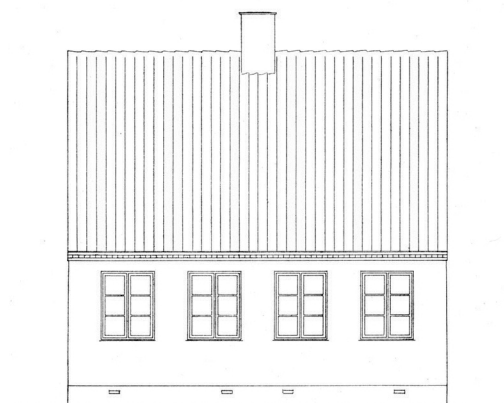


Den rette stemning

- stoflige virkninger
i Landsforeningen Bedre Byggeskiks
arkitektur



Pernille Henriette Wiil

Ph.d.-afhandling
Museum Vestsjælland
Roskilde Universitet
Juli 2016

Den rette stemning

- stoflige virkninger
i Landsforeningen Bedre Byggeskiks
arkitektur

Pernille Henriette Wiil

Ph.d.-afhandling
Museum Vestsjælland
Roskilde Universitet
Juli 2016

Museum Vestsjælland og Roskilde Universitet



Med støtte fra Realdania og Region Sjælland



© 2016 Pernille Henriette Wiil

Layout: Pernille Henriette Wiil og Ritta Juel Bitsch

Forsidetegning: Facadetegning Boligtype A fra Boligbogen (Nielsen 1926)

Print: Princo Paritas Digital Service

ISBN 978-87-7349-931-3

Indholdsfortegnelse

Forord	9
Kapitel 1. Introduktion	11
1.1. Bedre Byggeskik 100 år efter	12
1.2. Materialer og stoflighed	13
1.3. Stoflighed – en dyd i dansk arkitektur	14
1.4. Forskning i og formidling af Landsforeningen Bedre Byggeskik	16
1.5. Hvad afhandlingen undersøger	17
1.6. Hvad afhandlingen bidrager med	18
1.7. En metodeafsøgende forskningsproces	20
1.8. Illustrationer eller dokumentationer	23
1.9. Afhandlingens problemformulering og opbygning	24
Kapitel 2. Byggeskik eller arkitektur	27
2.1. Hvad er byggeskik?	27
2.2. Byggeskik eller byggeteknik	28
2.3. Bygningskultur eller bygningskunst	30
2.4. Profan arkitektur	31
2.5. Beskrivelse eller bedømmelse	32
2.6. At skikke og at bygge	34
2.7. Bricolage	36
2.8. Kommunikation og identitet	40
2.9. Perception eller association	41
Kapitel 3. Landsforeningen Bedre Byggeskiks arkitektoniske projekt ...	49
3.1. Industrialisering og identitetskrise i arkitekturen	49
3.2. En kort oversigt	50
3.3. Tre personligheder – én forening	52
3.4. Tegnehjælp	52

3.5. (Ud)dannelse	53
3.6. Håndværksromantik	55
3.7. Fornuft og følelse	57
3.8. Typer	59
3.9. Arkitekturens 'naturlov'	60
3.10. Typer og forlæg	63
3.11. Hjælp til selvhjælp?	63
3.12. Et samfundsaktiv	64
3.13. Materialer og ærlighed	65
3.14. "En æstetisk reaktion"	68
3.15. Ét formsprog – to argumenter	68
3.16. Afvikling	70
3.17. Bygmester-, Snedker- og Malerskolen ved Holbæk	72
Kapitel 4. Atmosfære som arkitekturens objekt	75
4.1. At bygge er at bo	75
4.2. Arkitekturens formål og objekt	78
4.3. Billede og rum	79
4.4. Syn for sagen	81
4.5. Væren-ved eller væren-i	83
4.6. At befinde sig	85
4.7. Rumliggjorte følelser	88
4.8. Den følende krop	90
4.9. Tingenes ekstase – hvor kommer atmosfære fra?	92
4.10. Atmosfærernes karakterer	95
4.11. Sansninger eller konventioner	98
4.12. Materialekarakterer	101
4.13. Stoflighed	105
4.14. Arkitekturens tingslighed	105
4.15. Arkitekturens korporlighed	106
4.16. En ny æstetik	109

Kapitel 5. Atmosfære og metode	111
5.1. Atmosfærer, overflader og fysiognomi.....	111
5.2. At rumme og at være.....	116
5.3. Bygninger som informanter.....	118
5.4. Agens – evnen til at være virksom.....	121
5.5. At gøre hjem	123
5.6. Atmosfærefortætninger.....	127
5.7. Fortætning som gestus.....	131
 Kapitel 6. Udvalgelse og afgrænsning af empirien.....	 137
6.1. Hvad er et Bedre Byggeskik-hus?	137
6.2. Fysiognomik.....	140
6.3. Eksemplariske huse.....	143
 Kapitel 7. Tre analyser	 149
Kapitel 7.1. Bakkekammen 45 – arkitektens eget hus i Holbæk	149
7.1.2. Teglstenens dobbeltkodning	150
7.1.3. Revethed	152
7.1.4. Husets 'jeg'	153
7.1.5. Tærskler	156
7.1.6. Døre som overflade	159
7.1.7. Beherskelse	161
7.1.8. Kork	164
7.1.9. Skrinet	166
 Kapitel 7.2. Statshusmandsbrug.....	 173
7.2.1. Statslige jordlove.....	173
7.2.2. To statshusmandsbrug.....	175
 Kapitel 7.3. Stuehus til statshusmandsbrug nr. 1	 181
7.3.1. Tilbygning.....	181
7.3.2. Indgangsdøren.....	183

7.3.3. Ændrede planer	186
7.3.4. Beklædninger og belægninger	189
7.3.5. Træfiner	191
7.3.6. Klinkens dobbelteksponering	193
7.3.7. Farvernes stemninger	194
7.3.8. Parcelhuset	196
Kapitel 7.4. Stuehus til statshusmandsbrug nr. 2	201
7.4.1. Vinduer eller glaspartier	201
7.4.2. Savageness	206
7.4.3. Transparens	207
7.4.4. Åbent	210
7.4.5. Lysthuset	212
Kapitel 8. Materialernes formative virkninger	215
8.1. Nytteforordningen	215
8.2. Materiale og materialitet	217
8.3. Materialitet – abstraktion eller sansning	221
8.4. Naturens autonomi	222
8.5. Det perfekte og det tidløse	223
8.6. Materialet som medium for selvdannelse	225
8.7. Materialernes moralske virkninger	227
8.8. Den sociale status og korkmaterialet	230
8.9. Formative materialeerfaringer	231
8.10. Arkitekternes tavse viden	233
8.11. Moralske stemninger og dannelse	235
Kapitel 9. Mellem Landbokultur og velfærdsstat	241
9.1. Inklusion og homogenitet	241
9.2. Landbokulturelle elementer i den akademiske arkitektur	243
9.3. Grænser og åbninger	246
9.4. Strømme af lys, luft og nye tanker	246

9.5. Praktisk eller æstetisk landskabsrelation	249
9.6. Det fælles udtryk	251
9.7. To mentalitetsfigurer.....	253
Kapitel 10. Afrunding.....	259
10.1. Stemt til samfundsnytte.....	259
10.2. Arkitekturens materialer som atmosfæregeneratorer.....	261
10.3. Metodeudfordringer og benspænd.....	262
10.4. Sansningens unyttighed	264
Abstract in english.....	267
Abstract på dansk.....	269
Litteratur	271

"Vor menneskelighed står og falder med, at universet i dets ubrugbarhed og uanvendelighed er nærværende i sansningen, i det synsæstetiske, som Poul Henningsen kalder det. For vor menneskelighed er universet lige så betydningsfuldt i dets ubrugbarhed som i dets brugbarhed." (K.E. Løgstrup 1984:56)

Forord

Nærværende afhandling er resultatet af et 3-årigt stipendium, der er kommet i stand ved et samarbejde mellem Museum Vestsjælland og Roskilde Universitet. Stipendiet er afsluttet i 2016.

At få muligheden for at skrive en ph.d.-afhandling er en gave. Selv de dage, hvor det har været allermest stridsomt, har jeg været taknemmelig over at få lov til – helt tæt på – at studere en lille flig af verden. Derfor vil jeg gerne takke de institutioner og de personer, der har givet mig denne mulighed. Først og fremmest skylder jeg er stor tak til de eksterne bidragydere, Realdania og Region Sjælland, hvis støtte har gjort hele projektet muligt. Dernæst takker jeg Museum Vestsjælland og Roskilde Universitet for at indgå et samarbejde på tværs af institutioner og faggrænser. Begge steder har jeg mødt velvilje og opbakning. Museum Vestsjælland – med museumsdirektør Eskil Vagn Olsen og daglig leder af Holbæk Museum Karen Munk-Nielsen – har i årene op til stipendiets start været en aktiv partner i etableringen af Landforeningen Bedre Byggeskik som et relevant forskningsfelt, og under arbejdet med afhandlingen har forskningschef Britta Tøndborg været en god støtte. På Roskilde Universitet har det forhenværende Institut for Miljø, Samfund og Rumlig Forandring (ENSPAC) (nu Institut for Mennesker og Teknologi (IMT)) været en inspirerende og lærerig arbejdsplads gennem stipendiets tre år. Især har leder af Turistføreruddannelsen Susanne Haraszuk og lektor Jane Widtfeldt Meged været åbne for at bringe en anderledes og uprøvet viden i spil i en undervisningssammenhæng. Desuden har lektor Mikkel Bille givet anledning til inspiration og faglig udfordring. Også teknisk tegner Ritta Juel Bitsch skal have tak for hjælp til opsætning – og meget andet – i forløbet.

Helt centralt står mine to vejledere lektor Michael Haldrup Pedersen fra Roskilde Universitet og seniorforsker Minna Kragelund fra Museum

Vestsjælland; de to har suppleret hinanden på bedste vis og har tilsammen udgjort et harmonisk og lydhørt team. Michael Haldrup har med stor viden og menneskelig indsigt kunnet inspirere og animere mig, når jeg havde brug for det. Minna Kragelund har gennem de sidste ti år været min engagerede kloge mentor og lærermester, hvis evne til at kunne få ting til at ske, har været uvurderlig.

Jeg skylder også en stor tak til alle de mennesker, der har åbnet deres hjem og har ladet mig møde deres huse – uden deres imødekommenhed var projektet blevet et ganske andet. Sidst, men ikke mindst, må jeg takke min mand Jens og min datter Klara for deres interesse og opbakning samt tolerance overfor mit til tider noget distræte nærvær.

1. Introduktion

Kan en mur være blød, og en mursten være ærlig? Kan træ være et sympatisk materiale, eller kan et stykke tekstil være venligt? Imidlertid er de gangbare materialebetegnelser knyttet til dansk arkitektur i begyndelsen af det 20. århundrede.¹ Der er noget lidt bedaget over disse beskrivelser – måske fordi de refererer til et byggeri uden tagplader i glasfiberarmeret polymerkomposit, isolering af polystyrenskum, gummifuger, plastlaminat, fibercementbrædder, plastikpaneler og solcelleplader. Men det bemærkelsesværdige er, at det er betegnelser, der ikke refererer til materialernes statiske, konstruktive eller funktionelle egenskaber, men til noget andet – noget 'mere'. Det er dette 'mere', denne afhandling kredser om. Det gør den, fordi materialernes egenskaber var af afgørende betydning for afhandlingens egentlige emne: Landsforeningen Bedre Byggeskik (1915-65).

"Saadan, som vi kender og opfatter vort Land gennem vor Folkedigtning og gennem vore egen personlige Følelse og Erfaring, lærer vi at holde af det, og vi lærer at forstaa, at dets Skønhed er et fælles Eje, som vi har Pligt til at bevare. Vi maa forstaa, at vi har andre Pligter mod det, vi med en moderne Betegnelse kalder Samfundet end de, der kan maales i Skatter og Afgifter." (Bentsen & Nielsen 1920:18)

Således skrev Bedre Byggeskiks trofaste ankermand, arkitekt Harald Nielsen i 1920, fem år efter at Landsforeningen Bedre Byggeskik blev stiftet. Stiftelsen

1 Eksemplerne er fundet i Steen Eiler Rasmussens banebrydende bog *Om at opleve arkitektur* (Rasmussen 1966:22;184) og i Anne Louise Sommers *Den danske arkitektur* (Sommer 2009:53).

af foreningen var fremtrædende arkitekters og kulturpersonligheders reaktion på, hvad de så som landbobyggeriets skrækkelige forfatning. I citatet mærker vi, at vi befinder os i overgangen fra den historiske nation Danmark til det moderne danske samfund. Vi bemærker tillige en bevægelse fra den personlige følelse mod den fælles forpligtigelse. Disse to spændingsfelter – mellem det traditionelle og det moderne og mellem det individuelle og det fælles – overlapper og trækker tråde på kryds og tværs i Bedre Byggeskiks arkitekturprogram. Men citatet bærer også det væsentlige i Bedre Byggeskiks virke: den æstetiske iagttagelses betydning for både selvdannelsen og samfundsannelsen.

1.1. Bedre Byggeskik 100 år efter

I dag godt 100 år efter Bedre Byggeskiks stiftelse hersker der igen bekymring omkring det almindelige byggeris udvikling. I november 2015 afholdt Bygningsskulptur Danmark² konferencen Bedre Byggeskik 100 år – hvad nu? hvor man fejrede ”100 året for en af de mest betydningsfulde bevægelser inden for byggeriet i Danmark”, som der stod i programmet. Tre arkitekter – Hans Peter Svendler Nielsen, Lars Juel Thiis og Jens Thomas Arnfred – var på talerstolen, og de var alle enige med Bygningsskulptur Danmarks formand, Birthe Iuel, om, at dansk bygningsskulptur er inde i (endnu) en forfaldsperiode, hvor individualiteten har fortrængt de fælles værdier, hvor investorerne sætter dagsordenen, og hvor arkitekterne har overladt det almindelige byggeri til typehusfabrikanterne. Det almindelige danske parcelhus eller rækkehus mangler ikke ordentlige sanitære forhold, flere kvadratmeter, mere lys eller mere varme – hvad den almindelige boligskulptur mangler, er skønhed og holdbarhed i form og materiale. Konferencens deltagere havde ikke svært ved at identificere problemerne i nutidens bygningsskulptur, men det var straks sværere at finde løsninger. Talerne fremhævede, hvad erfaringerne fra Bedre Byggeskik kan inspirere til i dag: Landets ledende arkitekter bør træde frem,

2 Bygningsskulptur Danmark er en interesseorganisation for 28 foreninger, brancher, fonde og institutioner, der arbejder med bevaring og udvikling af den danske bygningsskulptur. <http://www.bygningsskulptur.dk/om-os/>

turde sætte en æstetisk dagsorden for det almindelige byggeri og ikke mindst også tage et ansvar for udførelsen af det – gerne på mandat fra staten.

I fortsættelse af konferencen har Bygningskultur Danmark udskrevet en konkurrence om fremtidens parcelhus blandt landets arkitektstuderende. De studerende skal forholde sig til de tre grundregler, som Bedre Byggeskik fremsatte for arkitektonisk kvalitet:

1. *En fast og kraftig Hovedform, der giver Bygningen Ro og Vægt i sit Hele.*
2. *En jævn og taktfast Inddeling af dens Flade, det vil sige: Vinduer og Døres regelmæssige Anbringelse i Vægfladerne og rette Størrelse i Forhold til disse.*
3. *Stof og Farvevirkningernes rette Iagttagelse.*

(Bentsen & Nielsen 1920:19)³

Ud af disse tre forhold – 'klumpen', 'takten' og 'materialerne' – blev især det sidste, der handler om arkitekturens materiale- og overfladevirkninger, ved konferencen fremhævet som afgørende for en (re)vitalisering af parcelhusbyggeriet: "*Start med materialet,*" proklamerede Lars Juel Thiels. Materialevalget skal være "*ukrasket*", "*ærligt*" og "*rent*", fortsatte han. Med interessen for materialet kommer også en sanselighed, og Thiels ser en ny sanselighed vokse frem – fx blandt de studerende på arkitektskolerne.

1.2. Materialer og stoflighed

Et materiales stoflighed og den menneskelige sanselighed er tæt forbundet. Et materiales stoflighed rummer en særlig dobbelthed, idet stofligheden både henviser til materialets konkrete fysiske tilstedeværelse og til den atmosfæriske udstråling, materialet har. Man kan sige, at stofligheden er vores kropslige og følelsesmæssige adgang til arkitekturens stof – og omvendt: Det er gennem stofligheden, at arkitekturen henvender sig til os.

3 Se også: <https://www.bolius.dk/bygningskultur-danmark-parcelhuse-er-deprimerende-32234>

Interessen i materialernes stoflige virkninger⁴ markerer en tilbagevenden til arkitekturens 'kropsnære' perspektiv oven på årtier, hvor opmærksomheden i høj grad har været rettet mod arkitekturens store skala, i hvilken byggeriets håndværksmæssige udførelse og detaljering ikke har fået plads. I den store skala fokuseres der på den enkelte bygnings konceptuelle fremtræden som statement eller ikon, og materialevalget er præget af den immaterielle distancerede iagttagelse, hvor brugernes korporlige hverdagslige deltagelse ofte synes glemt. På trods af senmodernitetens omfattende æstetisering af hverdagslivet (Bisgaard & Friberg 2006; Böhme 2013a) lever mange af os i omgivelser, der reelt set er stofligt og sanseligt fattige. Materialernes (og dermed arkitekturens) stoflighed har længe haft trange kår i byggeriet. I et forsøg på at optimere byggeprocesser og materialeforbrug har byggeindustrien udviklet nye produkter med nye funktionelle og stoflige egenskaber. Ligeledes har byggeriets nødvendige fokus på bæredygtighed og energioptimering også medført en udvikling og brug af nye 'smarte' materialer med nye og anderledes stofligheder, der kræver en æstetisk stillingtagen.

1.3. Stoflighed – en dyd i dansk arkitektur

Stofligheden spiller en særlig rolle i den danske arkitekturforståelse. Design- og arkitekturhistoriker Anne-Louise Sommer fastslår i kapitlet *Stoflighed og enkelhed – den danske arkitekturs dyder gennem tiderne* i bogen *Den danske arkitektur*, at stoflighed er et af de gennemgående temaer i dansk arkitektur forstået som "*en særlig kvalitet ved det danske*" (Sommer 2009:53). Arkitekternes interesse i materialernes stoflige fremtræden⁵ og håndværksmæssige afklarede detaljer også i det almindelige boligbyggeri er på mange måder blevet knyttet til en forestilling om en humanistisk arkitektur, hvor alle fik adgang til sanseligt stimulerende og skønne omgivelser i gedigne materialer. Stofligheden

4 Interessen kan også ses i at Kunstakademiets Arkitektskole i januar 2016 slog et adjunktur op i 'Bygningskunst med særligt fagligt fokus på materialer og deres stofligheder'.

5 I 1919 holdt professor Carl Petersen foredraget *Stoflige Virkninger*, en nu klassisk tekst, der er blevet den fælles danske reference.

er således blevet tæt knyttet til et alment begreb om arkitektonisk kvalitet.⁶ Sommer udtrykker det som, at den danske arkitektur i det 20. århundrede var præget af et særligt socialt menneskesyn og *"den materiale-mæssige følsomhed, som anvendelsen af tegl har ført med sig"* (Sommer 2009:56). De danske arkitekters engagement i arkitekturens materialer medførte en næsten antropomorf dyrkelse af materialerne – især teglmaterialet. For eksempel er *"Den ærlige danske mursten"* (Sommer 2009:53) en gennemgående figur i den danske arkitektur. Materialernes ærlighed som arkitektonisk kvalitet er ikke kun rodfæstet i dansk arkitektur, men er en tankefigur, der har hersket og stadig hersker i alle de nordiske lande (Hvattum 2012), og som stadig benyttes til at skabe et stærkt narrativ om en særlig følsom nordisk identitet, fx som det tog form i kunstmuseet Louisianas store arkitekturudstilling *New Nordic – arkitektur & identitet* i 2012. Bedre Byggeskiks eftermæle skriver sig fint ind i denne stærke diskurs om særlige nordiske arkitektoniske værdier, der beskrives i udstillingskataloget: *"[...] med et særligt touch af håndværkssnilde, materialeforståelse og det, arkitekten Jørn Utzon kaldte 'menneskeligt velbefindende' som ledetråd"* (Kjeldsen 2012:11). Hos fx Realdania⁷ og Byggningskultur Danmark støder vi på vendinger som *"stilfærdig saglighed, solidt håndværk og 'ærlige' materialer"*⁸ og *"korrekte detaljer og ærlighed i valget af byggematerialer"*,⁹ når Bedre Byggeskiks arkitektur skal beskrives.

6 Stoflighed indgår som en selvstændig parameter i bedømmelsen af arkitektonisk kvalitet i Kulturarvsstyrelsens *Vejledning til vurdering af fredningsværdier*. http://slks.dk/fileadmin/user_upload/kulturarv/bygninger/dokumenter/Vejledning_til_vurdering_af_fredningsvaerdier.pdf

7 Almennyttig erhvervsdrivende forening, hvis formål er at skabe livskvalitet gennem det byggede miljø. Realdania er en særdeles indflydelsesrig faktor i forskning, formidling og bevaring af dansk arkitektur.

8 <https://realdania.dk/nyheder/seneste-nyt/nyheder-uden-projekt-2015/bedre-byggeskik-100-aar-231115>

9 http://byggningskultur2015.dk/typeblade/enfamiliehuse/bedre_byggeskik/

1.4. Forskning i og formidling af Landsforeningen Bedre Byggeskik

På trods af et eftermæle, som i høj grad handler om materialer og stoflighed, er dette ikke et aspekt, som tidligere har været udforsket ved Bedre Byggeskik. I det hele taget findes der ikke megen forskning i Bedre Byggeskik. Forhenværende museumsleder på Holbæk Museum (nu en del af Museum Vestsjælland), Lene Floris, har i høj grad etableret Bedre Byggeskik som relevant forskningsfelt med den kulturhistoriske redegørelse *Bedre Byggeskik – bevægelse og bygninger* fra 2005. Bogen er det eneste samlede værk om bevægelsen; derudover er den tilgængelige viden og litteratur om Bedre Byggeskik ganske sporadisk. Hovedparten findes spredt i arkitektur- og kulturhistoriske oversigtsværker (Brogaard, Lund & Nørregård-Nielsen 1985; Sommer 2009), i biografier (Jensen 2006; Olesen & Mortensen 1988; Olsen 1992) og andre tematiske oversigtsværker og artikler (Dragsbo 2001; 2008a; Lind & Møller 2014), artikler i lokal- og kulturhistoriske tidsskrifter og fagtidsskrifter (Dragsbo 2002; Jensen 2005; Marcussen 1987), fx havde tidsskriftet *By & Land* i 2007 et temanummer (nr. 76) om Bedre Byggeskik. Desuden findes der en del hjemmesider,¹⁰ der omhandler bygningskultur, og som typisk henvender sig til boligejere eller den almindelige kulturbruger og museumsgæst. Derudover foreligger der nogle fagspecifikke forskningsartikler, som omhandler temaer eller perioder i dansk arkitektur (Dragsbo 1996; Fisker 1963; Jørgensen 1983) og endelig nogle få forskningsartikler, hvor selve Bedre Byggeskiks arkitekturideologi behandles kritisk og problematiserende (Algreen-Ussing 1996; Eriksen 2008; Nielsen 1979). I 2011 udgav Bygningskultur Danmark en *Bevaringsguide for Bedre Byggeskik-huse* (Brüel 2011), som henvender sig bredt fra ejere til håndværkere og tekniske forvaltninger. Bedre Byggeskik er dog i høj grad blevet de kulturhistoriske museers domæne. Arkitekterne på den ovennævnte konference gjorde det da også klart, at vi ikke kan og skal bygge kopier af Bedre Byggeskik i dag, men at vi skal lære af den arkitektoniske intention og af viljen og ønsket om at etablere en bedre byggeskik. Derfor

10 Fx fra Bolius, Realdania, Bygningskultur Danmark, Slots- og Kulturstyrelsen, Museum Vestsjælland og andre kulturhistoriske museer.

er det vigtigt at lave en distinktion mellem det store B og det lille b. Der er forskel på at bevare og forvalte Bedre Byggeskik og på at etablere og udøve bedre byggeskik. I denne forbindelse skal vi være opmærksomme på, at Bedre Byggeskiks ikon-arkitektur, dvs. de enkeltbygninger eller de kulturmiljøer, der er tegnet af foreningens kendte arkitekter, og som udmærker sig ved stærke arkitektoniske kvaliteter, ikke er synonym med Bedre Byggeskik. Hvis vi tager udgangspunkt i Bygningskultur Danmarks estimat om, at der findes mere end 50.000 Bedre Byggeskik-huse i Danmark (Brüel 2011:5),¹¹ så er det et fåtal af dem, der i deres egen ret vil blive anset for at være bevaringsværdige. De fleste er helt anonyme huse bygget af ukendte bygmestre og ombygget mange gange efter skiftende husejeres behov og præferencer. Det er disse små almindelige landbohuse, Bedre Byggeskik egentlig handlede om. I disse huse har nye materialer og motiver for længst indfundet sig og har i større eller mindre omfang ændret det arkitektoniske udtryk.

1.5. Hvad afhandlingen undersøger

I denne afhandling tager jeg Bedre Byggeskik på ordet og undersøger overflader og materialer og deres stoflighedens rolle og virkninger i foreningens arkitektur. Det er altså ikke materialernes byggetekniske funktion, jeg vil undersøge, men deres æstetiske funktion. Materialernes æstetiske funktion skal ikke forstås i privilegerede begreber som det skønne eller det kunstneriske eller i bedømmelser om pænt eller grimt, men som materialernes mulighed for at berøre os kropsligt og emotionelt (Pallasmaa 2013). Det handler om materialer og overfladers mulighed for at generere en atmosfære. Undersøgelsen løber ad tre parallelle spor: 1. En genlæsning af Bedre Byggeskiks udgivelser med et særligt blik for foreningens opfattelse af sanselighedens rolle og materialernes virkninger i arkitekturen. 2. En undersøgelse af materialer og overfladers virkninger i arkitekt Marius Pedersens eget hus på Bakkekammen 45 i Holbæk. Dette er et ikonisk Bedre Byggeskik-hus, der i Museum Vestsjællands varetægt står uforandret siden dets opførelse i 1929.

11 Hvis man medregner de senere murermestervillaer, der var direkte inspireret af Bedre Byggeskik, er det ifølge Bygningskultur Danmark snarere 125.000 huse (Brüel 2011:5).

3. En undersøgelse af materialer og overfladers virkninger i to typiske Bedre Byggeskik-huse opført i 1937. Begge huse er ombygget og renoveret af forskellige ejere op gennem årene.

1.6. Hvad afhandlingen bidrager med

I de senere år har netop atmosfære været et fænomen, der har kunnet forene arkitekturens og human- og socialvidenskabernes teoretisering (Albertsen 1996, 1999, 2013; Bille & Sørensen 2016; Bisgaard & Friberg 2006; Bollnow 2011; Böhme 2013a, 2014a, 2014c; Dupont & Liberg 2008; Griffero 2014a; Pallasmaa 2014; Pérez-Gómez 2015; Thibaud 2014; Wigley 1998; Zumpthor 2012). Særligt filosofen Gernot Böhme har med sit klare standpunkt om, at atmosfære er arkitekturens objekt, været væsentlig for atmosfærernes anvendelse i arkitekturteorien. Böhmes atmosfærebegreb vokser ud af hans såkaldte 'nye æstetik'. Heri er atmosfære forstået som arkitekturens og menneskets fælles medie; atmosfære er arkitekturens og menneskets 'sam-vær' eller deres co-presence (Böhme 1998) sam-vær. Böhme betegner atmosfærer som sfærer, hvori man (be)mærker sit kropslige tilstedevær (Böhme 2013a:49), således er atmosfærer ikke blot arkitekturens og menneskets sam-vær, men det er også mediet, hvor mennesket mærker sig selv – og andre – gennem sit kropslige tilstedevær i arkitekturen; hermed kan atmosfære forstås som et medium for selvdannelse. Særligt for Böhmes nye æstetik og hans atmosfæreteori er begrebet om 'ekstase' (Böhme 1993; 2001; 2014b). Ekstase beskriver, hvorledes en ting går ud over sig selv og atmosfærisk præsenterer sig for den menneskelige perception. Således er stoflighed, som jeg beskrev det ovenfor, et atmosfærisk fænomen par excellence. I atmosfæreforskningen er man optaget af atmosfæriske fænomener som lys (fx Bille 2015a, 2015b; Böhme 2013a), lyd (fx Thibaud 2011; Böhme 2013a) og lugt (fx Stenslund 2012), men stoflighed som atmosfærisk fænomen har ikke haft stor bevågenhed. Dette hænger måske sammen med overfladens omstridte rolle både i arkitekturen¹² og i atmosfæreteorien, hvor det atmosfæriske rum i høj grad forstås som et overfladeløst rum (Böhme

12 Som vi senere vil se eksemplificeret i Bedre Byggeskiks arkitekturtenkning.

2014b:238; Schmitz et al. 2011). Denne afhandling er med til at vise, hvordan stofligheder og overfladevirkninger opleves atmosfærisk og dermed kan forstås som rumlige fænomener. Således er afhandlingen et bidrag til udfoldelsen af et langt større atmosfærisk erkendelses- og teorikompleks, der er ved at åbne sig i videnskaberne (Albertsen 2002, 2012, 2013; Anderson 2009; Bille 2015a; Bille et al. 2015; Bille & Sørensen 2016; Böhme 1993, 2013a, 2014b; Grant 2013; Griffero 2014b; Gumbrecht 2012; Hasse 2014; Ingold 2011a, 2011b; Pallasmaa 2014; Pink & Mackley 2014; Schmidt 2013; Schmitz et al. 2011; Thibaud 2014, 2015; Throop 2014).

Et materiales stoflighed er bundet til dets overflade (Ingold 2007a), og ofte omtales materialernes stofligheder som overfladevirkninger. Hvor stoflighed er et fejret begreb i dansk arkitektur i det 20. århundrede, er overfladen tilsvarende forkættet. Overfladen blev forbundet med æstetisering og arkitektonisk 'uærlighed', som siden opgøret med historicismens 'lag på lag-arkitektur' blev bekæmpet med "*uprætentiose anslag og dekretet om, at 'intet måtte maskeres'.*" (Sommer 2009:55). Men med de førømtalte ændringer i byggeriets produktionsvilkår, nye krav til bæredygtighed og energioptimering samt en byggeteknik i forandring har overfladens betydning i arkitekturen også ændret sig. Denne afhandling vil forhåbentlig bidrage til en fornyet opmærksomhed – og et nuanceret syn – på materialernes og overfladernes virkninger i arkitekturen.

Når materialernes egenskaber beskrives som dyder, fx ærlige, som vi så på forrige side, rettes opmærksomheden mod materialernes 'moralske' virkninger eller det, som jeg kalder materialernes dannelsespotentiale. I Bedre Byggeskiks arkitekturideologi virkede materialernes dannelsespotentiale på to fronter: I første omgang på (ud)dannelsen af håndværkeren gennem hans konkrete arbejde med materialerne og i anden omgang på befolkningens receptive omgang med materialernes stoflige virkninger – deres atmosfærer. I begge tilfælde har omgangen med materialerne indflydelse på den menneskelige selvopfattelse og omverdensrelation. I denne afhandling skal man derfor ikke forvente praktiske anvisninger på, hvilke materialer der skal bruges i ombygninger eller renoveringer af Bedre Byggeskik-huse, de anvisninger

findes allerede. Derimod bidrager afhandlingen med en indsigt i, hvilken rolle materialerne spiller i frembringelsen af husenes atmosfærer – samt et indblik i, hvordan materialeholdningen har udviklet sig i nogle af Bedre Byggeskiks helt almindelige huse.

Arbejdet med at forstå materialer og overfladers rolle i Bedre Byggeskiks arkitektur tager udgangspunkt i en kritisk læsning af Bedre Byggeskiks arkitekturprogram, som det udfoldes i foreningens forskellige bøger, artikler, foredrag og anvisninger. Dette har den gunstige sideeffekt, at det belyser et underkendt forhold i Bedre Byggeskiks eftermæle, nemlig den kolossale indflydelse, arkitekt Harald Nielsen havde på foreningens arkitekturideologi og -program.

Det ovenstående leder os over i afhandlingens to første forsknings-spørgsmål:

Hvordan kan vi forstå arkitekturens overflader, materialer og stofligheder som medium for normdannelse, selvdannelse og uddannelse?

og

Hvordan indgik overflader, materialer og stofligheder i Bedre Byggeskiks arkitektoniske projekt?

1.7. En metodeafsøgende forskningsproces

Min intention har fra starten været at lade arkitekturen træde frem i sig selv – for mig. For at holde mig selv bevidst om dette valg hele vejen igennem forskningsprocessen konstruerede jeg det metodiske benspænd, at jeg primært ville bruge husene som informanter. En del af forskningsprocessen har derfor handlet om at udforske mulighederne for at få husene 'i tale'. Det er således ikke husenes rolle i beboernes livshistorier, ej heller er det beboernes rolle i husenes atmosfærer, der er mit genstandsfelt. Derimod er genstandsfeltet det virkningspotentiale, som husenes og materialernes overflader og stofligheder besidder, og de atmosfærer, som virkningerne kan give anledning til. Dette genstandsfelt træder ikke frem ved at forstå arkitekturen som abstrakt form ej heller som funktion, dvs. som rum for handlinger og praksisser, men ved at forstå arkitekturen som et stemt rum, hvori jeg befinder mig. Atmosfærerecep-

tionen er i høj grad en slags åben tilbageholdenhed, en menneskelig ro, hvor man lader sig selv og omgivelserne være (Böhme 2014b:27). Den atmosfæriske tilgang betinger en metodisk fremgangsmåde, som er situeret og tilstedeværende. Professor Niels Albertsen beskriver dette forhold meget præcist: "*I atmosfærebeskrivelser gælder det altså om at beskrive tingenes præsensformer på en sådan måde, at det bliver muligt at forbinde disse til den sansede atmosfære og min befindtlighed*" (Albertsen 1996:6). Jeg har i afhandlingen eksperimenteret med en metode til at forbinde behovet for italesættelse i academia med atmosfærernes førsproglige kropslighed, som jeg kalder *atmosfærefortætninger*. Disse tekststykker er afhandlingens hjerte, fordi de godtgør min arbejdsproces og min tilgang til felten. Jeg startede ikke med en hypotese, som afhandlingen skulle af- eller bekræfte. Forskningsprocessen har været eksplorativ og intuitiv i den forstand, at jeg gennem min tilstedeværelse i husenes atmosfære stillede mig til rådighed for sansninger og indtryk. Jeg lod mig guide af omgivelserne og ikke af en fastlagt plan. Forskningsprocessen har derfor været præget af en udforskning af, hvordan arkitekturen (og dens overflader) henvender sig til, påvirker og former det menneskelige befindende.

Atmosfærer er vage, men ikke svage (Bille, Bjerregaard & Sørensen 2015:37), men fordi atmosfærernes karakteristika netop er, at de er uafklarede, uafgrænsede, flygtige og uåndgribelige, kan atmosfærerne være svære at arbejde med i det konkrete analysearbejde. Som antropolog Mikkel Bille og arkæolog Tim Flohr Sørensen påpeger, betyder dette, at det videnskabelige arbejde med atmosfærer ofte kommer til at handle mere om, hvad atmosfærer *er*, end hvad atmosfærer *gør* (Bille & Sørensen 2012:109). I denne afhandling har jeg forsøgt at være både eksplicit og konkret omkring, hvad atmosfærerne gør – ved mig. Fordi selvom atmosfærer beskrives som kvasi-objektive (Böhme 2013b:3), er de ikke upåvirkelige eller uafhængige af min tilstedeværelse, idet de er mit og materialernes fælles medie. Samtidig har jeg forsøgt ikke at begrænse det atmosfæriske ved atmosfærerne, hvilket forekommer næsten umuligt, idet fastholdelse er et anslag mod atmosfærerens uåndgribelighed, deres ubestemmelighed og flygtighed. Men på trods af deres flygtige og luftige karakter er

atmosfærer ifølge Böhme ikke noget, der blot svæver frit, men noget, der udgår fra ting, mennesker og deres konstellationer (Böhme 2014b:33), hvilket betyder, at det er muligt at forbinde mit befindende med de fysiske omgivelserne. Den faglige og forskningsmæssige udfordring ligger i to parallelle spor: Hvordan atmosfærer kan formidles og behandles akademisk – dvs. sprogligt, og hvordan en kropslig præ-refleksiv atmosfærisk erfaring kan generere forskningsmæssig indsigt. Disse udfordringer giver afhandlingens to sidste forskningsspørgsmål:

Hvordan kan det sanselige og affektive register danne grundlag for en kvalitativ forskningsproces?

samt

Hvordan kan atmosfærer fastholdes i en videnskabelig kontekst og indgå som redskab i materialitetsforskning og arkitekturanalyse?

Ingen kommer idemæssigt tomhændet til en forskningsproces (Alvesson & Sköldbberg 2008:31), og forskningsprocessen vil altid vise tilbage til forskeren selv. For fænomenologien og dermed for atmosfæreforskeren er dette ikke bare indlysende, men også nødvendigt, idet enhver fremtræden er en fremtræden for nogen, eller – med andre ord – fordi atmosfærer består i sameksistensen mellem subjekt og objekt. Jeg vedkender, at både min interesse i materialernes stoflige virkninger og mine metodiske valg er betinget af min uddannelse som arkitekt. I analyserne benytter jeg mig af en tilgang til felten, der kan betegnes som 'arkitektens tavse viden' (Böhme 2001:125; Christoffersen 2007), hvilket udgør en udfordring i forhold til traditionelle videnskabelige krav om systematik og transparens. Men en del af afhandlingens teori- og metodeudvikling består netop i at gøre materialesansningens tavse dimension synlig og håndterbar i en videnskabelig sammenhæng ved at indskrive den i en videnskabelig teoridannelse. I fænomenologien handler det "*ikke om at undgå al forforståelse, men at finde den rigtige: Den, som folder fænomenet ud*" (Schiermer 2013:28). Afhandlingen bevæger sig således tværvidenskabeligt mellem flere fagområder med hver deres videnskabelige tilgange og praksisser. Det medfører, at det kan være svært som ph.d.-studerende at skrive sig ind i en etableret tradition,

og der er en risiko for, at det, man vinder på bredden, taber man i dybden. På den anden side er denne tværvidevidenskabelighed et udtryk for, at barriererne mellem de klassiske fagområder og discipliner er i opbrud, og nyere 'ad hoc-fagområder' tager form, som fx materiel kulturstudierne.

1.8. Illustrationer eller dokumentationer

Til en afhandling, der beskæftiger sig med arkitektur og atmosfære, vil der måske være forventninger om et stort opbud af sansemættede billeder. Men jeg har valgt ikke at bringe fotografier i afhandlingen. Det er der flere årsager til. For det første er der hensynet til informanternes anonymitet. For det andet kan man spørge om, hvilken funktion billederne i givet fald skulle udfylde. Skulle de være en illustration eller måske ovenikøbet en dokumentation af de atmosfærer, jeg oplevede i husene? Skulle tilføjelsen af billedmateriale fungere som en slags triangulering? Men husenes atmosfære kan ikke 'bare' fotograferes og dermed dokumenteres. Atmosfærer kan ikke ses; hvorved fotografiet mister sin privilegerede status som arkitekturens primære repræsentation (Böhme 2013a:54). Afhandlingens arkitektursyn bygger netop på en dekonstruktion af synets og dermed af billedmediets dominans i arkitekturskabelsen og arkitekturreceptionen. Den metodeudforskende del af mit projekt har bl.a. været at finde en måde at udtrykke den atmosfæriske gestus, der er rumlig og multisensorisk/synæstetisk i sin natur, snarere end at være bundet op på objektivets enøjede perspektiv (Böhme 2013a:105). I akademien kommunikerer man stadig i det skrevne sprog, derfor så jeg det som min naturlige udfordring at finde (skrift)sproglige repræsentationer af atmosfærerne. Sidst, men bestemt ikke mindst, findes der den åbenlyse risiko, at det metodiske udviklingsarbejde, der ligger i den sproglige formidling af atmosfære, vil blive derangeret af billedmediets tiltræknings- og fascinationskraft. I stedet har jeg valgt at vise husene i klassiske arkitekttegninger i planer og opstalter uden nogen form for angivelse af stoflighed. Disse tegninger giver rum for de sproglige atmosfærebeskrivelser og fastholder desuden den anonyme form og det *no nonsense*-udtryk, som Bedre Byggeskik gjorde brug af i deres udgivelser.

Denne afhandling handler om materialer og overfladevirkninger, og den koncentrerer sig om foreningens mindre bolighuse. Afhandlingens mål er således ikke at give en bred historisk redegørelse for alle aspekter af foreningens arbejde og arkitektur, men derimod at afgrænse og fokusere på et specifikt genstandsfelt. Derfor vises der ud over tegninger af undersøgelsens tre huse, blot yderligere to eksempler fra foreningens kendetegnende typeprogram for de mindre bolighuse – fra Boligbogen (1926) og Parcelhuse (1944).

1.9. Afhandlingens problemformulering og opbygning

Gennem en analyse af Landsforeningen Bedre Byggeskiks arkitekturi-deologi og en empirisk undersøgelse af udvalgte Bedre Byggeskik-huse konkretiseres, ekspliciteres og diskuteres – med udgangspunkt i Gernot Böhm's atmosfærebegreb – overflader, materialer og stoflighedens formative virkninger i arkitekturens stemte rum.

På grund af afhandlingens brede emnefelt og tværvideenskabelighed vil afhandlingens forskellige kapitler appellere til forskellige grupper af læsere med forskellige faglige baggrunde og interessefelter. Derfor kommer her en kort oversigt over kapitlernes indhold.

I næste kapitel, Kapitel 2: Byggeskik eller arkitektur, diskuteres byggeskik-begrebets skiftende betydninger og brug i en moderne dansk kontekst, bl.a. hvordan forskellige faggrupper har forskellige forståelse af begrebet. Dette gøres med henblik på at forstå, hvorvidt – og i så fald hvordan – byggeskik adskiller sig fra arkitektur. I kapitlet introduceres en for afhandlingen grundlæggende diskussion om, hvordan arkitektur erfares. Bedre Byggeskik er både et navn og en hensigtserklæring, og i Kapitel 3: Landsforeningen Bedre Byggeskiks arkitektoniske projekt gives en kort oversigt over foreningens historie, hvilket danner baggrund for analysen af Bedre Byggeskiks arkitektoniske program og for analyserne (i kapitel 7) af atmosfærer og materialer i tre Bedre Byggeskik-huse. Især fokuseres på foreningens arbejde med de arkitektoniske typer og på stoflighedens, materialernes og overfladernes rolle,

som de kommer til udtryk i foreningens udgivelser. Kapitlet fremhæver en forskydning i foreningens arkitektursyn, der er afgørende for forståelsen af foreningen i dag. Kapitel 4: Atmosfære som arkitekturens objekt fortsætter diskussion om, hvad arkitektur er, hvilket fører over i en præsentation af et atmosfærisk teorikompleks med Gernot Böhmes æstetiske teori som afhandlingens gennemgående teoretiske referenceramme. I afsnittet forklares, hvad atmosfærer er, hvor de kommer fra, og hvordan de erfares. Kapitel 5: Atmosfære og metode er afhandlingens metodeafsnit. Heri fremlægges mine overvejelser om, hvordan jeg kan opnå viden om afhandlingen genstandsfelt, og ikke mindst hvilken type af viden der er både realistisk og relevant at opnå. Endelig foreslår jeg en måde, hvorpå atmosfærernes særlige sanselige karakter og deres særegne ontologiske status kan indgå, håndteres og formidles i en forskningsproces. I Kapitel 6 begrundes udvælgelsen af de tre eksemplariske huse, som udgør afhandlingens empiri. I Kapitlerne 7.1-7.4 analyserer jeg på grundlag af min kropslige tilstedeværelse i husene og mine erfaringer af deres atmosfærer, hvordan husenes overflader, materialer og stofligheder har indflydelse på, hvilke atmosfærer der opstår. Gennem referencer til Bedre Byggeskiks anvisninger påvises, hvordan Bedre Byggeskiks arkitekturprogram fremtræder eller har fremtrådt i husenes materialer og overflader. I analyserne dokumenteres, hvordan materialer og motiver fra den modernistiske arkitektur og fra parcel- og typehusbyggeriet har indfundet sig i husene og har omdannet dem. Med udgangspunkt i analyserne fremdrages i Kapitel 8: Materialernes formative egenskaber, hvordan materialers stoflighed påvirker vores opfattelse af verden og vores tilstedeværelse i verden. Der diskuteres, hvordan materialernes stofflige virkninger tildeler og tildeles værdi i en udveksling mellem synæstetisk sansning og kulturel betydning. I kapitlet peges på, at atmosfærebegrebet i et dannelsesperspektiv giver anledning til at forstå, hvordan vi opfatter materialer, samtidig med at materialerne former vores opfattelsesevne. Det atmosfæriske perspektiv på dannelsen som et sam-vær mellem materiale og menneske etablerer menneskets stemthed som en dannelsesposition, der retter sig mere mod 'at være' end mod 'at handle'. Kapitel 9: Mellem landbokultur og velfærdsstat behandler Bedre Byggeskik i relation

til den landbokultur, som foreningens dannelsesindsats var rettet mod. Kapitlet argumenterer for, at Bedre Byggeskik – på trods af et betydeligt indre spændingsforhold – kan forstås som formidling mellem en landbomentalitet og en spirende velfærdsstatsmentalitet. I sammenhæng hermed opsummeres de forandringstendenser i Bedre Byggeskiks landboarkitektur, som analyserne har godtgjort.

2. Byggeskik eller arkitektur

2.1. Hvad er byggeskik?

Byggeskik er ikke et ord, der fylder meget i den almindelige moderne sprogbrug; det har en lidt altmodisch klang. En google-søgning viser da også, at ordet byggeskik næsten er blevet synonym med Bedre Byggeskik. I nutidige faglige sammenhænge er byggeskik heller ikke et hverken entydigt, veldefineret eller velbeskrevet begreb, derfor vil jeg i dette kapitel bringe et overblik over, hvad byggeskik betyder og for hvem. I kapitlet diskuteres, hvorvidt byggeskik er et normativt eller deskriptivt begreb, samt hvorledes forskellige faggrupper skelner mellem byggeskik og arkitektur. En af de få danske forskere, der i dag interesserer sig for begrebet, er etnologen Peter Dragsbo, derfor vil hans definitioner danne afsæt for kapitlets diskussioner.

Ordet byggeskik betyder ifølge Politikens Nudansk Ordbog (2005) en bestemt måde at bygge på et i et bestemt geografisk område eller på en bestemt tid. Her figurerer byggeskik som et deskriptivt fagudtryk, der bruges i etnologiske beskrivelser af en given folkekultur.

Men man kan også vælge at se byggeskikken som et mere alment beskrivende kulturbegreb, der ikke er begrænset til en speciel periode eller et specifikt område, siger den norske etnolog Arne Lie Christensen (Christensen 1996). I så fald kan man se, hvordan flere byggeskikke (for fx adel, borgere, bønder) har eksisteret på samme tid, og hvordan skikkene varierer og ændres i forhold til fx sociale klasser, samt hvordan skikkene gradvist er gået fra at være lokale og regionale til at blive nationale og internationale. Arne Lie Christensen påpeger, at i takt med internationaliseringen er byggeskikken blevet omdrejningspunktet i ønsket om et bæredygtigt regionalt byggeri, både med

hensyn til den tekniske og æstetiske kvalitet. Hermed har byggeskiksbegrebet forladt det beskrivende og er blevet normativt (Christensen 1996:30).

2.2. Byggeskik eller byggeteknik

I bygningsfagene knytter begrebet byggeskik ofte an til det mere moderne begreb byggeteknik. Byggeskik henviser som regel til en førindustriel byggemåde, hvilket fx fremgår af navnet på portalen Danskbyggeskik.dk drevet af Realdania og Grundejernes Investeringsfond. Danskbyggeskik.dk er et online bibliotek over viden om ældre byggetekniske forhold. Når ordet byggeskik bruges i stedet for byggeteknik i forbindelse med moderne byggeri, er det for at fremhæve byggeteknikkens kvalitative mål i den arkitektoniske proces, altså som en selvbevidst byggeteknik, der er med til at definere og kvalificere det arkitektoniske projekt. Endvidere bruges betegnelsen byggeskik for at indikere et ønske om en homogen praksis, som det ses af nedenstående eksempel.

I 1990'erne udviklede ansatte ved det daværende Institut for Byggeteknik på Kunstakademiets Arkitektskole i København et projekt, der blev kaldt *Bedre byggeskik år 2000*. Projektet tog udgangspunkt i en kritik af arkitekternes manglende byggetekniske færdigheder, der førte til en ufuldkommen arkitektonisk praksis med *"ad hoc-løsninger, tilfældigheder og uoverskuelighed"* (Lundgaard et al. 1995). I et temanummer af fagbladet Arkitekten i 1995 begrundes projektet således:

"Den industrielle udvikling har ganske vist ført til store ændringer af byggemetoder og komponenter, men er primært karakteriseret ved et uoverskueligt udbud af nye produkter uden tilstrækkelig design- og brugskvalitet og uden indbyrdes koordinering. [...] Dette er baggrunden for, at vi i faget Anvendt Byggeteknik har engageret os i at opstille en række kvalitative mål for den teknologiske udvikling foreløbigt og her stillet op som en række overvejelser, der bør indgå i skitseringsprocessen. I tilknytning til udvalgte bygningsdele og bygningsfunktioner er opstillet en række ideer og udformningsmuligheder til inspiration for den studerende (og for mange arkitekter i praksis), ligesom vi gennem forbilledlige eksempler illustrerer, hvordan arkitekter i nyere tid har anvist løsninger." (Lundgaard et al. 1995:598)

Projektet har delt byggeskikken op i fem kategorier: Konstruktion, Klimaskærm, Indeklima, Installationer og Materialer og Detaljer.

Det er slående, hvorledes det, ligesom det var tilfældet i tiden op til Landsforeningen Bedre Byggeskiks stiftelse 80 år tidligere, er den industrielle udvikling, der angives som årsag til en byggeteknisk forringelse og en manglende teknisk kompetence hos arkitekterne. Men i modsætning til Bedre Byggeskiks forbilleder er bedre byggeskik år 2000-projektets eksempler på byggeteknisk veludførte (og banebrydende) løsninger hentet fra modernistiske ikoniske bygninger skabt af arkitekter fra mange nationaliteter og spredt ud over hele den vestlige verden. Hovedvægten ligger på ikoniske bygninger fra 1980'erne og 1990'erne.¹³ Bedre byggeskik år 2000-projektets målsætning er at indføre tekniske overvejelser tidligt i skitseringsprocessen for på den måde at lade det tekniske indhold informere den kreative formgivningsproces. Projektet er et eksempel på, hvordan arkitektverdenen forstår begrebet byggeskik som et spørgsmål om relationen mellem tekniske løsninger og et arkitektonisk udtryk. Dermed bliver byggeskik kædet sammen med et krav om arkitektonisk kvalitet, og det bliver muligt at tale om en bedre byggeskik. Byggeskikbegrebet er også her normativt. Vi ser også, at projektet ikke forbinder byggeskik med nationale og kulturelle traditioner eller sædvaner, men derimod handler om at introducere nye almene kvalitative mål i modsætning til alle 'de tilfældige ad hoc-løsninger'. Byggeskikken bliver betragtet som en del af arkitekturens almene orden og ikke som et selvstændigt fænomen.¹⁴

Et anderledes og mere nutidigt eksempel på arkitektverdenens brug af begrebet byggeskik findes i Tegnestuen Vandkunstens bud på moderne boligbyggeri i Grønland kaldet *En Ny Arktisk Byggeskik*.¹⁵ Dette er et stedsspecifikt

13 Det ældste forbillede er dog Pierre Chareaus parisiske enfamiliehus med facade i glasbyggesten fra 1929.

14 Når byggeteknikken bliver idealiseret og tildelt et poetisk indhold i arkitekturen, benævnes den tektonik. Som begreb er tektonik udtryk for en kunstnerisk tilgang til det rationelle udtryk af en bygnings struktur og konstruktion.

15 Jens Thomas Arnfred, der var en af talerne ved Bedre Byggeskik-konferencen, jeg nævnte i indledningen, er medstifter og partner i Vandkunsten og hovedansvarlig for '*En Ny Arktisk Byggeskik*'. Projektet var en del af Danmarks bidrag til Arkitekturbiennalen i Venedig i 2012.

arkitekturkoncept, der tager afsæt i det grønlandske klima, og er som sådan bundet op på byggetekniske og klimatiske bæredygtige løsninger. I materialet, som det fremtræder på Vandkunstens hjemmeside, er det i høj grad arkitektens konceptuelle blik og strømlinede greb, der lægges over et grønlandsk boligbehov. Hvordan brugernes eksistentielle behov bliver udfoldet i den nye byggeskik, nævnes i et kort efterskrift: "*En Ny Arktisk Byggeskik bliver det først, hvis boligernes arkitektoniske og brugsmæssige kvaliteter bliver påskønnet af beboerne og dem, der bygger.*"¹⁶ Byggeriet er et engageret stykke arkitektur, der, ifølge Vandkunsten, først bliver en ny byggeskik, idet det bliver det eksemplariske grundlag for en standardisering af boligbyggeriet til og af de arktiske befolkninger. Projektet er et eksempel på en blandt arkitekter gængs forståelse af byggeskik som noget, der udgår fra "*stedets betingelser*",¹⁷ og som driver idealet om en regional arkitekturs *genius loci* (Norberg-Schulz 1984).

2.3. Bygningskultur eller bygningskunst

I de to ovenstående eksempler på byggeskik tager arkitekterne udgangspunkt i byggetekniske og konstruktive forhold. I etnologien indgår byggeskikken i beskrivelsen af folkekulturer, og byggeskikken bliver knyttet til betegnelsen af det folkelige byggeri skabt uden medvirken af arkitekter. På engelsk kalder man det *vernacular architecture*¹⁸ eller *architecture without architects*¹⁹, hvilket i sig selv forekommer paradoksalt – kan der skabes arkitektur uden arkitekter? Er arkitektur ikke netop det, arkitekter skaber (Nygaard 2006:20)? På dansk opererer vi ikke med et klart defineret begreb om folkelig arkitektur. Vi benytter ofte begrebet 'bygningskultur' som et mere inkluderende begreb, der kan rumme både arkitekttegnet byggeri, bevaringsværdigt byggeri og såkaldt almindeligt byggeri. Begrebet bygningskultur tilkendegiver arkitekturens tilknytning til sociale værdier og praksisser og lokale livsmøn-

16 <http://www.vandkunsten.com/dk/Projekter/Projekt/Beskrivelse/ny-arktisk-byggeskik/257-8.p>

17 Som Arnfred kaldte det ved den i indledningen omtalte konference.

18 Til gengæld findes der ikke noget engelsk ord for byggeskik.

19 Efter Bernard Rudofskys epokegørende bog og udstilling på Museum of Modern Art i New York i 1964.

stre. I modsætning hertil har bygningskunsten stået som en mere autonom og selvrefererende forståelse af arkitekturen, hvor bygningen anskues som et bygningsværk=kunstværk og arkitekten som kunstner.

For den danske arkitekt og skribent Steen Eiler Rasmussen var arkitektur bygningskunst, som han, sammen med malerkunsten og billedhuggerkunsten, inkluderede i de skønne kunster. Hvad arkitektur præcis er, kan ifølge Rasmussen ikke forklares, men som kunst skal den heller ikke forklares – den skal opleves for at forstås, påpegede han. Dog er det arkitekturens kendetegn, at den er brugskunst – den løser praktiske opgaver (Rasmussen 1966:9). Det særlige ved arkitekturen er, at den er formet omkring mennesker, formet til at leve i og ikke bare til at se udefra. Dermed bliver arkitekten for Rasmussen en slags iscenesætter (Rasmussen 1966:10). Et andet særligt træk ved arkitekturen i forhold til de andre kunster, siger Rasmussen, er tilblivelsesprocessen. Bygningerne bliver ikke udført af kunstneren selv, sådan som fx malerierne bliver det. For rigtigt at forstå arkitekturen må man tænke på, at de mennesker, der skal udføre arkitektens tegnede ideer, ikke er følsomme kunstnere, der tolker et partitur, men er et mangefold af mennesker, der som myrer slæber sammen til tuen; ganske upersonligt bidrager hver enkelt med sine elementer til et hele ofte uden at forstå det, de er med til at skabe (Rasmussen 1966:14).

2.4. Profan arkitektur

Netop bevidstheden om det enkelte elements betydning i helheden er, hvad der ifølge etnologen Peter Dragsbo adskiller arkitekternes og de såkaldte almindelige menneskers tilgang til byggeri. Det, der adskiller arkitektens og lægmandens tilgang, er, at arkitekterne *"opfatter de byggede omgivelser perceptuelt"*, hvorimod de fleste almindelige mennesker *"opfatter og reagerer gennem associationer"* (Dragsbo 2002:21). Resultatet bliver ifølge Dragsbo, at det almindelige folkelige byggeri ikke er en helhed, men er sammensat af *"citater og fragmenter"*. Dragsbo nævner spanske buer, søjler, karnapper, springvand, cementfigurer og konkluderer, at *"more is better"* – i en henvisning til den modernistiske arkitekt Mies van der Rohes ikoniske dictum *"less is more"*. Dragsbo beskriver byggeskikken som en selvstændig fabuleringen, der primært består

af signaler om status og rigdom til omverdenen. Betragtningerne indgår i en diskussion over tre numre af tidsskriftet *By & Land*, hvor etnologen Dragsbo diskuterer byggeskikkens kendetegn med arkitekten Flemming Skude. Hvor etnologen her ser byggeskikken som bevidste tegn og associationer – som 'signaler til omverdenen', fokuserer arkitekten på byggeskikkens mere materielle og funktionelle dimensioner. Byggeskikken består ifølge Skude ikke kun af symbolske tilkendegivelser, den består også af løsninger på forskellige praktiske behov, fx flere kvadratmeter, flere børneværelser, et større køkken eller et nyt badeværelse, en ny carport eller udestue osv. Skude identificerer en uspoleret spontan behovsrealisering efter de forhåndenværende søms princip, som han kalder 'profan arkitektur'. Her kommer de bygningsmaterialer, selvbyggeren tilfældigvis har adgang til (fx brædder liggende i garagen eller baghaven), til at danne udgangspunkt for tilbygningen eller ombygningen. Han skriver: *"Når arkitekturens novicer bygger, kan alt ske: Vilkårlige materialer får uden dikkedarer lov at dække den oprindelige bygningskrop helt eller delvis, som behov eller økonomi tilfældigvis måtte diktere det"* (Skude 2001:20). Derved opstår der uforudsigelige, overraskende og chokerende – og i sjældne gange også vellykkede – form- og farvekonstellationer, der ifølge Skude nok mere skyldes held end forstand. Ikke desto mindre beskriver han den profane arkitektur som en slags selvtægt mod fjerne smagsdomme.

Det er tydeligt, at etnologen og arkitekten har forskellige forståelser af, hvad byggeskik er; faktisk så forskellige, at arkitekten Skude slet ikke vil bruge betegnelsen byggeskik, men derimod 'profan arkitektur' for de fænomener, han beskriver i debatten.

2.5. Beskrivelse eller bedømmelse

Som tidligere beskrevet påpeger Arne Lie Christensen, at der er to principielt forskellige måder at bruge ordet byggeskik på, og at de to måder er knyttet til de to forskellige faglige miljøer etnologernes og arkitekternes (Christensen 1996:30). Når etnologerne undersøger, hvordan mennesker bygger på et givent sted på en given tid – altså i en given kultur – er det en registrering af en herskende byggemåde, men når man, som arkitekterne gør, begynder at

forholde sig til, hvordan der *bør* bygges i en given bygningskultur, er vi ovre i det normative og det etiske domæne. Dette medfører, at det samme hus kan beskrives på to forskellige måder – som kulturhistorie (deskriptivt) og som arkitektur (normativt). Men i denne forbindelse er det vigtigt at understrege, at set fra den udførendes perspektiv – både arkitektens og lægmandens – findes der kun én måde at forstå byggeskik, og det er den normative; det deskriptive element kan ikke forekomme i det udførende lag – der vil altid være en vurdering af 'det bedst mulige' til stede.

Ideen om det bedst mulige relaterer til den normative forståelse af byggeskik, som Arne Lie Christensen kalder 'det gode almindelige'. Hos Christensen er 'det gode almindelige' idealet om en byggeskik, der modvirker en forfladigende massekultur, samtidig med at den modarbejder individuelle arkitektoniske markeringer. Den formulering flugter godt med den forståelse af byggeskik, som hersker blandt danske arkitekter, og som fx blev fremsat i Vandkunstens Arktis-projekt.

Lad os se lidt nærmere på ordet byggeskik for at forsøge at klarlægge relationen mellem de deskriptive og det normative elementer.

Hvis man bryder ordet byggeskik ned, består det af ordet 'bygge' og ordet 'skik'. Ordet 'skik' har en dobbeltbetydning, der forlener ordet byggeskik med en tilsvarende dobbelthed. Som substantiv betegner en skik en beskaffenhed eller en tilstand, hvori nogen eller noget befinder sig – en indretning. Betydningen deler sig i to – den beskrivende og den retningsgivende:²⁰

1. skik forstået som sædvane eller tradition – som i vendingen 'skik og brug', eller 2. skik forstået som opførsel eller adfærd – som i 'at bringe noget eller noget i den tilbørlige orden' – at ordne. Vi genkender det i udtrykket 'at sætte skik på' noget eller nogen, hvilket hentyder til at omforme eller reformere nogen eller noget. At 'få sat skik på' noget kan indebære et brud – en reform.

Den sidste betydning indikerer en handling og lægger sig dermed op ad verbet 'at skikke', hvilket betyder at bringe nogen eller noget i en vis form eller tilstand – at forme og (til)danne og ordne og indrette. Verbet at skikke bliver

20 Det følgende afsnit er udledt fra den historisk *Ordbog over det danske Sprog* (ODS) bind 19, 1940. <http://ordnet.dk/ods/ordbog?query=skikke>

normativt, idet det henfører til at bringe nogen eller noget i den *rette* form eller den *rette* fremtræden under de givne forhold. Udtrykket 'at personen eller tingen skikker sig' indikerer verbets opdragende og moralske perspektiv, idet at skikke refererer til en persons adfærd som værende passende, sømmeligt i tråd med god tone eller herskende moral – med merbetydningen at indordne sig.

2.6. At skikke og at bygge

Ud fra betydningsindholdet i skik kan vi udlede, at byggeskik retter sig mod dels det byggedes fremtræden i forhold til en given orden og dels af selve handlingen 'at bygge' forstået som 'at skikke' – dvs. frembringe orden. Den orden, der tilstræbes, kan være bestemt af forskellige forhold. Ofte refererer byggeskik til sædvanens og traditionens orden, men der kan også være tale om andre ordner, såsom bæredygtighedens, miljøets eller teknikens og konstruktionens orden. Eller det kan være en kulturel orden, hvor byggeskikken handler om at positionere sig i forhold til sociale, økonomiske ordner og moralske ordner.

Ud fra denne redegørelse præget af betydningen af skik fremstår byggeskik som noget, der handler om orden og norm og vane, det være sig både eksplicite anvisninger af både teknisk og formmæssig karakter samt implicite anvisninger, såsom sædvaner og traditioner. I byggeskikken bliver det at bygge en handling, der er indskrevet i et givent fællesskab med dets traditioner og sædvaner, det være sig et folkeligt fællesskab med implicite normer eller et mere teknisk fagligt fællesskab med eksplicite anvisninger. At bygge bliver i byggeskikken koblet med fremtræden i og tilpasning til en given kulturs normer; det, som Dragsbo m.fl. senere i dette kapitel kalder kommunikation.

Men at bygge er også en praktisk handling i sig selv. At bygge betyder oprindeligt at bo – at være, at befinde sig.²¹ 'At bo' synes i alle tilfælde at være det formål, som enhver byggen sigter mod, men dog er 'at bygge' allerede i sig selv at bo, fastslår filosofen Martin Heidegger i essayet *Tænke bygge bo*

21 'At bygge' er egentlig afledt af urnordisk *biggwian* 'at bo', som er afledt af fællesgermansk *bewwian*, 'at bo, bebygge', som igen er afledt af det indoeuropæiske *bhew*, 'at dyrke, vokse, være, bo' (Becker-Christensen 2005:215).

(Heidegger 2000). Hermed bliver det at bygge overført til området vedrørende den menneskelige eksistens. Spørgsmålet er, hvorvidt vi kan skelne mellem den praktiske og den eksistentielle byggehandling. Hvad vi kan skelne mellem, er den konkrete byggehandling og den abstrakte byggehandling, og det er her, vi får bragt arkitekturen på banen igen. Begrebet byggeskik har tilknyttet to verber – at bygge og at skikke. Arkitektur har ikke tilknyttet et verbum, man kan ikke 'arkitektere'. Vi må derfor stille spørgsmålet, hvordan forstås det at bygge i arkitekturen? En bygmester bygger, det er en konkret handling. I denne konkrete forstand bygger arkitekter ikke – og heller ikke de fleste bygherrer.

I en kultur-etnologisk undersøgelse af danske landbrugsejendomme fra 2001 udført af Peter Dragsbo og etnologen Helle Ravn diskuteres begrebet byggeskik også: *"For det første kan byggeskik både bruges rent deskriptivt: det, der bygges til alle tider – og normativt, som et værdiladet ord, der kan associeres med god byggeskik, sådan som Landsforeningen Bedre Byggeskik brugte det."* Og de fortsætter: *"I denne undersøgelse har vi valgt at bruge begrebet deskriptivt om den folkeligt accepterede, normative praksis i byggeriet – i modsætning til arkitekturen, som primært er resultatet af en kunstnerisk ide og skaben"* (Dragsbo & Ravn 2001:389). Her fremtræder det afgørende forhold, som jeg har nævnt ovenfor, at byggeri ikke kan være deskriptivt, hverken når det er arkitekter, bygmestre, selvbyggere eller andre lægfolk, der bygger. Det normative fremtræder hos Dragsbo og Ravn tilsyneladende kun som et problem, når man bygger professionelt. Endvidere fremgår det, at forfatterne mener, at de forholder sig beskrivende over for andres normativitet. Men som Arne Lie Christensen siger, så er det i virkeligheden umuligt at undgå, at det normative aspekt sniger sig ind. Selvom hovedvægten ligger på det beskrivende aspekt, vil fagpersonernes personlige både etiske og æstetiske præferencer spille ind i beskrivelsen (Christensen 1996:31).

Selvom Dragsbo og Ravn peger på, at grænsedragningen mellem byggeskik og arkitektur er svær, idet der er elementer af byggeskik i al arkitektur og vice versa, så definerer de alligevel byggeskik som en grundlæggende modsætning til arkitektur. Grænsedragningen er ikke, anfører Dragsbo og

Ravn, accepteret af arkitekter, der mener, at de producerer arkitektur, når de faktisk producerer byggeskik. Hvordan dette kommer til udtryk, skriver forfatterparret ikke noget om, men jeg må antage, at der her ligger en kvalitetsdom i retning af: Hvis det ikke er bygningskunst, dvs. hvis det kunstneriske islæt mangler, så er det byggeskik. Vi genkender den engelske arkitekturhistoriker Nikolaus Pevsners berømte sammenligning mellem cykelskuret og katedralen. Pevsner sagde, at et cykelskur ikke er arkitektur, men en bygning, hvorimod Lincolnkatedralen er et stykke arkitektur (Pevsner 1948:19). Pointen er, at betegnelsen arkitektur tilsyneladende kun kan benyttes om bygninger med kunstneriske kvaliteter – uanset hvem der er ansvarlig for bygningens udformning. Dette er en anderledes forståelse af arkitektur som slet og ret noget, der er frembragt af arkitekter, hvilket er en definition, som fx arkitekt Niels Nygaard fremfører i sin ph.d.-afhandling om arkitektonisk kvalitet (Nygaard 2006:20). Spørgsmålet er så, hvad det betyder, hvis cykelskuret viste sig at være tegnet af en arkitekt? Er det så arkitektur? Eller hvad nu hvis cykelskuret rummer store kunstneriske kvaliteter?

2.7. Bricolage

Det, som både Dragsbo og Skude indirekte peger på, er, at byggeskikken bygger på en form for bricolage. Især Flemming Skude fremstiller den profane selvbyggers arbejde med de forhåndenværende materialer, der tilfældigvis fører til det mystisk poetiske byggeri, som var det et resultat af bricolage. Ideen om bricolage som allegori til den mytiske tænkning blev introduceret af antropologen Claude Lévi-Strauss i bogen *Den vilde tanke* fra 1962. Her identificerer Lévi-Strauss altnuligmandens praksis som tagende udgangspunkt i den givne mængde materialer og værktøjer, han har til sin rådighed. Hans univers af hjælpemidler er lukket, og reglen for hans beskæftigelse er, at den indretter sig efter de forhåndenværende midler. Hans samling af materialer og værktøj er tilfældig og passer ikke nødvendigvis sammen. Altnuligmanden hos Lévi-Strauss opererer i en lukket samling, hvori han kan etablere nye betydninger ved hjælp af elementer, der allerede har betydning fra tidligere etablerede sammenhænge. Ingeniøren vil derimod søge at åbne

og gå hinsides begrænsningerne og mod alle potentielle elementer, ikke kun dem, der allerede er eksisterende. Ingeniøren skaber de midler, der skal til, for at han kan fuldende sit arbejde og nå sit mål; altmuligmanden redefinerer de midler, han allerede har. Altmuligmanden arbejder i det konkrete, ingeniøren i det abstrakte. Der er tale om to forskellige måder at tænke om byggeri på: en analytisk begrebstænkning eller en mytisk billedtænkning. Det skal ikke forstås således, at arkitekter (ingeniører) altid tænker analytisk og rationelt, og ikke-arkitekter forholder sig associativt til byggeopgaven. I al tænkning indgår begge momenter. Men hvor Lévi-Strauss' ingeniør er kendetegnet ved at tænke i vedtagne begreber, så er arkitektfaget netop kendetegnet ved sin intuitive og kreative tilgang. Som Steen Eiler Rasmussen påpeger, er arkitekturen og dermed arkitekten knyttet til det kunstneriske felt. Ifølge Lévi-Strauss ligger kunsten midtvejs mellem den videnskabelige erkendelse og den mytiske tanke; *"thi enhver ved, at kunstneren har noget af videnskabsmanden såvel som altmuligmanden i sig: Med kunstmidler fremstiller han en materiel genstand, der samtidig er genstand for erkendelse"* (Lévi-Strauss 1969:33)²²

Hvor Flemming Skude tager udgangspunkt i lægmandens helt konkrete bricolage-bygge-praksis, så tager Dragsbo ikke udgangspunkt i de konkrete materialer, som lægmanden har i sin baghave, men han beskæftiger sig derimod med de (arkitektoniske) symboler, lægmanden har til sin rådighed. Det, der ifølge Dragsbo karakteriserer byggeskikken, er, at den er kommunikation – den er et sprog, hvor de enkelte elementer er blevet til konventionelle tegn og symboler – han kalder det signaler (Dragsbo & Ravn 2001:402). Nogle signaler er kun kendt af en del af befolkningen, siger Dragsbo (fx jo flere skorstene, jo mere velstand), andre signaler er blevet glemt, men alle forstår signalværdien ved en sirligt revet gårdsplads med springvand i midten, en indgangstrappe med en halv snes trin eller en port med søjler, fronton, ejer-initialer og årstal. Signalernes funktion er at signalere tilhørsforhold til stærke og betydningsfulde grupperinger eller bevægelser. For eksempel var villastilen i 1970'erne en måde at signalere ligeværdighed med by og borgerskab, hvorimod par-

22 I denne danske oversættelse har man valgt at oversætte *l'ingénieur* med 'videnskabsmanden'.

celhusstilen skulle signalere modernitet (Dragsbo & Ravn 2001:403). Ifølge Dragsbo kan (og vil) arkitekterne ikke forstå og acceptere disse signalværdier. Der er tale om to forskellige sprog – arkitekturens og byggeskikkens. Men når opgaven er at udvikle byggeskik, kræver det, at arkitekterne accepterer landbrugernes (og andre boligejeres) behov for sociale og kulturelle signaler i form af elementer i bygninger, der er både funktionelt og æstetisk tilfredsstillende. Arkitekternes problem er, om de formår at gå fra de store forkromede løsninger til 'folkekunsten' i byggeskikken (Dragsbo & Ravn 2001:463). Med sin henvisning til folkekunsten gør Dragsbo op med en formulering eller en myte, som han mener trives hos arkitekterne, nemlig at byggeskikken er 'funktionsbestemt byggeri' (Dragsbo & Ravn 2001:389). Her har Dragsbo en pointe. Den fascination, som Flemming Skude udviser for det profane byggeri, deler han med mange arkitekter fra det 20. århundrede. Allerede de tidlige modernistiske arkitekter som Frank Lloyd Wright, Adolf Loos og ikke mindst Le Corbusier var meget inspireret af den førindustrielle folkelige byggeskik, hvori de mente at finde noget originalt og rent. Det var de enkle løsninger, den uprætentiøse udformning samt den homogenitet, bygningerne besad, der tiltalte bl.a. Loos og Le Corbusier. I byggeskikken fandt de modernistiske arkitekter, hvad de mente var en form for naturlig typedannelse bestemt af det forhåndenværende. Det var huse, hvor kun funktionen og materialerne styrede designet. Det er netop forestillingen om det autentiske, det rene og det uskyldige i den folkelige byggeskik, der virker appellerende på arkitekterne – ikke de mere 'urene' signaler om status og prestige, som byggeskikken også indeholdt (Passanti 1997).

Ifølge Dragsbo er det den kunstneriske intention, der adskiller arkitektur og byggeskik. Han sammenligner byggeskikken med den såkaldte folkekunst (Dragsbo & Ravn 2001:461), der ifølge ham er kendetegnet ved at gøre fri brug af elementer, der dels over for omverdenen kan signalere social eller kulturel

status, dels kan bekræfte brugerens egen identitet med positive associationer.²³

Det udtalte spørgsmål, der ligger under diskussionerne om arkitektur og byggeskik, er i virkeligheden et spørgsmål med etiske²⁴ implikationer: Har alle lige ret til at udtrykke sig i det fælles rum? En ret til udtryk, som eksempelvis blev anført af kunstneren Friedensreich Hundertwassers ide om vinduesretten formuleret i 1958. Alle mennesker burde skabe deres egen bolig, og derfor skulle alle lejere have retten til at dekorere facaden, så langt de kunne nå fra deres egne vinduer (Karberg & Jalving 2014:31).²⁵

Ifølge designhistorikeren Judy Attfield er det en anden mulighed for selv-udfoldelse, der som regel er i spil i den folkelige byggeskik. Her er det snarere beboerens ønske om at træde ud af den uniformitet, der især præger mange lejeboliger, og sætte sit eget præg på sin egen bolig. Attfield fandt gennem et studie af ombygninger og udsmykninger af facader i London-forstads kvarteret Cockfosters i 1982, at middelklassens øgede mulighed for at eje egen bolig resulterede i en særlig privatiserings-æstetik, hvor målet var, at ejede boliger let kunne skelnes fra lejeboliger (Attfield 2000:203). Dette gav sig udtryk i en mangefold af stiltræk, hvor det primært gjaldt om at individualisere facaden og forandre den fra ordinær til ekstraordinær – ikke forstået som at være excentrisk, men blot noget særligt. Den nye facadeudsmykning var en måde, hvorpå beboerne kunne forbinde deres identitet med huset og på den måde opnå følelsen af ejerskab (Attfield 2000:206). Denne privatiserings-æstetik er som en torn i de modernistiske arkitekters øje, der ser den som udtryk for smagløs kitsch, eller værre endnu som en farlig reaktionær forstad-konformitet (Attfield 2000:178), der manipuleret af markeds kræfterne presser forbrugs-orienterede forlorne livsstile ned over menneskers livsverden.

Privatiseringsæstetikken lå fjernt fra mange modernistiske arkitekter og

23 Dragsbo sammenligning mellem byggeskikkens statussignaler og folkekunst synes for mig problematisk. I bogen *Jydsk Folkekunst* (2008) af Jørgen Borg og Ingvar Cronhammar skildres folkekunsten som en udtryksform, der er alt andet end statussøgende, men derimod er præget af en dyb og original skabertrang, som trives på trods af kulturelle hierarkier og sociale normer.

24 I afhandlingen differentieres ikke mellem moral og etik.

25 Når man besøger Hundertwassers farverige etageejendom Hundertwasserhaus i Wien (opført 1983-86), er der ikke tegn på, at nogen beboere har gjort brug af deres vinduesret.

ligger stadig som et markant etos i arkitektstanden, der er blevet opdraget med dels modernismens puristiske ideal og dels med velfærdsstatens lighedsideal om fællesskab og homogenitet. Et etos, som dog har været under stærkt pres i det nye årtusind.

2.8. Kommunikation og identitet

Ligesom Dragsbo fremhæver den norske kunsthistoriker Hild Sørby, at arkitekterne ikke taler samme sprog som de mennesker, de bygger for (Sørby 1993:145). I hendes bog *Norske ferdighus gjennom tiderne* (1993) skildres en forestilling om, at arkitekterne ikke bygger, sådan som mennesker gerne vil bo, men derimod som de synes, mennesker bør bo (Sørby 1993:142). Derfor vælger mange mennesker de arkitekttegnede boliger fra til fordel for typehusene, der med genkendelige og romantiserede træk taler til boligbyggernes drømme om det gode liv. Igen er det arkitekternes normative tilgang til byggeri, der resulterer i fremmedgørende boliger, der fremhæves og underbygges med informanternes beskrivelser af, at bo i et arkitekttegnet hus føles som at bo i arkitektens hus og ikke hjemme hos sig selv (Sørby 1993).

Filosoffen Michel de Certeau skriver i *The Practice of Everyday Life*, at 'almindelige mennesker' bruger elementer fra den kultur, de på den ene eller anden måde er underlagt fx som forbrugere, håndværkere, bygherrer, beboere, således at elementerne gennem hverdagstaktikker bliver sat sammen på alternative og ofte transformerende måder. I en form for bricolage bliver elementerne tilpasset menneskenes egne værdier, interesser og regler (de Certeau 1988:xiv). Kulturforskeren Dick Hebdige beskriver, hvordan subkulturer i en form for bricolage sætter delelementer fra den dominerende (forbrugs)kultur i anderledes og uortodokse sammenhænge og dermed modsætter sig det kulturelle hegemoni (Hebdige 2002). Også Lévi-Strauss fastslog (Lévi-Strauss 1969:31), at det ikke er produkterne, der ændrer sig, men deres betydning, der ændres, i og med at konteksten ændres. Kulturens kendetegnende produkter bliver en del af en modkultur. Vi erindrer Flemming Skudes betegnelse og den profane arkitekturs selvtægt, men i den folkelige byggeskik er bricolagen ikke en del af en bevidst strategi med henblik på at udstille kulturelle hegemonier.

Almindelige selvbyggere er ikke en del af en subkultur og de revolterer ikke, men de bruger bricolage til at skabe et billede af det gode liv, som de ønsker, med de midler, de har til deres rådighed – og her kommer byggemarkedet ind. De bygningselementer, som de fleste boligejere i en globaliseret og industrialiseret forbrugskultur har umiddelbar adgang til, er fra det lokale byggemarked. Her kan boligbyggere gå på udkig efter døre, vinduer, fodlister, skumstuk, gulvbrædder, tagrender og finde enkeltelementer, som i deres pris og udformning virker appellerende og giver mening.²⁶

Professor i etnologi Bjarne Stoklund ser også byggeri som kommunikation og symboler. For ham er *"huset ikke blot er en bygning, der yder ly mod regnen, læ for vinden, og som beskytter mod kulde eller varme, men en institution med et bredt spektrum af økonomiske og sociale funktioner"* og et symbol på det samfund, hvori det bruges. Hermed bliver huset *"et af de medier, hvormed man kommunikerer kulturelt tilhørsforhold til andre, samtidig med at det er et dagligdags middel til bekræftelse af beboernes egen identitet"* (Stoklund 1996:20). Et af husets funktioner bliver hermed at etablere en eksistentiel relation mellem menneske og omverden.

2.9. Perception eller association

Omgivelsernes mening er det, som mennesker reagerer på, påpeger den amerikanske professor i arkitektur Amos Rapoport. Bedømmelsen af vores omgivelser er ikke resultatet af en detaljeret analyse af specifikke elementer, men handler mere om en generel affektiv respons, som er genereret af billeder og ideer (Rapoport 1982:13). Han ser bygningernes mening – ikke som en modsætning, men som Stoklund snarere som en del af bygningernes funktion. Mennesker er biologisk kognitivt kodet til at søge mening i deres omgivelser, og det er bygningernes funktion at gøre omgivelserne meningsfulde for os. Ifølge Rapoport er forskning i det byggede miljø kendetegnet ved erkendelsen af, at arkitekter og brugere har meget forskellige forståelser og oplevelser af omgivelserne og det byggede miljø (Rapoport 1982:15). Som Peter Dragsbo

26 En af beboerne sagde, at det var byggemarkedernes kataloger, der var den største inspirationskilde til materialevalget i deres ombygningsprojekt.

var inde på, er det, der adskiller de to parter opfattelse af omgivelserne, at arkitekterne synes at reagere på omgivelserne i perceptuelle termer, hvorimod lægfolk reagerer i associative termer (Rapoport 1982:19) – altså at arkitekter har en sansebåren erfaring af verden, hvorimod lægfolk reagerer gennem kognitive forståelser. Uanset den videnskabsteoretiske implikation af distinktionen mellem perceptuel og associativ erfaring underbygger Rapoport forestillingen om, at lægfolk og arkitekter opfatter omgivelserne forskelligt og ikke taler samme sprog.²⁷

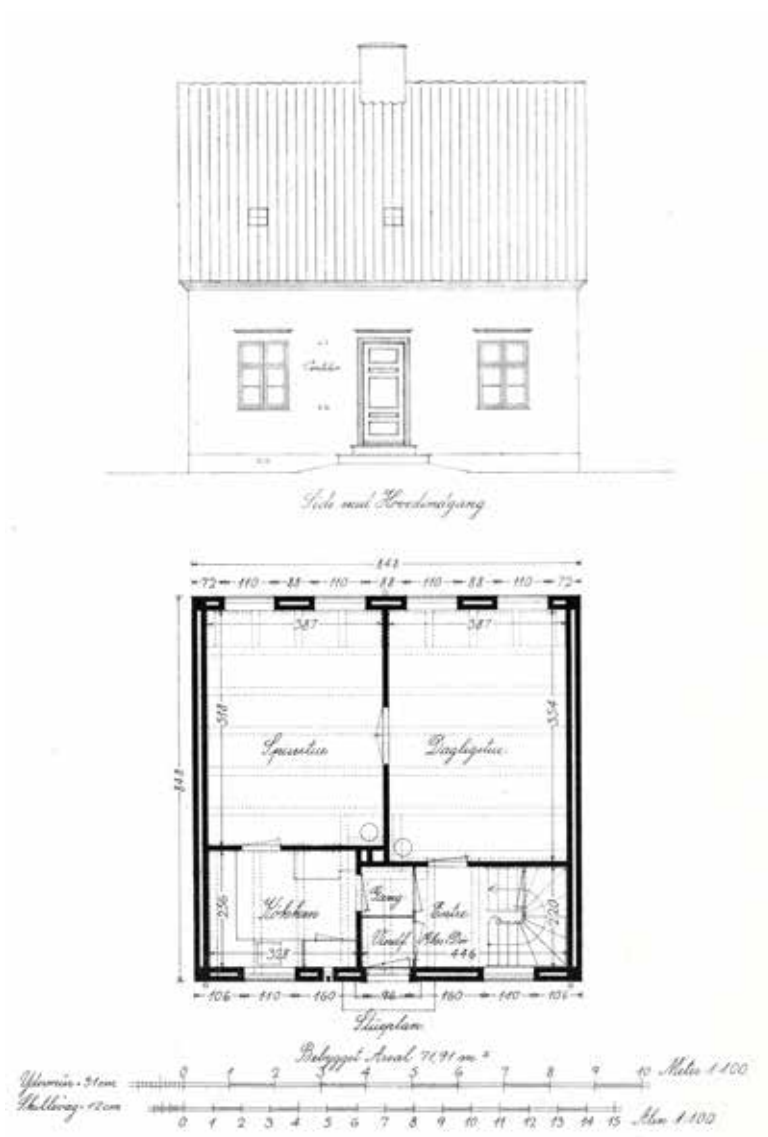
Byggeskik er altså et omstridt og vanskeligt begreb. Begrebet bruges forskelligt, alt efter om det blot skal beskrive det, der rent faktisk bygges, eller om det skal være en norm for det, der bør bygges. Bedre Byggeskik er både et navn og en hensigtserklæring. I næste afsnit skal vi se nærmere på Bedre Byggeskiks arkitektoniske projekt, hvor foreningen gør brug af det spænd mellem tradition og reform, som vi tidligere identificerede som betydninger af ordet 'skik'. Vi vil også forstå, hvorfor man ikke kaldte sig for 'Landsforeningen for Bedre Byggeskikke', men satte byggeskik i ental.

27 Denne diskussion er fundamental og skildrer de videnskabsteoretiske og stilistiske modsætninger og stridigheder, der tegnede den design- og arkitekturteoretiske (og etnologiske) scene i 1980'erne. Det er bl.a. ud af denne modsætning, at Material Culture Studies-traditionen er vokset.

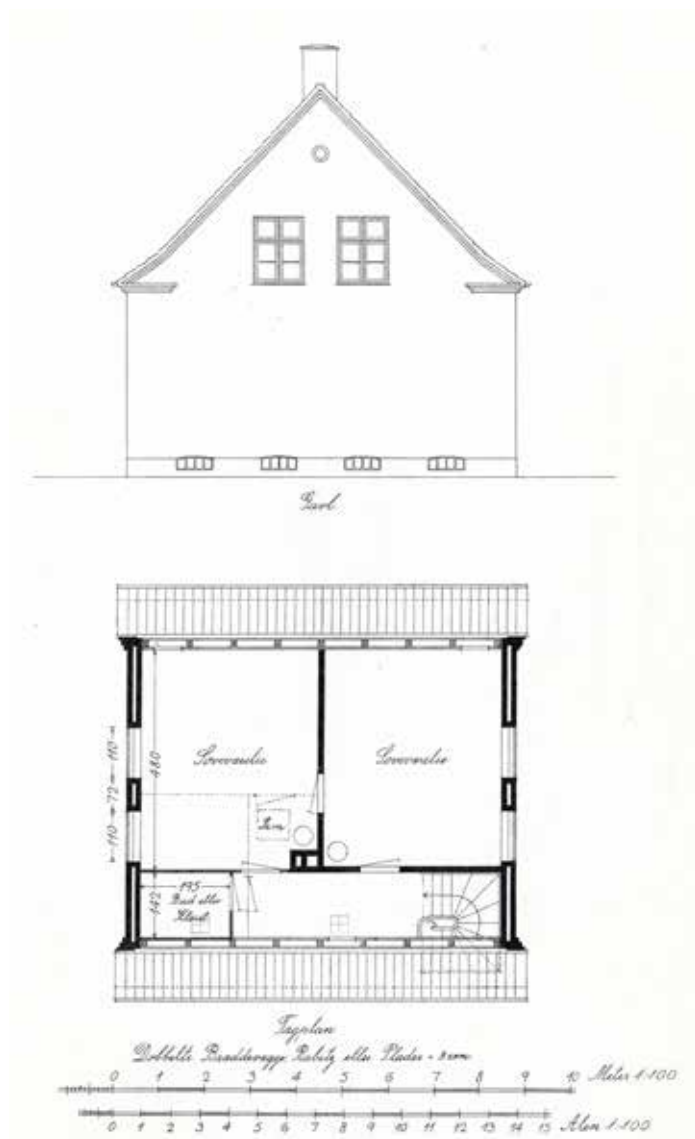
På de følgende sider vises to eksempler på hustyper fra to af Bedre Byggeskikks udgivelser – **Boligbogen** (1926) og **Parcelhuse** (1944) – med typetegninger og anvisninger til huse opført med statslån og begge udsendt på foranledning af og i samarbejde med Indenrigsministeriet.

Det første eksempel er fra **Boligbogen**. Bogen består af 12 hustyper med tilhørende instruktiv tekst og materialefortegnelse samt nogle detaljetegninger af typer på karnapper, altaner, balustrader, havelåger, trappegelændere og dør- og vinduesprofiler. Nærværende eksempel er uddrag af materialet til Type H – **"Hus med to Værelser og Køkken i Stueetagen og to Værelser og Bad i Tagetagen. Bebygget Areal 71,91 m²."**

Det andet eksempel er fra **Parcelhuse**. Denne udgivelse var en **"fornyelse"** af Boligbogen, og der er ligeledes tegninger og anvisninger til 12 hustyper. Foreliggende er nogle af tegningerne til Type C 2 – **"3 Vær. med Kammer og Bad (Byhus)"**



Type H – Boligbogen 1926 (Nielsen 1926:70).



Type H – Boligbogen 1926 (Nielsen 1926:71).

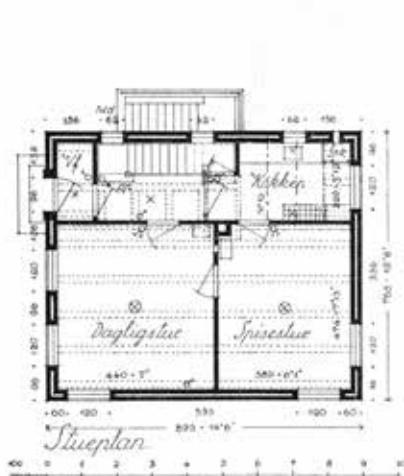


Type H – Boligbogen 1926 (Nielsen 1926:72).

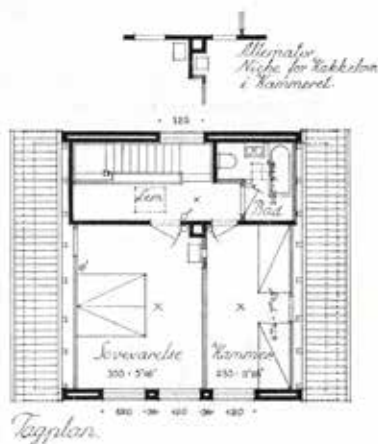
C 2. Eenfamiliehus. Projekteret til Statsloan.



Væsendige Materialer: Til fuget Mør af røde eller flammede Sten, murer Dør-
park, Gesimser og Vinduesspejl af gule Sten, der skæres og staar i Kalkens
Farve eller kalkes. Til en brættet og kalkfarvet Mør hvidtes navnte Dele.



Løfttrappens 2. den Stigning er Repose.
Løftets 2. den Stigning er Repose.



Bræddewægge med gulbeton Tagrim, samt
Tørskalling på Især og Hængebånd udføres
af 1 Brædder isoleret med 2 cm Møller.

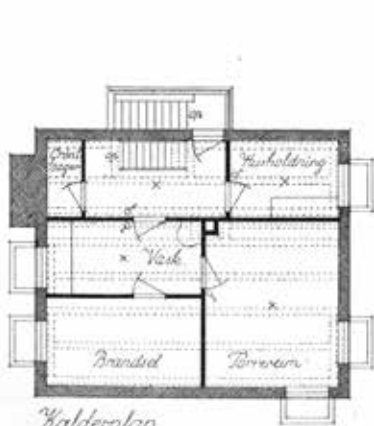
Type C 2 – Parcelhuse 1944 (Nielsen 1944:36).

Rebygget Areal 68.7 m².

3 Værelser Lejlighed med Kammer og Badeværelse.



Kiste Betonskæbel streges med Kullfarv. Længs Rygningen og over Gantmæs og Gesinser forskalles og hvidtes hvis almindelige Tingeligt anvendes Gelander ved Kaldertals udføres af 115 Jern.



Halderplan.

Udr. Truppe Kaldershals og Lyskier
støbes i Forbindelse med Kalders-
vaggene, hvar af sin Skuldersfaln.

Transmit A. B.

Kalderbjælkelagets Overkant skal ligge mindst 40 cm over det endelige Terræn.

Landforeningen Bedre Byggeskik
Hans Egebergsgade 7 København N

3. Landsforeningen Bedre Byggeskiks arkitektoniske projekt

3.1. Industrialisering og identitetskrise i arkitekturen

Fra midten af 1800-tallet og især i årtierne op til Landsforeningen Bedre Byggeskiks stiftelse i 1915 var den europæiske arkitektur i en form for identitetskrise. Med industrialiseringen var verden ved at blive en anden. Jernbanen knyttede både byer, regioner og nationer tættere sammen, hvilket betød, at udvekslingen af varer og kultur foregik nemmere, hurtigere og i langt større mængder. Den industrialiserede verden havde behov for helt nye typer af byggeri, fx jernbanebroer, kraner, togstationer, fabrikker, andelsmejerier, stål-valseværker, jernstøberier, elværker. De nye typer af 'historieløse' bygninger satte helt nye krav til både byggeprocesser og bygningsmaterialer – der skulle bygges højere, længere og slankere – og ikke mindst hurtigere og billigere. På fabrikkerne kunne man nu massefremstille både kendte materialer såsom teglsten, men også helt nye bygningsmaterialer såsom støbejern, spejlglas, tagpap, skifer og eternit, som passede til de nye typer af bygninger og ikke mindst de nye byggeprocesser. Men de lokale håndværkere og bygmestre havde ikke forudsætningerne for at bedømme og benytte de nye materials tekniske og æstetiske egenskaber. Håndværkerne optog de nye materialer, så godt de kunne, i deres sædvanlige praksis med det resultat, at den traditionelle byggeskiks æstetiske værdi – dvs. enheden mellem materialets æstetiske og konstruktive egenskaber og håndværkets praksis – var ved at gå tabt.

Ud af industrialismen voksede også en helt ny type halvfærdige byg-

ningselementer: støbejernsdekorationer og støbte cementgipsdekorationer²⁸, der illuderede kunsthåndværk udført stenhuggerarbejde, der nemt og billigt kunne fremstilles på fabrikker i Tyskland, transporteres med det udvidede jernbanelinje til Danmark og uden større besvær eller udgift påføres facaderne i hovedstaden, købstæderne og de nye stationsbyer. Længs de nyanlagte jernbanestrækninger blev der opført nye stationsbyer, og den store arkitekturskrise sivede ned gennem byggeriet og havnede på stationsbyernes hovedgader i form af tårne og spir på hjørnerne, blomsterranker på facaderne og mange forskellige stiltræk blandet sammen i fri komposition.²⁹ På stationsbyernes hovedgader gjaldt det om at tiltrække sig opmærksomhed; at vise, at man var med på tiden, og at forretningen gik godt. Men det var ikke udsmykning i den forstand, at en håndværker omhyggeligt havde brugt sine evner og sine hænder i timer og timer, men det var maskin- og masseproducerede støbte ornamenter – uden spor af 'liv' eller af håndværkets omhu og arbejdsglæde.

3.2. En kort oversigt

"Hvad enten man har haft sit Hjem i By eller paa Land, vil man ikke kunne tænke tilbage paa sin Barndom, uden at der i Erindringen melder sig et Bygværk, [...] maaske er det kun den gamle kære Trappe og Gadedør derhjemme, som manes frem i Erindringen. Der skal nok under en eller anden Form melde sig et Indtryk af Bygningskunsten – Rammen om Kulturfolkenes Liv." (Nielsen 1932:182)

Landsforeningen Bedre Byggeskik blev stiftet i 1915 med målsætningen: *"Et Arbejde for en Højnelse og Udvikling af vor almindelige danske Bygningskultur"* (Nielsen 1941:7). Blandt initiativtagerne var fremtrædende kulturpersonligheder,³⁰ byg- og håndværksmestre, gårdejere, husmænd og selvfølgelig nogle af

28 Ved at tilsætte cement i den blanding af gips, kalk og marmormel, som stuk består af, gjorde man denne vejrbestandig.

29 Hvilket Marius Pedersen senere kaldte for *"løsgående motiver"* (Pedersen 1923:13).

30 Såsom digteren Johan Skjoldborg, debattøren Emma Gad og kunsthistorikeren Vilhelm Lorenzen.

landets førende arkitekter.³¹ Stiftelsen af Bedre Byggeskik var den foreløbige kulmination på to årtier, hvor mange arkitekter på en og samme tid havde fået øjnene op for den almindelige ældre danske bygningskulturs kvaliteter og behovet for en indsats i nutidens almindelige byggeri.³² Arkitekturen havde indtil da været en disciplin, der udgik fra Akademierne, og her havde man ikke beskæftiget sig med det almindelige byggeri. Men den lokale bygningskultur var tilsyneladende ved at miste jordforbindelsen, og man så nu, at også det danske kulturlandskab var under alvorlig forandring. I en verden i opbrud, hvor fremmedgørelsen føltes helt konkret i de nye bygningers fabriksfremstillede materialer, og hvor meningsløsheden og det kulturelle forfald truede, var Landsforeningens topreaktion klar: en kulturel og æstetisk vækkelse og (ud)dannelse af landbefolkning og håndværkere, så de var rede til retableringen af et fast regelsæt i byggeriet. Bedre Byggeskiks reaktion udmøntede sig i fem arbejdsområder, som forhenværende direktør for Holbæk Museum Lene Floris har sammenfattet på følgende måde (Floris 2005:36):

1. Konsulentvirksomheden Tegnehjælpen
2. Kurser for bygmestre og håndværkere
3. Udarbejdelse og reproduktion af typetegninger
4. Udstillinger og foredragsvirksomhed
5. Publikationer (såsom årsberetninger, avisartikler og hæfter, hvori der blev agiteret for foreningen og dens arbejde)

31 Ud over P.V. Jensen-Klint og hans protege Ivar Bentsen var Martin Nyrop, Kristoffer Warming, Carl Brummer, K.T. Seest og T.H. Hjejle deltagere i det første møde før stiftelsen af Landsforeningen.

32 Allerede i 1892 havde arkitektstuderende dannet Foreningen af 3die December, hvis formål var opmåling og bevaring af ældre danske bygninger. Akademisk Arkitektforening havde i 1907 stiftet Akademisk Tegnehjælp, hvor bygmestre og bygherrer vederlagsfrit kunne få arkitektbistand. I 1908 blev den danske byggetradition til et fag på Kunstakademiet i 'Den danske Klasse', og i 1909 introduceredes en ideel dansk stationsby på Landsudstillingen i Aarhus.

3.3. Tre personligheder – én forening

Der er især tre personer – tre arkitekter – der var meget afgørende for Bedre Byggeskiks arbejde: P.V. Jensen-Klint, som i årevis havde kæmpet for bygningshåndværkets kulturelle grundlag og "*det gamles Skønhed*" (Jensen-Klint 1911:15), var foreningens oprindelige ideolog. Ivar Bentsen, som med baggrund i Vallekilde Højskole, oprettede Bygmesterskolen i Holbæk i 1915,³³ samt Harald Nielsen, som fra første færd var foreningens trofaste sekretær, leder af Tegnehjælpen og fra 1934 foreningens formand. De tre inkarnerer udviklingen i Bedre Byggeskiks ideologi igennem de første 30 år, og det er igennem P.V. Jensen-Klints, Ivar Bentsens og især Harald Nielsens udgivelser, at Bedre Byggeskiks ideologiske og æstetiske standpunkter er blevet overleveret til eftertiden. Det er således især ved læsning af P.V. Jensen-Klints programskrift *Bygmesterskolen* fra 1911 og Harald Nielsens udgivelser for Bedre Byggeskik – *Landbrugsbygninger* fra 1920 (med Ivar Bentsen), *Boligbogen* fra 1926, de to Bygmesterbøger fra henholdsvis 1932 og 1941 og endelig *Parcelhuse* fra 1944, samt Bygmesterskolens elevhæfter – jeg har dannet mig en forståelse af Landsforeningens arkitekturtænkning.

3.4. Tegnehjælp

På Bedre Byggeskiks tegnestue i København kunne bygmestre og byggherrer få billig og i særlige tilfælde gratis arkitektfaglig hjælp til projekteringen af mindre byggeprojekter. Projekterne var mangfoldige, men især boligprojekterne fyldte meget på tegnebordene. Henvendelserne kom fra arbejdsmænd, landmænd, faglærte og funktionærer, fx lærere. Ofte tog hjælpen blot form af, hvad Nielsen kaldte en 'korrektur', dvs. en opstramning af planer og facader, så de svarede til foreningens æstetiske principper. Byggeprojekterne var tit så fremskredne, at det kun kunne blive til mindre korrektioner, men foreningens pragmatiske holdning var, at små ændringer var bedre end ingen. Kontorets frivillige arkitekter besøgte som regel aldrig byggepladserne (Erik-

33 I 1907 overtog Ivar Bentsen ledelsen af Håndværkerskolen på Vallekilde Højskole efter sin far, Andreas Bentsen. I 1921 bliver Bentsen professor på Kunstakademiet i København, og Marius Pedersen overtager ledelsen af Bygmesterskolen.

sen 2008:51); det var ikke nødvendigt, når man arbejdede ud fra en fastlagt typologi, blot man kendte grundens placering i forhold til verdenshjørner, store træer eller andre særpræg og adkomstforhold. Tegnehjælpen blev nok Bedre Byggeskik-foreningens største succes; i årene 1916-1941 resulterede det i omkring 1350 byggerier, hvis projektering ellers ville have været misrøgtet (Nielsen 1941:22). I alt foreligger der over 1600 sager i Bedre Byggeskiks arkiv (Floris 2005: 56; 101).

3.5. (Ud)dannelse

Landsforeningen Bedre Byggeskik blev stiftet i en tid, hvor de folkelige bevægelser vandt frem i Danmark, fx husmandsbevægelsen, husflidsbevægelsen, afholdsbevægelsen, højskolebevægelsen. Som Peter Dragsbo påpeger, var disse bevægelser led i et omfattende samfundsmæssigt civilisationsprojekt, hvor folket skulle disciplineres og eventuelle oprørske impulser dæmpes gennem moralsk dannelse. Men som det fx var tilfældet med husmandsbevægelsen, kunne civilisationsprojektet benyttes til bevægelsernes egen fordel: Man kunne både få en samlet stemme, og man kunne vise sit ligeværd og sin respektabilitet (Dragsbo 1996:88-89). Flere af arkitekterne omkring Bedre Byggeskik-bevægelsen var rundet af den grundtvigianske højskolebevægelse, hvilket betød, at højskolernes ambition om at skabe selvbevidste, aktive og gode samfundsborgere gennem oplysning og (ud)dannelse, var en del af grundlaget for foreningens uddannelsesindsats. Ud over højskolebevægelsen havde Bedre Byggeskik ideologiske slægtskaber med tilsvarende socialæstetiske bevægelser uden for landets grænser. Både John Ruskin, William Morris' Arts and Crafts Movement samt Ebenezer Howards Garden Cities i England og de tyske Deutscher Werkbund, Deutscher Bund Heimatschutz og Paul

Schultze-Naumburg³⁴ reagerede på de ændringer, som industrialiseringen medførte for arkitektur, håndværk og arbejdsliv.

Bedre Byggeskiks uddannelsesvirksomhed rettede sig mod landområdernes bygmestre og håndværkere. I de første år var P.V. Jensen-Klint og Ivar Bentsen dedikerede undervisere og aktive foredragsholdere. Hensigten med foredragene var at opbygge elevernes kulturhistoriske viden om og tilknytning til dansk arkitektur. Undervisningen byggede selvfølgelig på Jensen-Klints didaktik, som den var udfoldet i *Bygmesterskolen* i 1911. *Bygmesterskolen* var et programskrift og en poetik for et byggeri, der var traditionelt af natur, og som var fritaget for både akademisering og artisteri, men derimod var grundlagt i et kontinuerligt kulturelt fællesskab.³⁵ Jensen-Klint ønskede at vriste arkitekturen ud af akademiets saloner og etablere den i byggeriets praksis. Det moderne samfund var præget af en adskillelse mellem 'de, der tænker' og 'de, der arbejder', som kunstkritikeren John Ruskin formulerede det (Ruskin 1994). Det var kun den tænkende mand, der blev betegnet som en dannet mand; men arbejderen burde oftere tænke, og tænkeren burde oftere arbejde, så ville de begge i bedste forstand blive dannede mænd. Jensen-Klint var enig med John Ruskin i "*at kun arbejdet kan gøre tankerne sunde, og kun tanken kan gøre arbejdet lykkeligt, og de to ting kan ikke ustraffet adskilles*" (Ruskin 1994:52). Jensen-Klint lagde stor vægt på udviklingen af bygmestrenes sensibilitet for form og stof i det, han kaldte "*kultiveringen af Skønnets*" (Jensen-Klint 1911:32). "*Alt Husbyggeri hviler endnu væsentligt paa praktiske Regler og Skønsomhed. En dygtig Bygmester*

34 Arkitekten Schultze-Naumburgs nibindsværk *Kulturarbeiten* udgivet mellem 1900 og 1917 var en stor inspirationskilde for Jensen-Klint og Harald Nielsen og dannede med sin eksemplariske visning af henholdsvis gode og dårlige (*Beispiel und Gegenspiel*) arkitektoniske løsninger på en national bygningstypologi et pædagogisk forbillede for Bedre Byggeskiks Bygmesterbøger og lysbilledforedrag og formidlingsarbejde. Et pædagogisk princip, som Bygningskultur Danmark har videreført i deres bevaringsguide for Bedre Byggeskik-huse.

35 Jensen-Klints ideer pendulerer mellem det progressivt folkeoplysende og det umådeligt tilbageskuende; fx at bønderne har betalt for deres frihed i 1849 med hele deres kultur, "*den de strøg bort, som var den selve den ufri Stands Trællemærke*" (Jensen-Klint 1911:37). Desuden ønsker han folkedragten tilbage til bønderne og foretrækker de gamle bondetørklæder frem for byens moderne '*hallojhatte*', at han længes efter slagbænken og bandlyser sofaen, han efterlyser landets oprindelige navneskik, hvor døtre ikke hed det samme til efternavn som sønner.

skal kunne skønne praktisk og smukt" (Jensen-Klint 1911:32), og det skulle læres gennem opmåling og tegning af de gode eksempler fra den ældre danske bygningskultur. Det var essentielt for Jensen-Klint, at både bygmestre og arkitekter kom i fysisk kontakt med de 'gamle mestres' originale arkitektur:

"En ung Arkitekt bør aldrig arbejde med anden Bygningskunst end den, han kan se med sine egne Øjne, for at faa Realiteten i Materiale og Bygningens tilknytning til det virkelige Liv saaledes banket ind, at det aldrig forlader ham, selv om han under sin senere Udvikling henter Impulser fra Afbildninger." (Jensen-Klint 1911:20)

Det var vigtigt at opmåle og forstå bygningernes proportioner og konstruktioner, men der måtte også aktiveres noget 'mere' – en kropsligt indlejret sans for skønhed.

3.6. Håndværksromantik

Jensen-Klints ideologi og didaktik trækker tydelige tråde tilbage til John Ruskins 1800-tals håndværksromantik.³⁶ I *The Seven Lamps of Architecture* (1849) beskriver Ruskin arkitekturen som værende defineret af 'et mere' end bygningernes praktiske fordringer såsom rumfordeling, konstruktion og nyttekrav. For Ruskin var legitimeringen af 'dette mere' det afgørende kvalitetsskabende element i arkitekturen; det var det nyttesløse (ikke det overflødige!), fx ornamenten og stenhuggerarbejde, der adskilte arkitektur fra byggeri. Det vigtige i arkitekturen var den skabende relation mellem det enkelte menneske

36 Især Jensen-Klints engagement i Skønvirke (en retning inden for dansk kunsthåndværk og design i begyndelsen af 1900-tallet) korresponderer med William Morris' kunsthåndværker-tradition i sådan en grad, at Kay Fisker ovenikøbet sammenlignede Morris' og Jensen-Klints fysiske fremtræden (Fisker 1963:38). Det er også værd at notere, at Jensen-Klints arkitektur og egne byggerier ligger tættere på den organiske gotisk-romantiske murstensarkitektur som fx Morris' Red House end på den klassicisme, som Harald Nielsen endte i.

og materialet.³⁷ Kvaliteten bestod i det menneskelige aftryk i materialet; at man kunne fornemme håndværkerens arbejde med både hånd og ånd i stoffet. Ydermere var det afgørende, at arbejdet var udført med velbehag, dvs. at håndværkeren var lykkelig, mens han var i gang med arbejdet (Ruskin 2005:204). Velbehag skal i denne forbindelse ses i forhold til Ruskins moralske budskab om, at glæden ikke bør stå alene. Men hvis man handler med nytten for øje, vil man blive belønnet med den største glæde (Ruskin 1920:82). Håndværkerens glæde består i at bidrage til arkitekturen og dermed til samfundet. Det væsentlige, han bidrager med, er ikke fuldkommenhed, men derimod sin arbejdsglæde, arbejdsevne og sin menneskelighed. At fordre det fuldkomne af håndværkeren (eller arbejderen) er at gøre ham til slave – til en maskine – ved at tage initiativ og liv fra ham.

Både for Ruskin og for Jensen-Klint var bygmesterens praktiske håndtering og hans sensibilitet over for materialet afgørende. Ruskin holdt fast i ambitionen om det skabende element i håndværket, og for ham gjaldt det om hin enkelte bygmesters individuelle kreative og menneskelige udvikling og udtryk. For Jensen-Klint derimod var det opnåelsen af den enkelte bygmesters indlejring i et fælles udtryk og fælles tradition, der var det helt afgørende. Men det betød, at kravet om at følge et i detaljen fastlagt fælles formsprog sammenholdt med opdyrkelsen af den enkelte bygmesters individuelle skønhedssans kom til at ligge som en latent konflikt i Bedre Byggeskiks ideologi. Denne intrikate relation mellem kunst og håndværk nødvendiggør et stærkt moralsk krav om selvbeherskelse, der kan holde bygmesteren på sin plads:

"... det gælder om at danne Bygmestre, hvis Ære er der, hvor Haandværket er, ikke ønsker at blive en brøkdal kunstner, men heller ikke vil berøves Haandværkets Initiativ, thi ingen kan som den dygtige Haandværker indpasse den daglige Tings

37 Kunsthistoriker Wolfgang Kemp peger på denne sammenknytning af reception og produktion i det levende arbejde, er det kvalitetskriterium, som Ruskin vedholdende udforsker (Kemp i Ruskin 2005:22-23). Det er en relation, vi genender i sociolog Richard Sennetts filosofisk pragmatiske relation mellem oplevelse og erfaring, som han beskriver som dobbeltheden i at føle og gøre (Sennett 2009:289). Vi kender også relationen i æstetikken som relationen mellem sansning og forståelse.

Form efter det praktiske Brug og Materialets Beskaffenhed. Det hævnner sig at lade Haandværkerens Fantasi ligge gold og kun lade Haanden arbejde."

Og Jensen-Klint fortsætter:

"Det gælder tillige om at udvikle faste Normer for de almindelige Bygninger. I tilknytning til de gamle Husformer skabe Hustyper, der uden store Ændringer kan benyttes af praktiske Bygmestre, som kender vor Tids Krav og ikke tilstræber nogen Art af Originalitet, men alle arter af Solidaritet. Gentagelsens Kunst er af lige saa stor værdi som Nyskabens, den hører Haandværkeren til og kan ikke tilfredsstillende øves af andre, Fornyetelsen tilhører Kunstneren og kan kun forsvarligt ske gennem ham. Gentagelsen skaber Fuldkommenheden i det daglige, Fornyetelsen Fuldkommenheden gennem Tiderne." (Jensen-Klint 1911:25)

3.7. Fornuft og følelse

Den særlige balance mellem det individuelle og det fælles (mellem kunst og håndværk), som var kendetegnende ved Jensen-Klints arkitekturideologi, udviklede sig i Harald Nielsens argumentation som et forhold mellem følelser og fornuft. Jensen-Klint tappede til stadighed sin vision om uddannelsen af bygmestre fra et nationalromantisk arkitektursyn, hvor den følelsesfulde og sanselige samhørighed mellem mennesket, stoffet, tingen – og selvfølgelig traditionen og stedet – var afgørende. Både arkitekten og bygmesteren burde *"blive bunden til 'den Muld, han fødtes af', til gode traditioner, til Stoffet og Tingen"* (Jensen-Klint 1911:13). Men Nielsen var ikke så meget for det følelsesfulde. Da Jensen-Klint i løbet af 1920'erne trak sin opmærksomhed fra Bedre Byggeskik for at koncentrere sig om opførelsen af sit livs projekt, Grundtvigskirken, blev den nationalromantiske agenda gennem Nielsens argumentation transformeret til en universalistisk naturlov. I 1924 forelæser Nielsen om *Bygningens Hovedindgang*:

"Alt Byggearbejde er betinget af en fornuftsmæssig Vurdering af Materialets Anvendelighed for Imødekommelse af et givet Formaal, men sammen med denne

Fornuftens Indsats – Teknikken – gør følelsesmæssige Hensyn sig gældende i den menneskelige Trang til Skønhed. Gennem Aartusinder har Fornuft og Følelse arbejdet sammen. Følelsen for Skønhed i menneskelige Frembringelser har en dyb og uudgrundelige Urkilde, maaske er den en ubevidst Efterlignelse af Naturens Frembringelser eller Naturen selv, der Former ved Mennesket.” (Nielsen 1932:275)

Menneskets ubevidste efterligning af naturen er Nielsens *fornuftige* forklaring på følelsernes rolle i arkitekturen.

Harald Nielsen hæftede sig ikke ved det nostalgiske, men ved det saglige element i traditionen: *”Vor gamle Byggeskik former sig sagligt efter sin Tids Teknik og besidder samtidig – og netop i kraft deraf – reel arkitektonisk Værdi”* (Nielsen 1932:183). Det er sagligheden og fornuften, som Nielsen vedholdende appellerer til, og derfor må han følgelig argumentere for, at bygningskunsten ikke i sig selv er kunst. I en forelæsning fremført på et bygmesterkursus i 1925 forsøger han at argumentere for, at kunst er teknisk lovmæssighed:

”Det kan saaledes lade sig gøre mere eller mindre direkte, at henhøre Skønhedsbegreberne til Formdannelsernes Forudsætninger, med andre Ord, det rent følelsesmæssige er – i mange Tilfælde ubevidst – underkastet en logisk Disciplin. [...] Teknikken er i sig selv kunstdannende, idet den har dannet Skønhedsbegreberne, hvis Love følgelig kan tilegnes i samme Grad som de tekniske Discipliner.”

Derfor må konklusionen for Nielsen også være, *”at Bygningskunsten til en vis Grad kan læres, den maa ikke henvises til kun at være et følelsesmæssigt Udtryk for det mystiske eller uudsigelige, saadan som Kunst saa almindeligt opfattes”* (Nielsen 1932:244).

Som man kan se, afviser Nielsen ikke følelsernes rolle i skabelsen (og oplevelsen) af arkitektur fuldstændig. Senere i forelæsningen bliver opfattelsen af skønt og uskønt defineret som *”... den Blanding af Følelse og Viden, som under de forskellige Forhold bliver bestemmende for vort Behagsindtryk, for vor Opfattelse af skønt og uskønt”* (Nielsen 1932:246).

Han fastholder dog, at fremvist de rigtige eksempler på bygningsformer, kan bygmestrene (og andre) lære den præcise blanding af følelse og viden, der skal til. Men han har det nu svært ved følelserne, når han alligevel senere i foredraget må konkludere: *"Med andre Ord, vi finder Bygningslegemet smukt [...], fordi det tilfredsstiller vor Opfattelse af en Række Betingelser – de logiske Discipliner, der bestemmer Skønformen, Behagsindtrykket"* (Nielsen 1932:247).

3.8. Typer

Alle kan ideelt set lære et sæt regler og opnå en viden, der kan gøre dem i stand til at følge en allerede etableret bygningskultur. Men *"Den moderne Arkitektur – uden fastlagt Formlære – kræver en Kunstners instinktive Skaberevne, den er ikke Haandværkerkunst"* (Nielsen 1941:285). Den unikke arkitektur, der er skabt af det begavede individ, kan ikke kopieres af andre mindre talentfulde bygmestre eller arkitekter. Desuden er det vigtigere, som også arkitekten Kay Fisker 40 år senere er inde på,³⁸ at niveauet i den almene bygningsmasse er jævnt godt, end at der er nogle få meget enestående bygningsværker strøet tilfældigt omkring i landet. Det er fællesskabet, det gælder, og for at sikre det fælles udtryk må bygmestrene og bygherrerne lære at tøjle deres individuelle impulser og pyntetrang.

Harald Nielsen beskæftigede sig med håndværket, fordi det stadig var håndværket, der var det landlige byggeris realitet, men han var ikke håndværksromantiker. For ham var det væsentlige problem, at bygningshåndværkeren ikke erkendte projekteringsarbejdets betydning for husets opførelse (Nielsen 1932:121). Ved at knytte håndværket uhyre tæt til homogeniteten, gentagelsen og forudsigeligheden ville han lære håndværkerne et fast, enkelt og letforståeligt formsprog – en enkel og letforståelig fast opskrift, der

38 Prioriteringen af det almene frem for det særlige er et af den danske arkitekturs kendetegn i det 20. århundrede, og som bliver italesat i sin konsekvens af Kay Fisker i 1964: *"De store geniale arbejder af de betydende arkitekter kan inspirere os, men de kan også til tider være mærkeligt påtrængende. Man kan ofte ønske sig at færdes i et mere neutralt milieu, og for mig forekommer helheden i de omgivelser, vi færdes i, at være af større betydning end det enkelte, fremtrædende arbejde. Jeg vover det postulat, at jeg foretrækker arkitektur af 2.-klasses kvalitet, men gennemført som en helhed, frem for en kalaidoskopisk sammenstilling af 1.-klasses arkitekturformer uden nogen sammenhæng"* (Fisker 1964:524).

burde række til alle de opgaver, som den almindelige landhåndværker stod over for at skulle løse. Samtidig skulle det gentagne arbejde med de samme typer efterhånden blive indlejret i den enkelte håndværker som et naturligt moralsk og æstetisk beredskab. I brugen af typen ligger en ambition om det fuldkomne og det ideale. For Ruskin derimod er ønsket om fuldkommenhed ikke befordrende for håndværksmæssigheden. En håndværker kan kun blive stærkere og bedre, hvis hans selvstændige kreativitet, følelsesliv og tænkeevne bliver dyrket. Hans initiativ og arbejdsglæde skal dyrkes frem for den *"mest fuldkomne mekaniske færdighed"* (Ruskin 1994:46). Håndværkerens tænkeevne skal ansøres, og de fejl, der måtte dukke op, må accepteres, fordi det kun er gennem fejlene, at det bedste kan åbenbare sig. Ruskin beskriver processen på følgende måde:

"Prøv at gøre dig dette klart: du kan lære en mand at tegne en lige linje og skære den, at slå en kurve og grave den, at kopiere og grave et hvilket som helst antal givne linjer og former med beundringsværdig hast og fuldkommen præcision, og du vil finde, at hans arbejde er fuldendt i sin art. Men hvis du beder ham tænke over disse former og prøve, om han ikke selv kan finde på nogle bedre, så standser han, hans arbejde bliver tøvende, han tænker, og der er ni chancer af ti for, at han tænker galt, ni chancer af ti for, at han fejler første gang, han tager fat på sit arbejde som tænkende væsen. Men trods alt har du gjort ham til en mand. Før var han kun en maskine, et levende stykke værktøj." (Ruskin 1994:46-47)³⁹

3.9. Arkitekturens 'naturlov'

Det sanselige felt er på den ene side omgærdet med mistro fra Bedre Byggeskijs side, fordi heri ligger kimen til det unødige, det overfladiske, pyntesygen, praleriet, komforten=dovenskaben, de lette løsninger og bymanérerne og i sidste ende spekulanterne (Klint 1911) – alt det, man så på stationsbyernes facader. På den anden side er det gennem det sanselige engagement med verden, at mennesker lærer at erkende det skønne. For at håndværkerne

39 Citatet stammer fra *Gotikkens natur – The Nature of Gothic* – et kapitel i Ruskins trebindsværk *The Stones of Venice* udgivet mellem 1851 og 1853.

overhovedet kunne erkende kvaliteten i de traditionelle typer, måtte de gennemgå en kulturel dannelse, der netop bestod i det sanselige engagement med tingen og stoffet, som opstod, når man opmålte og tegnede den traditionelle bygningskultur. Den æstetiske sensibilitet skulle skærpes hos håndværkerne, men der var tilsyneladende ikke tale om, at de skulle indgå i et egentligt skabende engagement med bygninger og omverdenen. Det kunstnerisk skabende og følelsesfulde element i bygningskulturen var derfor et besværligt emne for Bedre Byggeskik, og derfor ønskede Harald Nielsen at lægge afstand til det følelsesfulde. Ved at fremhæve konstruktiv logik som det kunstske skabende i arkitekturen begrundede han bygningskunsten i fornuften. Dermed trækker han også skønheden ud af den individuelle erfaringsverden og ind i den fælles. Eksistensen af skønformen begrundede han med '*Arkitekturens Naturlov*'. Arkitekturens naturlov er ifølge Nielsen et universelt organisk ordensprincip, der hersker i naturens frembringelser. I dette ordensprincip står symmetrien som det mest grundlæggende. Menneskers, dyr og planter konstruktive opbygninger er symmetriske. Symmetrien ligger mennesket i blodet som en til enhver tid gældende tilskyndelse (Nielsen 1932:185).

Nielsen bruger, hvad han anser som naturens universelle love til at forklare den menneskelige 'behagsfølelse'. Dermed tager han udgangspunkt i den klassiske norm, der siger, at den logiske relation mellem det bærende og det bårne er naturligt forankret i den menneskelige visualiseringsformåen. Ifølge Gernot Böhme indikerer moderne psykologiske undersøgelser, at forståelsen af verden i vertikal og horisontal ikke er forankret i den menneskelige psykologi og opfatteevne, men derimod udspringer dels af de bygningsmaterialer og byggeteknologier, som mennesket har haft til sin rådighed, og dels af, at det horisontale, vertikale og retvinklede er fremherskende i vores metoder til gengivelser af verden, fx i perspektivets regler (Böhme 2013a:116-117). Det menneskelige blik underkaster sig ikke naturligt perspektivets regler. Den klassiske tektoniks tilsyneladende naturlighed er ikke universelt forankret i den menneskelige opfatteevne; det euklidiske horisontale og det vertikale er ikke noget naturgivent, men det er netop afhængigt af håndværkets praksisser.

Harald Nielsen fokuserer så stærkt på arkitekturens konstruktion, at

rummet, der skabes af konstruktionens mure, vægge og overflader, bliver mindre vigtigt. Når arkitekturen grundlægges i konstruktionens logiske rationalitet, bliver menneskets kropslige engagement med arkitekturen trængt i baggrunden. Sanselighed og følelsesfuldhed i arkitekturen forbandt Harald Nielsen med det overfladiske, påvirkelige, ustyrlige og utilregnelige – egenskaber, der var langt fra det bestandige og det vedvarende, som burde definere arkitekturen. Det bestandige var det, der kunne begribes med fornuften og logikken. Bygningskunsten var bestemt af fordringer dikteret af materiale, formålstjenestelighed og konstruktion – ‘de logiske discipliner’, som Nielsen kaldte dem, og jo bedre disse fordringer blev imødekommet, jo bedre blev arkitekturen. Dette gav plads for en ide om konstruktiv sandhed – om saglighed og ærlighed – som i kombination med ‘Skønformens harmoni’ blev styrende for Harald Nielsens arkitektoniske kvalitetsbegreb. Ideen om saglighed og ærlighed var afgørende for Bedre Byggeskik og blev et ledemotiv, som Harald Nielsen forfulgte igen og igen i sine foredrag og artikler.

Dette spændingsfelt i arkitekturens kvalitetssikring mellem etableringen af et alment regelsæt og det individuelle initiativ og sensibilitet er også distinkt hos Jensen-Klint. I Jensen-Klints *Bygmesterskolen* er de fleste af teksterne stilet mod målet ”at give Bygningshåndværkerne deres tabte Evne, Ret og Pligt til selv at opdyrke Skønheden i deres Arbejder” (Jensen-Klint 1911: forord uden sidetal). Men uanset udgangspunkt handlede Bedre Byggeskiks program ikke kun om at dyrke bygmestrenes sanselighed, men lige så meget om at tøjle den – med henvisning til fornuften. Det handlede om at udvikle håndværkernes dømmekraft. Det er de sanselige erfaringer af verden, som Nielsen forsøger at regelsætte og gøre til sund fornuft og dermed flytte sanseligheden over i fornuftens register.⁴⁰

40 Viktoria Holst Eriksen peger på, at fornuften som et dominerende aspekt af den danske selvforståelse naturligvis skulle afspejles i argumenterne for en dansk nationalarkitektur (Eriksen 2008:55).

3.10. Typer og forlæg

Typen var både et pædagogisk, et etisk og et æstetisk ideal for foreningens arkitekter.⁴¹ Derfor danner udfærdigelsen og udbredelsen af typer fundamentet i Bedre Byggeskiks ideologi. Foreningen udgav i bøger og hæfter typetegninger til fri afbenyttelse. For eksempel var der i *Boligbogen* (Nielsen 1926) 14 hustyper udarbejdet med komplette arbejdstegninger, detaljetegninger, specifikke materialefortegnelser samt de nødvendige materiale- og arbejdsbeskrivelser. Planløsningerne er kompakte, og der er lagt et stort arbejde i at udnytte husenes kvadratmeter optimalt, ligeledes gøres der meget ud af at angive de forskellige praktiske overvejelser, der knytter sig til plandispositionen.⁴² Husene er dybe for at skabe så mange kvadratmeter som muligt pr. løbende facademeter; ydermurene var dyre i konstruktion og var kilde til varmetab. Soveværelserne skulle helst ikke anbringes mod nord, fordi de så ville blive kolde og fugtige. Vinduerne var ens, små og taktfast sat, fordi bredden på murfladen imellem dem, ifølge foreningen, gav de bedste muligheder for lysindfald og møblering (med enkle møbler – ikke det populære tysk-fabrikerede store plynsofa-arrangement). Men i sidste ende var det altid husets ydre udtryk – dets form, dets materialer og detaljens håndværksmæssige udførelse, der var det afgørende, fx hvilken mørtel der skulle anvendes, og hvor dybt fugen skulle udkradses.

3.11. Hjælp til selvhjælp?

Det var Harald Nielsen, som leder af Tegnehjælpen og forfatter til udgivelserne, der havde ansvaret for udarbejdelsen af typerne. Jensen-Klint

41 Ideen om typen som forlæg og mønster løber fra 1700-tallet gennem byggeriets, håndværkets mønstertegninger for at fortsætte gennem Bauhaus over i funktionalismen og havner i industriernes prototype. Fx i 1914 blev et forslag om indførelse af typer, som alle designere i Deutsche Werkbund skulle følge, årsag til en voldsom diskussion mellem Herman Muthesius og Henry van de Velde. Det er i denne afhandling for omfattende at begynde at udfolde begrebet type og dets afgørende rolle i arkitekturhistorien.

42 Fx hvis man kun ønskede ét spisekammer i køkkenet, kunne det andet spisekammer indrettes som WC med dør fra baggangen.

udarbejde ikke type-forlæg;⁴³ han troede mere på det lange seje træk i at udvikle bygmestrenes egen skønssans – at lære dem at genkende kvaliteterne i de gamle typer gennem opmålingsarbejdets kropslige engagement. Typen sikrede et fælles udgangspunkt og fælles standarder; typen gav ideelt set mulighed for en vis egalitet. Det at følge et typeforlæg både krævede og opøvede mådehold og selvkontrol hos bygmesteren.⁴⁴ Den enkelte bygherre eller bygmester kunne ikke forfølge sin egen opfindsomhed eller fantasi og slet ikke sine egne impulser og lyst til at skille sig ud, der lå en pligt mod bevarelsen af og respekten for fællesskabets værdier. Der var pligter, som man ikke bare kunne betale sig fra, men som betød, at man måtte deltage som aktiv samfundsborger ved at dyrke sin skønhedssans og styrke sin dømmekraft. *”Vi maa forstaa, at vi har andre Pligter mod det, vi med en moderne Betegnelse kalder Samfundet, end de, der kan maales i Skatter og Afgifter,”* har vi allerede set Harald Nielsen fastslå (Bentsen & Nielsen 1920:18). Det var nemlig, som om samfundsborgerne havde glemt denne forpligtigelse i kapitalismens moderne spleen; det syntes, som om *”[...] den store Del af Befolkningen ikke har følt Savnet af Skønhed. Det er, som om Forretningslivet med dets Rastløshed har slugt alle andre Interesser”* (Nielsen 1941:12).

3.12. Et samfundsaktiv

Bedre Byggeskik anså bygningskulturen som et samfundsaktiv og dermed sin egen virksomhed som et landsgavnligt arbejde af både økonomisk og kulturel værdi (Nielsen 1941:36). Bedre Byggeskiks finansiering var baseret på medlemmernes kontingent, dog var kontingentet sat meget lavt, således at alle kredse af befolkningen kunne være med. På trods af 3000 medlemmer i det første år krævede realiseringen af foreningens arbejdsprogram langt større midler, end kontingenterne kunne yde. I 1917 opnåede Bedre Byg-

43 Det nærmeste, han kom, var opførelsen af Smedens Hus i den mønstergyldige stationsby, som blev opført på Landsudstillingen i Aarhus i 1909.

44 På sin vis kan Bedre Byggeskiks typetænkning ses i lyset af 1800-tallets angst for materiel overflod, som industrialiseringen havde ført med sig. Ved at lave et gennemtænkt og gennemprøvet produkt, mindskes muligheden for, at det går af mode eller bliver udkonkurreret.

geskik en fast årlig bevilling fra staten, men beløbets størrelse dalede jævnt gennem årene indtil 1933, hvor staten inddrog sit tilskud. I 1939 fik foreningen igen et mindre, men utilstrækkeligt, statstilskud. Ifølge Harald Nielsen var videreførelsen af foreningens arbejde ikke foregået uden personlige ofre fra ledelse og medarbejderes side (Nielsen 1941:36).

Ud over den direkte statsstøtte indgik Bedre Byggeskik flere aftaler både med andre foreninger⁴⁵ og med staten om konsulentvirksomhed. Dette udviklede sig til et pionerarbejde i småhusbyggeriet på landet med både husmandsbyggeri og andet mindre boligbyggeri, hvor Bedre Byggeskik tilbød projektering og vejledning. De kommende bygherrer var underlagt en stram regulering, idet de ikke kunne modtage statslån, uden at Bedre Byggeskik havde gennemgået og korrigeret deres projekt. Ud over landbrugsbyggeri, præstegårde og små bolighuse deltog Bedre Byggeskik i projekteringen af et bredt udvalg af velfærdsbyggeri, som i mellemkrigsårene blev opført på landet, fx tekniske skoler, plejehjem, andelsmejerier og forsamlingsbygninger.

3.13. Materialer og ærlighed

Bedre Byggeskik videreførte en stærk optagethed af 'det ærlige' inden for bygningskunsten (Sennet 2009:143-150; Sommer 2009). Det var forestillingen om ærlighed, der drev nationalromantikken modstand mod historicismens uigennemskuelige lag på lag-facader, og det var idealet om ærlighed, som fulgte med over i modernismens strenge enkelthed. I Bedre Byggeskiks opgør med beklædning, stuk, pynt og ornamentik blev arkitekturens overflade mistænkeliggjort. Det var det, der var omme bag ved overfladen, der var den arkitektoniske sandhed og essens. Her trådte arkitekturen frem i massen, i konstruktionen, i de tektoniske sammenhænge mellem det bærende og det bårne. Materialerne skulle i denne forstand materialisere bygningens statiske realitet; materialerne blev udtryk for fysiske lovmæssigheder, og disse fysiske lovmæssigheder skulle kunne aflæses i facaderne. Det vil så sige, at når bygningens konstruktive materiale fremstod som bygningens overflade, var

45 Fx De samvirkende Landboforeninger og De samvirkende Husmandsforeninger.

idealet om ærlighed opfyldt, og der var etableret et alibi i fornuften for bygningens sanselige æstetiske overfladevirkninger. Sanseligheden fik ikke lov til at stå alene.⁴⁶ Der opstod et krav om korrespondens mellem det indre og det ydre – det ydre skulle være et udtryk for det indre. Det var et arkitektonisk valg, der tilførtes en moralsk værdi og italesattes som ærlighed.

I 1891 gav William Morris foredraget *'The Influence of Building Materials on Architecture'*, hvor han fastslår, at materialerne er arkitekturens grundlag. Arkitektur er, siger han, kunsten at bygge passende med passende materialer (Morris 2012:391), og han slutter foredraget med: *"I repeat again, I think it is the most important side of architecture altogether, the choice of material and the use of material"* (Morris 2012:403). Dette synspunkt ville Jensen-Klint bifalde, da han ti år efter var på en dramatisk tur i det danske kulturlandskab:

"Paa en Fodtur langs den dejlige Strandmølle Aa glædede jeg mig med en god Ven og Kollega over Virkningen af de gamle hvidkalkede Fabriksbygninger med røde eller sortglaserede Tage i det smukke Landskab; pludselig fik vi Øje på en ny Fabriksbygning mellem de gamle, og hele Stemningen var borte. 'Skulle man nu ikke tro, den var lagt her af den rene Ondskab', sagde min Kammerat. – Det nye Hus var bygget af haarde, gule Sten med Skifertag, men i øvrigt meget solidt. Inddelingen af Fladen var ingenlunde daarlig eller tilfældig, Konstruktion og Indretning selvfølgelig bedre end i de gamle Bygninger, der var god Opvarmning og Ventilation, en dygtig Arkitekt og en dygtig Ingeniør havde indrettet alt paa det bedste, og dog virkede det ydre, som min Ven sagde, 'som den rene Ondskab' ved siden af de gamle hvidkalkede, rødtagede Fabrikshuse, [...] det er dog altid en Synd at skabe noget saa smagløst." (Jensen-Klint 1911:10)

Ud af citatet forstår vi, at det ikke er bygningens konstruktion eller komposition, den er gal med. Det er en velkomponeret, velopført bygning, og der er ikke for meget pynt eller flitterstads, som Jensen-Klint kaldte det. Det er udelukkende materialerne og farverne, der sætter blodet i kog hos Jensen-

46 Man kan se Jensen-Klints livsværk, Grundtvigs Kirke, som kvantificeringen af dette ideal.

Klint og hans ven, da de får øje på den nye fabriksbygning, og hele stemningen forsvandt. Eller rettere sagt en dårlig stemning blev vakt. Der var intet konstruktivt galt med bygningen, den var solid, velkonstrueret, velindrettet, velopvarmet og velventileret, men dens ydre virkede som den rene ondskab, fordi der var brugt upassende og uskønne materialer – hårde gule maskinsten og et skifertag.

Når vi taler om materialer, beskriver vi dem ofte på helt særlige måder, som ikke refererer til materialernes fysiske egenskaber. Når Morris og Klint taler om at vælge de rigtige materialer, taler de ikke om materialernes ingeniørmæssige egenskaber – deres styrke, hårdhed, stabilitet, densitet, ej heller om deres praktiske egenskaber, men netop om deres fremtræden – deres stoflighed, farve og fysiognomi. Det handler om materialernes fremtræden for vores kroppe og vores sanser. Jensen-Klint fremhævede, at de gule mursten var hårde; de var selvfølgelig ikke hårdere end andre mursten, men idet han kaldte dem hårde, vidste fagfolk, at der var tale om maskinfremstillede mursten. Maskinsten var helt ens, der var intet liv i overfladen – de udstrålede hårdhed og livløshed – de havde en hård og livløs atmosfære. De maskinfremstillede sten manglede sporene af det menneskelige arbejde med materialet. Jensen-Klint og hans ven kaldte det ondskab – John Ruskin ville have kaldt dem for uærlige. Fordi selvom den maskinfremstillede sten til en vis grad kunne illuderer den håndstrøgne, ville den stadig fratage os vidnesbyrdet og bevidstheden om det slidsomme menneskelige arbejde.

Materialernes stoflighed kunne virkelig sætte sindene i kog – hos arkitekterne. Bedre Byggeskik satte det gode håndværk i højsædet, og et godt håndværk trives i gode materialer. Men et veludført eternittag holdt vandet ude lige så godt som et tegltag eller et stråtag, og muren af de gule maskinsten var lige så tæt og holdbar som en af røde håndstrøgne sten. Dengang var det – ligesom nu – svært at italesætte materialernes stofflige virkninger, og det var i særdeleshed svært at begrunde dem. Bedre Byggeskik havde i høj grad en udfordring i at overbevise de lokale bygmestre og bygherrer, hvis økonomi som regel var meget trængt, om vigtigheden af materialernes stofflige fremtræden. Som Hans Peter Svendler Nielsen skriver, var hverken befolkning eller

håndværkere egentlig interesseret i en bygningskulturel vækkelse (Nielsen 1979:106), man var tilfreds med den herskende byggeskik og havde ikke øje for materialernes stoflige virkninger.

3.14. "En æstetisk reaktion"

"En æstetisk reaktion" – således beskrev Harald Nielsen baggrunden for Bedre Byggeskiks stiftelse (Nielsen 1941:10). I artiklen *Bedre Byggeskik – formalismens logik* gør kunsthistoriker Viktoria Holst Eriksen opmærksom på, at Bedre Byggeskik på intet tidspunkt gjorde forsøg på at udvikle alternative bo- eller livsformer til de forskellige befolkningsgrupper på landet. Bedre Byggeskiks ærinde var skønnere huse (Eriksen 2008:59). Det er rigtigt, at Bedre Byggeskiks vej ikke var ud i det ukendte, tværtimod ville man genfinde eller beholde de værdier, der herskede, før 'verden gik af lave'. Desuden var menneskers livs- og boligvaner ifølge Harald Nielsen træge, og de eksisterende plantyper havde vist deres værdi, fordi de ved gentagelse efter gentagelse havde holdt deres form. Men æstetikken var ikke løsrevet fra forestillinger om den 'rigtige' måde at leve på. Selvom Marius Pedersen pragmatisk bemærkede om sit arbejde som konsulent, at det ikke var meningen at omforme landbefolkningens vaner, men blot at rette de værste fejl (Pedersen 1949:19), så var foreningens æstetiske normer om enkelhed og homogenitet bundet til en tilsvarende etisk norm. De huse, som blev opført, skulle (ligesom deres beboere) være præget af ro og beherskelse, mådehold og homogenitet, orden og fornuft, i en forventning om at disse dyder ville absorbere utilsigtede formmæssige (og menneskelige?) afvigelser.

3.15. Ét formsprog – to argumenter

Gennem de første 30 år, hvor foreningen var mest aktiv, var der kun få forandringer i Bedre Byggeskiks formsprog og typer. Derimod forekom der en stor forskydning i begrundelserne for formsproget og typologien – fra det selvgroede til det universelle. I de tidlige år drejede argumentationen sig om opretholdelsen af de særegne danske skønheds- og kulturværdier i landskab og byggeri. Det danske landskabs natur og dets bebyggelse skabte en har-

monisk grundstemning, som var karakteristisk for den danske nation og for det danske folk (Bentsen & Nielsen 1920:18; Nielsen 1932:169). For at bevare harmonien=skønheden i nationen var det nødvendigt at forstå de dyder, som de gamle hustyper besad. Disse dyder havde Harald Nielsen, Jensen-Klint og Ivar Bentsen erfaret gennem deres opmålingsture rundt i landet, og de dannede grundlaget for foreningens udtryk gennem alle årene og blev beskrevet af Harald Nielsen i teksten *Kravet om Skønhed* i 1920:⁴⁷

1. *En fast og kraftig Hovedform, der giver bygningen Ro og Vægt i sit Hele.*
2. *En jævn og taktfast Inddeling af dens Flader, det vil sige: Vinduer og Døres regelmæssige Anbringelse i Vægfladerne og rette Størrelse i Forhold til disse.*
3. *Stof- og Farvevirkningernes rette iagttagelse.*

(Bentsen & Nielsen 1920:19)

Disse tre afgørende faktorer gentages af Nielsen i 1932 i Bygmesterbogen. Men her er det tredje og sidste punkt omformuleret til *Stof- og Farvevirkningers Harmoni* (Nielsen 1932:177). Denne tilsyneladende lille korrektur indikerer, hvordan argumentationen rykkede væk fra det sanselige og følsomme engagement – udtrykt i ordet 'iagttagelse' – og hen imod et universelt regelsæt, der knytter sig til begrebet 'harmoni'. Hvor Jensen-Klint ønskede at dyrke bygmesterens øje, hans skønssans, hans æstetiske dømmekraft, gik Nielsen senere i retning af den logiske forståelse af skønformens regler. Samtidig rykkedes fællesskabets ideal fra det selvgroede særegne nationale fællesskab til et mere abstrakt og universelt begreb om fællesskab. Gennem udviklingen i Harald Nielsens argumentation nærmer Bedre Byggeskiks begrebssætning sig den, vi finder i den funktionalistiske arkitektur, hvor homogenitet, enkelhed, saglighed og ærlighed var begrebssatte idealer. I den forstand fungerer Bedre Byggeskik som en bro mellem den gamle og den nye verden – en bro, som

47 Det er disse tre de faktorer, som vi i Introduktionen så, at de arkitektstuderende næsten 100 år senere skal respektere i deres forslag til et moderne parcelhus.

Jensen-Klint ikke ville krydse, og hvor Harald Nielsen stoppede på halvvejen.⁴⁸

Som omtalt i indledningen til denne afhandling blev enkelheden og ærligheden i materialer og konstruktion en uomgængelig og vedvarende norm og en dyd i den danske arkitekturtradition i resten af det 20. århundrede. 'Godt håndværk i gode materialer' er, hvad der har karakteriseret Bedre Byggeskiks eftermæle, ligesom det er arbejdet med materialer og stofligheder, der i høj grad definerer både de danske arkitekters selvforståelse og den kvalitet, som vi så gerne brander dansk arkitektur på. Men iagttagelsen af materialernes stoflige virkninger kom til at fylde mindre i argumentationen, efterhånden som tiden gik, og Harald Nielsen overtog det ideologiske og formidlende arbejde i retning af skønformens lovmæssigheder. På sin vis fylder materialer og stofligheder mere i bevægelsens eftermæle, end det gjorde i foreningens senere arbejde.

3.16. Afvikling

Det stærke fokus på i princippet én specifik type udført i få velkendte materialer betød, at Bedre Byggeskiks arkitektur havde svært ved at følge med tiden. Allerede efter de første fem til ti år begyndte arkitekternes interesse i foreningens arbejde at dale, og efterhånden kom Harald Nielsen til at være den eneste bærende kraft. Under 2. Verdenskrig blev der på grund af materiale-mangel ikke bygget meget, og efter krigen stilnede husmandsbyggeriet efterhånden af. Medlemstallet havde i mange år været støt dalende. Staten havde trukket sine tilskud tilbage, hvilket gjorde foreningens evigt trængte økonomi så dårlig, at det var svært for foreningen at opretholde sin virksomhed. Gennem tiden havde foreningen taget ansvaret for løsningen af samfundsmæssige opgaver og havde i stort omfang udført konsulentvirksomhed for staten. For eksempel medvirkede Bedre Byggeskik ved oprettelsen af Dansk Byplanlaboratorium i 1921, samtidig deltog Bedre Byggeskik i et samarbejde med Statens Jordlovsudvalg om statshusmandsbyggeriet. Efterhånden overtog

48 Arkitekt og professor Gregers Algreen-Ussing har (ligeledes) peget på to forskydninger i Landsforeningens referencer: til naturen som forbillede og til skønformens kulturelle oprindelse (Algreen-Ussing 1996).

staten selv flere og flere af disse funktioner; mest markant manifesteret i det nuværende SBI Statens Byggeforskningsinstitut, som Boligministeriet oprettede i 1947. Bedre Byggeskik er således et eksempel på, hvordan opgaver, der lå i civilsamfundet, efterhånden blev overtaget af staten i etableringen af den spirende velfærdsstat.

I forhold til menigmand var Bedre Byggeskiks store succes tilgængeligheden af byggeprojekt-hjælp. Bedre Byggeskik fungerede som et slags mellemled mellem de små bygherrer og staten. Gennem Tegnehjælpen kunne foreningen være behjælpelig med at få gennemført byggeprojekter, der var afvist af myndighederne pga. mangelfuld projektering. Men som Nielsen bemærkede, var projekterne desværre ofte så fremskredne, at de tilstedeværende muligheder for en omformning var så ringe, at resultatet i virkeligheden blev utilfredsstillende for både Bedre Byggeskik og almenvellet (Nielsen 1941:26). Dette var bl.a. en af årsagerne til statens tilskyndelse til, at typetegningerne blev udarbejdet og udgivet i *Boligbogen* i 1926 og 1944 i *Parcelhuse*.⁴⁹ Men selvom et bredt udsnit af befolkningen støttede foreningen, opnåede foreningen aldrig den tilslutning, stifterne havde håbet. Tilslutningen var størst blandt håndværkere og bygmestre – selvom den bygningskulturelle dannelse kunne være krævende: *"Paa mange har denne stadige Fremdragen af fortidige Værdier virket trættende, maaske irriterende, og ofte stillet den, som Henvisningen adresseredes til, uvillige overfor den Paavirkning, som ved Dyrkningen af det Gamle søgtes opnaaet"* (Nielsen 1932:270). Eller med håndværkernes ligefremme formulering: at man *"ikke har brug for saadanne gamle Huse, som ikke gælder mere"* (Floris 2005:100).

Bedre Byggeskiks projekt var æstetisk i sit udgangspunkt, men samtidig nærrede foreningen en dyb mistillid til det følelsesfuldes potentielle ustyrlighed og det sanseliges unyttighed. For at imødekomme dette ubehag ved det sanseliges unyttighed ønskede Harald Nielsen at begrunde arkitekturens affektive virkninger med rationaliteten og fornuften. Professor i arkitektur Carsten Thau ser fornuften som en særlig dyd i dansk arkitekturideologi,

49 *Boligbogen* i 1926 på foranledning af Indenrigsministeriet og *Parcelhuse* i 1944 af Statens Bygningsdirektorat.

men han påpeger også, at ideen om, at der ligger fornuftige anliggender bag arkitekturens fremtrædelsesformer, har hæmmet praktiseringen af en kunstnerisk radikal arkitektur, der ud fra sig selv kunne tænkes at frembringe ny betydning (Thau 1993:209). Det var netop muligheden for at rumme og skabe ny betydning, der i sidste ende bremsede Bedre Byggeskiks arkitektoniske projekt. I 1965 opløste Harald Nielsen foreningen.

3.17. Bygmester-, Snedker- og Malerskolen ved Holbæk

Håndværkerundervisningen var et andet område, hvor Bedre Byggeskiks tanker fik mulighed for at øve stor indflydelse – ikke bare på Bygmesterskolen i Holbæk, men også på de offentlige tekniske skoler. Foreningen afholdt sommerkurser i opmåling og bygningskultur for lærere i bygningsfagene ved de tekniske skoler, og foreningens udgivelser blev benyttet som undervisningsmateriale ved håndværkerskoler over hele landet (Nielsen 1979:115). I de første årtier af 1900-tallet havde der næsten hersket forbud mod at undervise i bygningskunstneriske anliggender på disse skoler. Dels fordi opfattelsen var, at håndværkerne hverken havde evner og berettigelse til at forstå dette (Marcussen 1987:10); og dels fordi nogle arkitekter mente, at bygmestrene blev nogle halvstuderende røvere, der trængte sig ind på arkitekternes gebet. I reaktion på Jensen-Klints planer skrev arkitekt Viggo Norn i *Architekten* i 1911: "... Maalet for Undervisningen paa de tekniske Skoler maa være at uddanne dygtige Haandværkere, og ikke en ny Klasse halvstuderende 'Bygmestre', som hverken er Haandværkere eller Architecter ..." (citeret i Floris 2005:82).

Samme år som Landsforeningen Bedre Byggeskik blev stiftet, oprettede Ivar Bentsen og maleren Harald Munk Bygmester-, Snedker og Malerskolen ved Holbæk, eller blot Bygmesterskolen, som den hed i daglig tale. Kort efter etableringen indgik også Marius Pedersen i skolens ledelse. Bygmesterskolen var på sin vis en satellit fra Vallekilde Højskole. Både Munk og Bentsen havde undervist på højskolens bygmesterlinje, og i 1907 overtog Ivar Bentsen ledelsen efter sin far, Andreas Bentsen. Det var i høj grad højskolens grundtvigianske værdier, der blev videreført på Bygmesterskolen. Andreas Bentsens kongstanke var, at byggeprocessen var en kompleks helhed, hvori alle fagene

indgik på lige fod. Derfor var det nødvendigt for håndværkerne at indgå i et fagligt fællesskab og ikke alene have respekt for hinandens arbejde, men også for arkitektens (Floris 2005:78-79). Målet var et åndeligt fællesskab bygget på oplysning, flid, dygtighed og lyst til sin gerning. Det er ikke svært at se inspirationen fra det arbejdende håndværksfællesskab, som William Morris nogle årtier tidligere tilstræbte i sit forsøg på at genoprette glæden ved arbejdet og sansen for kvalitet i det moderne industrialiserede samfund. På Bygmesterskolen boede og levede elever og lærere tæt sammen, så der var rig mulighed for at finde et fælles fodslag. Jensen-Klint havde allerede tidligere åbnet sin tegnestue for bygmestre, der var interesseret i projekteringshjælp, ligeledes var Bedre Byggeskiks tegnestue til enhver tid åben for de projekterende bygmestre. Jensen-Klints overbevisning om, at interaktionen med de gamle smukke bygninger gennem opmålingsarbejde var den bedste måde at danne håndværkernes skønhedssans, betød, at opmålingsture var del af curriculum. Herudover var der tegneundervisning, almene fag som dansk, regning og bogføring, og selvfølgelig var undervisningen i projektering helt central. Alt sammen blev krydret med kulturhistoriske forelæsninger. Bygmesterskolen var en teknisk skole, det praktisk håndværksmæssige arbejde var ikke en del af undervisningen. Man var håndværker og blev bygmester.

I 1921 rejste Ivar Bentsen fra Bygmesterskolen og Holbæk til København, hvor han i 1923 blev professor på Kunstakademiet. Det var Bentsens tegnestuekompagnon Marius Pedersen, der havde fulgt ham siden Vallekilde, som overtog ledelsen på Bygmesterskolen, hvor han var forstander indtil 1940. Marius Pedersen kommer vi til at stifte nærmere bekendtskab med i kapitel 7.

Nu kender vi til Landsforeningen Bedre Byggeskiks arkitektoniske program, og nu ved vi, at foreningen havde et ønske om at harmonisere, uniformere og typificere småhusbyggeriet og derfor kun opererede med én byggeskik. Vi ved også, at foreningen uddannede håndværkere til bygmestre, men var foreningens huse egentlig byggeskik eller arkitektur? I næste kapitel fortsætter vi begrebsafklaringen fra kapitel 2.

4. Atmosfære som arkitekturens objekt

4.1. At bygge er at bo

Hvis der med byggeskik skal forstås byggeri uden deltagelse af arkitekter, og som er kendetegnet ved en associativ tilgang og en forhåndenværende brug af materialer og former i en form for symbol- og billedtænkning, er byggeskik en byggepraksis, der primært handler om *visuel* kommunikation. Det er ifølge Amos Rapoport den associative mening, der præger ikke-arkitekters opfattelse og reaktion på omverdenen. Denne forståelse af byggeskik er fundamentalt anderledes end arkitekternes, der ser byggeskikken, som en del af den arkitektoniske orden. For arkitekterne findes der byggeri, og byggeri bliver arkitektur, hvis der er arkitekter involveret. Alternativt findes følgende begrebssætning: Der findes bygningskultur, der bliver til bygningskunst, hvis der er en (vellykket) kunstnerisk intention, dermed ikke sagt, at al arkitektur er bygningskunst.⁵⁰

På Gyldendals netleksikon *Den Store Danske* skriver seniorforsker og museumsinspektør ved Nationalmuseet Vibeke Andersson Møller følgende:

"Inden for begrebet arkitektur skelnes der generelt mellem den institutionaliserede, elitære arkitektur, oftest skabt af arkitekter, og den folkelige byggekultur, der kaldes anonym arkitektur. Den anonyme arkitektur vokser ud af samfundets samlede byg-

50 Niels Albertsen beskriver meget præcist arkitekturens definitionsproblem i artiklen 'Arkitekturværkets netværk', hvor en (blandt flere) måder at forstå arkitektur på er gennem arkitektens praksis: "Arkitekten beklæder menneskene med det, man kunne kalde 'stemningsgivende væv', skaber 'atmosfære' ligesom andre atmosfæriske fag. Hvis arkitektur her er kunstværk, så adskiller dette værk sig ikke skarpt fra kunsthåndværk" (Albertsen 2002:9).

getraditioner og byggeskikke. Den opføres uden direkte kunstneriske bestræbelser, men rummer ofte kunstneriske kvaliteter.” (Møller 2015)

Her rummer ordet arkitektur både den folkelige byggeskik og den elitære arkitektur. Jeg vil i min afhandling tilslutte mig denne ordbrug og benytte ordet arkitektur synonymt med byggeri.⁵¹ Egentlig finder jeg, at ordet byggeri er den mest neutrale samlebetegnelse, men jeg vælger alligevel ikke at bruge ordet byggeri, da det for mig har en meget utilitaristisk klang af kraner og armeringsjern, som virker imod hele denne afhandlings atmosfæriske anslag. Det vil sige, at ordet arkitektur vil blive brugt deskriptivt i forhold til ovennævnte definition i denne afhandling. Dette valg indikerer desuden, at jeg grundlæggende opfatter alt byggeri som en måde, hvorpå mennesket finder sig til rette i denne verden. Jeg tilslutter mig Heidegger: At bygge er at bo, og at 'jeg er' betyder 'jeg bor' (Heidegger 2000:36).

Arkitekter oplever og reagerer ifølge Rapoport og Dragsbo perceptuelt på omgivelserne. Men er det nu rigtigt, at det er forbeholdt arkitekter at opleve arkitekturen perceptuelt? Dette er grundlæggende et ontologisk spørgsmål.⁵² Opfatter mennesket sine omgivelser primært ud fra et bevidst og kognitivt rationale, eller er mennesket først og fremmest en sansende krop i en vedkommende og stemt verden? Ifølge antropologen Tim Ingold tager Rapoport udgangspunkt i en konventionel, men fejlagtig forestilling om, at byggeri er tænkt, før det er bygget: *"the organisation of space cognitively precedes its material expression; settings and built environments are thought before they are built"* (Rapoport citeret i Ingold 2011b:181). Rapoport udtrykker en opfattelse af, hvordan

51 Etnologen Arne Lie Christensen, som var med i kapitel 2, vælger derimod at bruge byggeskik som samlet betegnelse for både det folkelige og det mere 'eliteprægede' byggeri (Christensen 1996:32).

52 Og et spørgsmål om det videnskabelige udgangspunkt. Arkitekturteoretikeren Erik Nygaard peger på, at arkitekturen kan forklares og fortolkes som et æstetisk objekt (kunsthistorikerne), et magt- og disciplineringsmiddel (marxisterne), et livsrum (fænomenologien), et sprog eller tegn (strukturelismen og semiotikken), en konstruktion (ingeniørerne) eller eksempelvis en institution (sociologerne) (Nygaard 2011:8).

mennesker bebygger verden, som Ingold kalder byggeperspektivet⁵³. Ingold fremfører, at det i social- og kulturanthropologien har været den almindelige antagelse, at mennesker bebor en kulturel eller social verden, som der allerede er tilknyttet form og mening. Derfor er mennesker nødt til på forhånd at konstruere verden i bevidstheden, før de kan agere i verden på en meningsfuld måde (Ingold 2011b:153). I byggeperspektivet er mennesket et selv-indeholdt individ, der konfronterer en verden 'derude'. Det perciperende menneske er altså adskilt fra dets omverden, en verden, som er bygget, før den (kan) bebos. Dette står i modsætning til det fænomenologiske bebo-perspektiv⁵⁴, hvor mennesket er væren-i-verden – som en agent i sit eget miljø (Ingold 2011b:173). Bebo-perspektivet læner sig op ad psykologen J.J. Gibsons begreb om *affordance*, dvs. at verden i sin fremtræden 'indbyder' mennesket til visse handlinger, og af Heideggers afgørelse i essayet *Tænke bygge bo* fra 1951: "*Vi bor ikke fordi vi har bygget: tværtimod bygger vi og har bygget, for så vidt vi bor, dvs. for så vidt vores måde at være er som de der bor*" (Heidegger 2000:38).

Jeg er arkitekt og er som sådan ifølge Dragsbo og Rapoport disponeret for at opleve verden perceptuelt, alligevel vil jeg tillade mig at spørge, om lægfolk virkelig 'kun' opfatter arkitekturen associativt? Er det signaler, mennesker sender og modtager, når de bygger, eller er det atmosfærer, mennesker skaber og mærker, når de prøver at finde sig til rette i verden? Atmosfærer er ikke noget elitært, der er forbeholdt de få med en særlig sanselig disposition – selvom erfaringer med atmosfære kan opøves og fintunes. Alle har erfaringer med atmosfærer, men vi er i høj grad opdraget til at 'læse' vores omverden som budskaber, betydninger, fortolkninger og tegn. Derfor falder det os umiddelbart nemmere at italesætte vores erfaringer som associationer og kommunikation. Men identifikationen og omgangen med atmosfærer er noget, vi alle kender til i vores hverdagsliv. Vi ved, at når vi slukker lyset i loftet og i stedet tænder stearinlysene på bordet, ændres stemningen i stuen

53 På engelsk kalder Ingold det '*the building perspective*', hvilket har dobbeltbetydningen af 'at bygge' og 'en bygning'.

54 *Dwelling perspective*.

med det samme (Bille 2015b). De fleste af os har besøgt hjem, hvor der hersker en helt særlig atmosfære (Brennan 2004:1). Mange kender den svage uro i fodgængertunnelens halvmørke eller den hektiske julestemning en eftermiddag på Strøget i København i december.

I de følgende afsnit vil jeg gå lidt nærmere ind på, hvordan vi erfarer verden omkring os – herunder arkitekturen – gennem atmosfærer. Med udgangspunkt i Gernot Böhmes definitioner kommer de næste sider til at handle om perceptionen og produktionen af rum, og ikke mindst hvordan vi kan forstå relationen mellem krop og rum. Målet er at arbejde mig hen imod Böhmes forståelse af atmosfærernes affektive rum, som er et lidt anderledes fænomenologisk rum end det, der sædvanligvis knyttes til kroppen. Afsnittet vil bl.a. redegøre for Böhmes teori om tingenes ekstase som grundlaget for opfattelsen af, at atmosfærer kan udgå fra den materielle verden.

4.2. Arkitekturens formål og objekt

Ordet arkitektur kommer fra latin og betyder bygningskunst, skriver man på DACs (Dansk Arkitektur Center) hjemmeside, og man opsummerer sin forklaring på, hvad arkitektur er, på denne måde: *"Arkitektur handler kort sagt om at forme og indrette rum, hvad enten det er rum i en bygning, en by eller et landskab."*⁵⁵

Med erkendelsen af, at arkitektur er rum, kommer byggeriet til at handle om etableringen af rum. Atmosfærer er følelser udbredt i rum (Schmitz et al. 2011:246). Som sådan er atmosfærer omsluttende og dog grænseløse; gennemtrængende og dog vage; totale og dog ubestemte. Man går *ind i* en atmosfære, man går ikke *hen til* en atmosfære. Ækvivalent med, at den meteorologiske atmosfære bestående af kvælstof og ilt (og en lille bitte del argon) er forudsætningen for livet på jorden, er den atmosfære, vi betegner med beslægtede begreber som aura, stemning, *ambiance*, en forudsætning for menneskets emotionelle tilknytning til at være i verden. For at forstå atmosfærernes rolle i arkitekturen, bliver vi nødt til sammen med Böhme at se nærmere på, hvordan

55 <http://www.dac.dk/da/dac-learning/netundervisning/arksite-kanon/om-arkitektur/hvad-er-arkitektur/>

vi mennesker begriber arkitekturen og arkitekturens rum. Dette indebærer en diskussion af synet som den dominerende sans.

Den perceptuelle oplevelse af verden – altså den sansebårne oplevelse af verden, knytter Gernot Böhme ved hjælp af en fænomenologisk væren-i-verden til et spørgsmål om at befinde sig i rum. Ifølge Böhme er rum knyttet til atmosfære, og i sin atmosfæreteori står Böhme klart frem med sin normative tilgang til, hvad arkitektur er og ikke mindst bør være. Og for at springe lige til sagen: For Böhme handler arkitektur hverken om at lave stor-skulpturer, som vi kan betragte (underforstået udefra eller på afstand), eller at skabe billeder og symboler, men om at skabe rum, som mennesket emotionelt kan deltage i. Arkitektur er ikke repræsentation af mening, det er eksistentielle rum; ifølge Böhme er repræsentationens tidsalder slut (Böhme 2013a:132). Her er han fuldstændig på linje med en række af skrivende arkitekter, der har taget atmosfærerne til sig, fx Juhani Pallasmaa, Peter Zumthor og Alberto Pérez-Gómez. Sidstnævnte påpeger, at det ikke er arkitekturens formål at formidle et budskab til en betragtede modtager, men derimod at skabe relevante stemningsfulde rum, der giver mennesker mulighed for at bebo verden meningsfuldt. Dette er rum *"of embodied appearance, where we find ourselves through the presence of others [...]. Such spaces need to embody appropriate moods or atmospheres to further our spiritual well-being. [...] In other words,"* slår Pérez-Gómez fast, *"sustainability, ecological responsibility, and efficient construction, important as they are, are not enough to fashion the human environment"* (Pérez-Gómez 2015:226-227).

4.3. Billede og rum

I forlængelse af forrige kapitels distinktion mellem den associative og den perceptuelle opfattelse af arkitekturen skærer de fænomenologisk indstillede arkitekter igennem: Repræsentation er ikke det samme som perception. Udgangspunktet er, at arkitekturen ikke kan forstås som en tekst, der skal fortolkes, eller information, der skal viderebringes til hjernen. I refleksiviteten er mennesket på afstand af verden. Repræsentationer er ikke noget, der er tilstedeværende i verden. En repræsentation er netop fraværende og abstrakt – sat i stedet for det egentlige. I perceptionen er vi derimod sanseligt henne ved

tingene, 'i færd med' verden og dens objekter. Fortolkning må nødvendigvis komme efter vores berøring med verden. Selvbevidsthed er ikke nødvendigvis refleksiv (Pérez-Gómez 2015), men kan gennem den umiddelbare kropslighed være præ-refleksiv (Knudsen 2008:85; Schmitz et al. 2011:245).

Men, påpeger Böhme, René Descartes' dualistiske epistemologi har gennem de sidste godt 300 år præget opfattelsen af, hvordan arkitekturen kommunikerer, hvilket har åbnet døren for forståelsen af arkitekturen som 'tegn', hvor arkitekturens mening artikuleres som en intellektuel 'dom' baseret udelukkende på visuelle egenskaber. Da Hegel kategoriserede kunstarterne efter sanser, placerede han uden videre eftertanke arkitekturen i de visuelle kunster, formentlig på grund af hans forkærlighed for synet (Böhme 2013a:107). At arkitekturen i det 21. århundrede stadig bliver anset for at være en visuel kunst finder, ifølge Böhme, sin begrundelse i arkitekturens selvrepræsentation, dvs. på den måde, dens værker bliver præsenteret. Arkitekter benytter sig af tegninger, billeder og computeranimationer, når deres projekter skal formidles. Når bygningen endelig er opført – i hvert fald når det drejer sig om ikon-arkitektur, lever bygningen videre som billedrepræsentation i magasiner, bøger, brochurer, kataloger og ikke mindst i cyberspace. Disse repræsentationer får hurtigt deres eget liv, nogle gange bliver de endog mere betydningsfulde end den fysiske bygning. Repræsentationerne kan blive så stærke, at de ovenikøbet påvirker den situerede erfaring af den fysiske bygning. Det er min erfaring, at når vi besøger bygningsværker, vi kender fra fotografiske fremstillinger, har vi en stærk tilbøjelighed til at opsøge og dvæle ved netop de vinkler, udsigtspunkter og tableauer, vi kender i forvejen, og som vi identificerer med bygningen – fx det ikoniske billede af Frank Lloyd Wrights *Falling Water*⁵⁶. Böhme fremhæver netop denne del af bygningernes liv som en del af den vareliggørelse, der præger den moderne arkitektur. Gennem blikkets distancerede betragten bliver arkitekturen et brand.

Blikkets dominerende fremstilling af arkitekturen bidrager til, at vi

56 Da jeg i 2014 besøgte netop *Falling Water*, følte jeg en sær skuffende distanceret oplevelse af bygningens rum og fremtræden, indtil jeg stod med mit kamera og fotograferede netop det billede, som jeg havde set gengivet så mange gange før.

kommer til at opfatte arkitekturens rum som statiske. På målbare facade-tegninger er arkitekturen flad, og på billeder og computerrenderinger er det perspektiviske blik låst af faste punkter: udsigtspunktet (objektivet/øjet) og forsvindingspunktet (hvor alle linjerne mødes (i horisonten) i et perspektivisk billede). I den billedlige fremstilling mister arkitekturen sin plasticitet, sin autenticitet, sin materialitet og sin taktilitet; arkitekturen bliver ganske enkelt uvirkelig og urørlig (Pallasmaa 2013:33). Med den billedlige repræsentation og synssansens dominans sygner de andre sanser hen, og den menneskelige erfaring mister dybde. Den billedlige repræsentation af arkitekturen og dens elementer giver Böhme anledning til at skelne mellem tingenes korporlighed og deres evne til gennem form eller placering at give rum. Tingenes korporlighed kan repræsenteres gennem den perspektiviske fremstilling, men rummet omkring dem kan ikke (Böhme 2013a:109).

4.4. Syn for sagen

Det er først, når man er i rummet, at blikket kan bevæge sig, at det kan skifte perspektiv og fokus. På denne måde kan blikket vandre i rummets dybde, og først da oplever man rum, som noget, man er i. Rum erfares kun helt ved, at man *er i* rum. Og her bliver Böhmes fænomenologiske standpunkt accentueret: Hvad betyder det for Böhme at 'være i' rum? Mennesket er i rum gennem dets kropslige tilstedeværelse (Böhme 2013a:110). Hvad betyder den kropslige tilstedeværelse for Böhme?

Den enkleste og mest overbevisende måde at være kropsligt til stede i rum på er gennem bevægelse. Derfor er det også de elementer i synet, der indeholder bevægelse, nemlig vekslende perspektiv og vekslende fiksering, der er bedst egnet til at formidle rumlighed. Synet i sig selv er derimod ikke nogen sans for at *deri-væren* (Darin-Sein) (Böhme 2013a:110). Man kan ikke se rum. Synet er en sans, der adskiller og skaber distance. Men, siger Böhme, der findes en særlig sans for *deri-væren*, den sans kalder han *befindtlighed* (*Befindlichkeit*). Befindtligheden er af helt grundlæggende betydning for Böhmes tænkning. Han henter begrebet fra Heideggers definition af stemning, som jeg vil behandle nedenfor. Men først skal vi dvæle lidt ved forskellen på

Böhmes og den klassiske fænomenologis (især Merleau-Pontys) syn på syn.

I en form for cirkelslutning fastlægger Böhme, at arkitekturen ikke gestalter stof, men derimod rum, og at arkitekturen ikke opfattes gennem synet, men at arkitekturen snarere føles (Böhme 2013a:107). Årsagssammenhængen er noget uklar, men sammenhængen er åbenlys. Blikket kan repræsentere de rumlige elementers placering og udstrækning, men det kan ikke repræsentere elementernes evne til at skabe rum eller sågar rummet i sig selv. I og med at synet ifølge Böhme ikke kan beskrive deri-væren, opstår der en forskydning i forhold til den klassiske fænomenologi. For det første konstaterer Böhme det åbenlyse: Atmosfærer og rum kan man ikke se (Böhme 2013a:54). I sin modstand mod synets ontologiske dominans i arkitekturen går Böhme helt tilbage til Aristoteles' tænkning, hvor alt værende blev forstået i formens og stoffets skema (Böhme 2013a:86). Derefter er arkitekturen i al væsentlighed blevet begrebet som gestaltningen af masse, og bygninger er blevet forstået som stor-skulpturer; arkitekturen blev noget, vi så på – blikket *på* arkitekturen betød, ifølge Böhme, at rummets omsluttende karakter blev mistet.

I fænomenologien og i særdeleshed hos Heidegger og Merleau-Ponty har synet derimod førsteprioritet. Deres værker er fulde af henvisninger til synet som kilde til forståelse og henvendelse. Fænomenologen Torben Hangaard Rasmussen beskriver i sin bog om Maurice Merleau-Ponty *Kroppens filosof*, hvordan en etymologisk analyse af ordet fænomen peger i retning af synet som kilde til indsigt i fænomenologiens metode. Fænomen betyder, ifølge Heidegger, oprindeligt 'det, der viser sig ved sig selv, det åbenbare' – det gælder bare om at få øje på det, og dertil kræves et 'nyt syn' (Rasmussen 1996:144). For Merleau-Ponty især er synet intuitionens sans. Synet er en direkte fænomenologisk tilgang til verden, som ikke er farvet af fx sproget og tankens sekundære tilgang.⁵⁷ Det er i synet, at kroppen og verden mødes, fordi egenkroppen her samtidig ser og bliver set. Det er således gennem synet, at grænsen mellem krop og verden – subjekt og objekt udviskes, krop og rum

57 Kant siger, at synet er den sans, der påvirker vores følelser mindst, og dermed er synet den højeste og mest kognitive sans. Lugtesansen er den, der påvirker os mest (Kant 2006:48,50).

glider over i hinanden (Olesen 2002: 37). Forståelsen af synet er afgørende for rumopfattelsen. For Merleau-Ponty er blikket i stand til at bevæge vores tilstedeværelse 'gennem rum', således at vi med vores synssansning allerede er til stede *ved* tingen, vi ser, men dette betyder ikke, at vi har en fornemmelse af at være *i* (rummet), men at være *ved*. Det er den samme *væren ved* og *ikke væren i*, som Heidegger beskriver med sit eksempel om broen i Heidelberg, som vi skal se på nedenfor.

4.5. Væren-ved eller væren-i

Vi er nu i gang med at se på Heideggers rumanalyse. For Heidegger må Daseins rumlighed forstås på baggrund af Daseins væren-i-verden. Denne rumlighed kommer især til udtryk i to aspekter: ud-retning og fjernelse (Heidegger 2014:129) (*Ausrichtung* og *Entfernung*). Daseins væren-i-verden er kendetegnet ved, at Dasein altid har en retning (et perspektiv, en interesse), samt at Dasein fjerner afstand⁵⁸ og lader det værende være nærværende. De to begreber refererer til to forskellige former for rum – det eksakte tredimensionale, som vi kender fra geometrien, og på den anden side det rum, der udfolder sig i Dasein (altså i tilstedeværelsen).

I foredraget *Tænke bygge bo* opererer Heidegger også med de to rumbegreber: det geometriske rum 'rummet' og det 'indrømmede' rum, som kun eksisterer, i kraft af at mennesker bor, dvs. i kraft af Daseins i-væren⁵⁹.

"Når vi siger menneske og rum, lyder det som om mennesket stod på den ene side, og rummet på den anden. Men rummet er ikke noget der står over for mennesket. Det er hverken en ydre genstand eller en indre oplevelse. Der findes ikke først mennesker, og så derudover også rum;" (Heidegger 2000:48)

58 I betydningen 'fjerner det fjerne'.

59 Heidegger henviser til en betydning af rum som "*plads som er gjort fri til at slå sig ned og leje sig. Et rum er noget indrømmet, nærmere bestemt inden for en grænse [...] Grænsen er ikke det hvorved noget ophører, men derimod – som grækerne erkendte det – dét hvorfra noget begynder sit væsen*" (Heidegger 2000:45), hvilket trækker på Aristoteles' topologiske rumbegreb, hvor rum defineres som det, der er indeholdt på indersiden af en omgivende krop – altså er rum noget, der befinder sig på et sted (Böhme 2013a:118).

Rummet fremtræder gennem særlige steder og ting, og selv når vi forholder os til ting, der ikke er inden for vores umiddelbare rækkevidde, opholder vi os ved tingene selv. Tingene eksisterer ikke som fænomener i den ydre verden (rummet), men de er heller ikke blot forestillinger i vores indre verden (vores bevidsthed). Heidegger bruger broen i Heidelberg som eksempel i *Tænke bygge bo*:

"Hvis vi – alle vi som er herinde – i dette øjeblik lader vore tanker gå herfra til den gamle bro i Heidelberg, er denne tænken i retning af hint sted ikke blot og bar oplevelse i de her tilstedeværende personer: tværtimod hører det væsentligt til vor tænken på benævnte bro at den i sig udstår fjernheden til hint sted. Vi forholder os herfra til broen dér, og ikke til et eller andet forestillingsindhold i vor bevidsthed. Vi kan sågar herfra være denne bro og det rum som den indrømmer, langt nærmere end én der dagligt benytter den som en ligegyldig overgang over floden." (Heidegger 2000:48)

Hermed har Heidegger definitivt lukket for repræsentationen som vores primære verdenserfaring, men samtidig antyder han, at Daseins rum ikke er situeret. Eller sagt med andre ord, hos Heidegger er der tilsyneladende en uklarhed om, hvordan det taktile rum forholder sig til Daseins rum. Hvad der forvirrer her, er Heideggers manglende begreb om kroppen. Heidegger påpeger værdien af tilstedevær, men det er et tilstedevær, der er sært kropsligt afkoblet. Kroppens relation til rummet er i det hele taget underbelyst i Heideggers redegørelse for Dasein⁶⁰ (Zahavi 2004:60). For Böhme er det utænkeligt ikke at medtage kroppen i rummet, rummet rummer kroppen hos Böhme; lidt kækt kan vi sige, at hvor Heidegger arbejder med et Da-sein, arbejder Böhme med et Darin-sein. Her må Heidegger og Böhmes tænkning adskilles, på trods af at Böhmes centrale begreb om befindende, som hos Böhme forudsætter en kropslig tilstedeværelse, har sin oprindelse i Heideggers begreb *Befindlichkeit*.

60 Det er da også Merleau-Ponty, der må tage handsken op efter Edmund Husserl og udvikle kroppens fænomenologi.

4.6. At befinde sig

Befindlichkeit finder vej til Böhmes arbejde gennem Heideggers begreb om stemning, som han udfolder gennem et par paragraffer i hovedværket *Væren og tid* fra 1927. Ifølge Heidegger er mennesket altid stemt – det er en betingelse for at være i verden, og dette grundlæggende eksistentialt, den stemte væren-i-verden, kalder han for *Befindlichkeit* (Heidegger 2014:161-167). Det er herfra, Böhme henter sit begreb om befindende. Böhme kalder befindtligheden en sans rettet mod arkitekturen.

For Heidegger er stemning hverken noget subjektivt eller noget objektivt. Hans tese er, at stemning eller stemthed er konstituerende for, hvordan vi overhovedet befinder os i verden; ikke som en bestemt stemning, men ved det overhovedet at være stemt. "I befindtligheden ligger der eksistentialt en åbnende henvisthed til verden, ud fra hvilken det angående kan komme i møde. Vi er faktisk ontologisk nødsaget til principielt at overlade den primære af-dækning af verden til den 'blotte stemning'." (Heidegger 2014:165). Det særlige ved Heideggers begreb om stemning er, at den er før-intentionel; eksistensen (Dasein) er ikke en perciperende forefinden,⁶¹ men en stemt befinden og ikke en søgen mod noget bestemt.

Ordene stemning og atmosfære bruges ofte synonymt, hvilket er almindeligt blandt atmosfæreteorikere, men der hersker alligevel nogen uklarhed om begrebernes betydningsnuancer. I det hele taget er der mange parallelle begreber på spil i atmosfæreteorien: atmosfære, stemning, aura, *ambiance*.⁶² Distinktionerne mellem begrebernes betydninger ligger alle i, i hvor høj grad de er subjektivt eller objektivt ladet (Bille & Flohr 2016:14). Jeg vil ikke bevæge mig ud i omfattende etymologiske udredninger, men blot gøre opmærksom på, at der i brugen af de to begreber stemning og atmosfære optræder en for-

61 Hvor perceptionen altid er rettet mod noget, er intentionel og dermed en handling.

62 Aura og *ambiance* er ikke begreber, jeg benytter i denne afhandling. Men for en god ordens skyld: Aura er filosof Walter Benjamins begreb om udstråling og 'distanceret nærvær', men med en metafysisk dimension (Schmidt 2013:329-330). Det *ambiente* forstås som noget, der er tilknyttet omgivelserne mere end mennesket (Bille & Flohr), eller som kunst- og kulturforsker Ulrik Schmidt fastslår, noget, der "finder udfoldelse uafhængigt af og hinsides det menneskelige" (Schmidt 2013:57).

skydning fra atmosfærens objektive binding i rum (og ting) til stemningens mere subjektive lejring. Således har man en fornemmelse af, at mennesket kan bære en stemning med sig, hvorimod atmosfæren er situeret – bundet til rummet. Denne forskydning i betydning, viser tilbage til Heideggers manglende interesse for kroppens rumlige indlejring.

I fænomenologien har mennesket altid noget for med verden, hos Böhme har verden noget for med mennesket. Dette er egentlig også tilfældet hos filosofen Hermann Schmitz, blot på en helt anden måde end hos Böhme, som vi skal se senere.⁶³ I Schmitz' fænomenologi er den følte krop prisgivet de rumfyldende atmosfærer, der er som en slags naturkraft – eller guder, som Böhme kommenterer (Böhme 1993:120). Böhme peger dog på, at selvom stemning hverken er noget subjektivt eller objektivt, så behandler Heidegger alligevel kun stemning med udgangspunkt i subjektet (Böhme 2013a:30). Hovedparten af Heideggers *Væren og tid* (*Sein und Zeit*) er da også, hvad filosof Dan Zahavi kalder en Dasein-analyse, dvs. en analyse, som kortlægger eksistensens grundstrukturer (Zahavi 2004:44). Det er dette, der er forskellen mellem fænomenologernes udgangspunkt i subjektet (også hos Hermann Schmitz), hvorimod Böhme insisterer på objektets tilstedevær og betydning som konstituerende for menneskets væren-i-verden, hvilket udfoldes i hans begreb om tingenes ekstase. Böhme går skridtet videre end Heidegger og beskæftiger sig ikke blot med menneskets eksistentielle grundstemning, der tilsyneladende eksisterer som et slags trans-kropsligt (eller udvidet kropsligt) tilstedevær, der netop overskrider den konkrete tidslige rumlighed. At være kropsligt til stede i det samme fysiske rum, som tingen (=det perciperede) også er til stede i, er for Böhme en forudsætning for den stemte væren-i-verden, som befindtligheden rummer og beskriver. Atmosfære bliver således noget andet end stemning. Stemning er knyttet til subjektet, hvorimod atmosfære er knyttet til rum (og objekter i rum). Hos Böhme transformeres befindtlighed til en sans rettet mod væren-i rum (Böhme 2013a:110). Og her er vi ved det

63 Böhme udvikler sit atmosfærebegreb både i forhold til Benjamins aura-begreb og Herman Schmitz' fænomenologi.

essentielle ved rum, nemlig at rum er noget, man er *i*.⁶⁴

Rum kan kun opleves gennem tilstedeværelse. I befindtligheden mærker vi, hvor vi befinder os, hvilket selvfølgelig også indbefatter en topologisk bestemmelse (hvad er det for et sted, vi befinder os). Gennem vores kropslige tilstedeværelse og afstanden til tingene kan også rummets geometri bestemmes, vel at mærke ikke i koordinater, mål og enheder, men som fx en trykkende tæthed eller vigende bredde. Vi fornemmer vores eget nærvær, som samtidig er fornemmelsen af det rum, vi er nærværende i. I vores befindende mærker vi ikke blot, *hvor* vi befinder os, men også *hvordan* vi befinder os. Det vil sige, at når vi mærker, hvor vi befinder os, så mærker vi også karakteren af de rum, vi befinder os i. Rummenes karakterer er beskrivelser eller benævnelser af rummenes atmosfærer, hvilket vi vender tilbage til i afsnit 4.10.

Det er kendetegnende, at Heidegger og Merleau-Ponty hellere taler om at være *ved* ting end at være *i* rum. Hos dem er der tale om en menneskelig rettethed, nærhed, tæthed eller gliden over *i*, hvorimod Böhme via atmosfærerne opererer i begreber som omsluttethed, indhyllethed og om at være indlemmet i rummet. Merleau-Ponty betoner ikke kroppens rumlige indlejrethed og omsluttethed. For Merleau-Ponty giver det ikke mening at tale om, at kroppen(s rum) blot er en del af det omgivende rum, da der ikke vil eksistere et rum uden krop (Merleau-Ponty 2009:46). Merleau-Ponty udtrykker det som, at "*kropsrummet rummer den dialektiske gær, som kan omforme det til et universelt rum*" (Merleau-Ponty 2009:46). Det universelle rum eksisterer, i kraft af at kropsrummet strækker sig ud i det via bevægelsen, motorikken og intentionaliteten.

Fælles for Böhme og de klassiske fænomenologer er, at verden viser sig for mennesket i form af muligheder og indikationer på handlinger. Forskellen mellem Böhme og den klassiske fænomenologi ligger i, om der tages teoretisk afsæt i subjektet eller i objektet. Trukket meget hårdt op kan vi sige, at fænomenologerne (Merleau-Ponty, Schmitz og til dels Heidegger) ser en slags

64 Netop det rummende fænomen 'omgivelsen' bestemmer Ulrik Schmidt som værende det afgørende ved 'det ambiente' (det ambiente er som begreb naturligvis nært beslægtet med atmosfære): "*Det ambiente er i bund og grund ikke andet end omgivelse.*" (Schmidt 2013:61).

sammensmeltning mellem rum og krop, idet kroppen udvider sig og strækker sig ud i verden. Böhme ser objekterne strække sig ud mod den menneskelige perception. På den måde er Böhmes teori om atmosfære et oplagt udgangspunkt for en undersøgelse, der tager materialiteten alvorligt og forsøger at lade materialiteten tale. Böhme insisterer på objekterne, og det er også der, han og andre af atmosfære-tænkernes (især Hermann Schmitz) veje skilles. Som vi skal se i afsnit 4.9, tildeler Böhme objekterne en form for agens i deres ekstase. En agens, som fænomenologien vægrer sig ved – ikke mindst fordi fænomenologien har udgangspunkt i "*verden ifølge 'mig'*" (Hyldgaard 2006:40).

4.7. Rumliggjorte følelser

Atmosfærer er egenskaber i rum, men de kan ikke afgrænses eller inddæmmes. Atmosfære har ingen kontur, ingen klart defineret form og ingen eksakte grænser (Thibaud 2014:49), men de kan indhulle og omringe os, og vi kan føle os nedsænket i dem – ja, vi kan sågar have fornemmelsen af, at en atmosfære invaderer os – den fylder os gennem vores åndedrag. En særlig tyk atmosfære kan, som tåge eller støv, trænge ind i hver eneste krog og sprække – umulig at undslippe, som når nogen skælder voldsomt ud. Eller når vi en sommermorgen trækker gardinerne fra, og dagslyset spreder sig i værelset som en varm gylden atmosfære af en ny begyndelse. Når vi rigtig vil lade atmosfæren fylde os, nyde den og huske den, så lukker vi øjnene og tager en dyb indånding. Denne beskrivelse trækker på Hermann Schmitz' begreb om udvidelse i den følte krops *vitale drivkraft* (*vital drive* eller *vitale Antrieb*), hvor kroppen med åndedrættet oscillerer mellem udvidelse og sammentrækning. Sammentrækning opleves modsat som en indsnævring af den følte krop, fx når man bliver forskrækket (Schmitz et al. 2011:245). Den vitale drivkraft er ikke ens hos alle, hvilket betyder, at nogle mennesker er mere modtagelige for at blive (be)rørt (Schmitz et al. 2011:257) af emotioner og atmosfærer. Men det betyder ikke, at emotioner altid er private affærer, dvs. kun tilgængelige for det enkelte individ; ofte er der tale om emotioner, der berører kollektivt, fx panik, sorg eller opstemthed.

Atmosfærer er følelser, der er rumliggjort (Schmitz et al. 2011: 255) – eller

beskrevet på en anden måde: Atmosfærer er følelser, der er rumligt strømmende. Atmosfære er, som tidligere nævnt, et begreb, vi alle kender til – arkitekter eller ej. Når vi vil beskrive den særlige karakter, vi oplevede i et rum eller på et sted, det, som gjorde rummet til noget særligt, men som vi ikke lige kan identificere eller benævne, så siger vi blot, at rummet havde atmosfære, hvilket som regel bliver tolket som noget ubestemmeligt 'mere' (Böhme 1993:116). Ofte er vi dog i stand til at benævne atmosfæren: en venlig atmosfære på hotellet, en afslappet atmosfære på restauranten, en livlig atmosfære på torvet, en anspændt atmosfære bag Hovedbanegården og en højtidelig atmosfære i domkirken,⁶⁵ men vi er ikke sikre på, hvorfra atmosfæren stammer, eller hvor den egentlig er. Kan atmosfærer overhovedet være venlige, livlige eller anspændte? Når vi tildeler atmosfærer antropomorfe egenskaber, opstår tvivlen: Er det ikke bare vores egne følelser, som vi mennesker projicerer ud i rummet? Er det ikke blot vores eget indre rum, vi mærker?

Atmosfærer er noget andet end blot følelser (og affekter og emotioner), alligevel bliver atmosfærer ofte brugt som betegnelser for både kollektive og personlige følelsestilstande (Bille et al. 2015:35). Men som Bille et al. påpeger, er der i brugen af atmosfære i affektteorien en tendens til, at forståelserne af atmosfærerne bliver forskudt til det rent menneskelige domæne og dermed mister deres tilknytning til materialiteten (Bille et al. 2015: 35). På den anden side kan et begreb om affektive atmosfærer, som geograf og affektforsker Ben Anderson foreslår, løse den modsætning mellem de personlige (subjektive) emotioner og den kollektive (objektive) affekt, som affektteorien i høj grad er fanget af (Anderson 2009:80). Ifølge Anderson vil atmosfærebegrebets ontologiske særstatus gøre en skelnen mellem affekt og emotion unødvendig.⁶⁶

65 TripAdvisor er fyldt med lignende atmosfæriske beskrivelser.

66 De to teoriekomplekser – affektteori og atmosfæreteori – har ellers udviklet sig parallelt, men adskilt i en henholdsvis primær amerikansk tradition (med affektteoretikere som fx Brian Massumi) og en primær tysk tradition (med atmosfæreteoretikere som Schmitz og Böhme).

4.8. Den følende krop

"Atmospheres are feelings poured out into space," siger atmosfæreteoriker og filosof Tonino Griffero igen og igen og trækker på Schmitz' beskrivelser af følelser (Griffero 2014b:108; Schmitz et al. 2011:255). Jeg foretrækker dog hans anden formulering: *"Atmosphere [is] a feeling whose peculiarity is that of being spatialized"* (Griffero 2014b:101), fordi denne formulering netop rammer, at det helt særlige ved atmosfærer er, at det er rumlige følelser – ikke subjektets følelser, der er projiceret ud i rummet, men noget udenfor, der manifesterer sig i subjektet, således at adskillelsen mellem subjektet og rummet bliver porøs og diffusionsåben. Hermann Schmitz er mere kategorisk og betegner det rum, som følelserne definerer, som et overfladeløst rum, modsat det kartesianske rum og især det aristoteliske rum (topos), som netop er karakteriseret ved sit forhold til overfladen. Det overfladeløse rum illustrerer, hvordan atmosfærer for Schmitz er frit flydende og på samme tid intense og flygtige, som fx lyden af stilhed eller vandet, som svømmeren kastes ud i, også vejret er et overfladeløst rum (Schmitz et al. 2011:245; 255). Værende i rummet uden for subjektet, men samtidig også værende i subjektet, bliver atmosfære et inter-subjektivt fænomen. Når Schmitz argumenterer for, at følelser er atmosfærer, der korporligt berører os – frit flydende i et overfladeløst rum, betyder det, at Schmitz i høj grad afkobler atmosfærerne fra elementer i den fysiske verden. Den fysiske verden er for Schmitz ensbetydende med det konceptuelt konstruerende tredimensionelle rum af målte afstande og eksakte former. Men det rum, der er det egentlige ifølge Schmitz, er et følt før-dimensionalt, overfladeløst rum, der opfattes ikke af den korporlige krop (*Körper*), men erfares holistisk af den følte krop (*Leib*). Den følte krop er ikke en sensorisk receptor, der modtager impulser fra sanseorganer, men er derimod en holistisk udveksling af fysiske dynamikker i en vibrerende samklang med meningsfulde omgivelser (Schmitz et al. 2011:244). Således optræder verden ikke som et neutralt domæne af separate enheder, men som et atmosfærisk felt af signifikante situationer og muligheder, som et kraftfelt af kvasi-korporlige kræfter, som påvirker den følte krop. Den følte krop eksisterer og mærker verden i kraft af dens korporlige påvirkning fra stemninger, emotioner, og atmosfærer i lige så høj

grad som dens fysiske orientering i verden gennem perception, handlinger og rumlig navigation. Dette åbner for en rumforståelse, hvor den følte krops rumlige lokalisering og orientering er givet af subjektets følelsesmæssige påvirkninger og relationer og ikke af den fysiske verdens tredimensionelle rum. Fundamentalt for Schmitz er, at også kroppen er et overfladeløst rum, eller mere præcist en assemblage af mange kropslige 'øer', der på trods af en vis diffus uafgrænsethed føles som separate rumlige domæner (Schmitz et al. 2011:245). I Schmitz' fænomenologi ser vi en rumforståelse, hvor følelser ikke alene fylder rummet, men også definerer rummet. Den følte krop er en *følende krop*, der i den pulserende vitale drivkraft, der, som i åndedrættet, udvider sig og trækker sig sammen i affektiv sensibilitet for omgivelserne.⁶⁷ Denne affektive involvering er en øjeblikkelig præ-refleksiv, endnu ikke artikuleret selvbevidsthed, men den viser sig for det bevidste subjekt som en konstant følelsesmæssig påvirkning og involvering i, hvad der er i gang i omgivelserne. I denne affektive involvering bliver omgivelsernes emotionelle atmosfærer både medieret og realiseret gennem korporlige følelser – hvilket vi genkender i Böhmes begreb om befindtlighed. Men, som Böhme siger, for at atmosfæren kan blive et brugbart videnskabeligt koncept, må vi forsøge at godtgøre dens ontologiske status. Atmosfærer tilhører hverken det objekt eller de omgivelser, som de udgår fra, ej heller fra det subjekt, som mærker dem. Atmosfærer forekommer som noget *i-mellem-værende* menneske og omverden, men ikke som adskillelse som fx en membran, men derimod som noget, der deles.

For at forstå atmosfærer er det nødvendigt at forlade ideen om en sjæl for at løse følelsernes internalisering. Mennesket må begribes som værende krop, sådan at dets følelse af sig selv grundlæggende er rumlig: at være kropsligt selvbevidst betyder samtidig bevidstheden om mine omgivelser – om, hvordan jeg føler mig her (Böhme 1993:120). Mennesket er altså ikke adskilt fra sin omverden; subjekt og objekt står ikke over for eller uden for hinanden. I den kartesianske ontologi er en ting bestemt som noget endeligt, noget

67 Noget lignede findes i Walter Benjamins begreb om, at man indånder aura (Benjamin 1994:20), hvilket netop betyder, at aura 'optages' kropsligt. Aura og atmosfære trænger ind til subjektet via kroppens pulsering mellem udvidelse og sammentrækning.

afgrænset og aflukket. En ting optager en placering i rummet og forhindrer dermed andre ting i at indtage dens plads og dens rum. Det er netop denne tings ontologi, som Böhme gør op med.

4.9. Tingenes ekstase – hvor kommer atmosfære fra?

Dette er nok det mest omstridte spørgsmål i atmosfærologien⁶⁸. Atmosfære synes at være noget, vi er nedsænket i, eller som omgiver os. De kan gribe os fuldstændig eller blot mærkes som en svag fornemmelse eller disposition. For Hermann Schmitz emmer atmosfærer ud af situationer. Böhme siger, at atmosfærer er det følte tilstedevær af nogen eller noget i rum. Som gentaget så mange gange – atmosfærer er rumliggjorte følelser, men atmosfærer er ikke det samme som følelser. Tonino Griffero kalder atmosfærer for kvasi-ting, fordi deres 'udefrakommendehed' giver dem en tingslig dimension (Griffero 2014b:109). Atmosfærer er holistiske og intersubjektive⁶⁹ og går forud både for analyse, men også for det sansende subjekts emotionelle habitus (Griffero 2014c:29). Böhme formulerer det som, at atmosfærer er noget kvasi-objektivt (Böhme 1993; 2013b), dels fordi det er muligt at kommunikere inter-subjektivt omkring dem; og dels fordi atmosfærer kan mærkes uafhængigt af den stemning, man er i – fx kan jeg sagtens mærke en tryk og trist stemning, selvom jeg selv er munter. Ideen om kvasi-ting knytter sig til et opgør med den kantianske og naturvidenskabelige ontologi om ting. Her begribes ting som værende bestemt af nogle specifikke egenskaber, der adskiller dem fra omgivelserne, med andre ord: Ting bestemmes af deres lukkethed og entydige afgrænsning (Böhme 1993:120). I følge Kant er det muligt at tænke en ting med alle dens egenskaber og dermed stille spørgsmålet, om tingen virkelig eksisterer. Dette betyder, at en ting er, hvad den er, helt uafhængigt af dens tilstedeværelse, fordi den eksisterer i subjektets kognition – således kommer subjektet til at 'besidde' tingen. De egenskaber, der bestemmer tingen, bliver

68 Atmosfærologi (*Atmospherology*) er en samlebetegnelse, som Tonino Griffero i bogen *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces* (2014) bruger om den filosofiske og videnskabelige begrebsætning vedrørende atmosfære.

69 Formuleringen i 'høj grad' holistiske og intersubjektive kommer fra Griffero, hvilket er et glimrende billede på den ontologiske uklarhed, der hersker omkring atmosfære.

på grund af dens afgrænsning fra omgivelserne noget, som tingen *har*. Men, siger Böhme, tingens egenskaber klæber ikke til tingen, de er ikke noget, tingen har, men derimod er egenskaberne det, der får tingen til gå ud over sig selv, til at træde ud i rummet og vise sig for os, klar til at lade sig percipere af os og dele sine egenskaber med os i form af en atmosfære. Böhme kalder det tingens ekstase. Lad os tage et eksempel: Der ligger en stor rød plastikbold i mit lille arbejdsværelse.⁷⁰ Bolden skaber en atmosfære, idet den overskrider sig selv, træder ud i rummet og viser sit tilstedevær og bliver tilgængelig for min perception. Men det, jeg perciperer, er ikke en rød plastikbold, men den røde plastikhed, som bolden udstråler i rummet og påvirker rummet med. Den røde plastikhed er ikke noget, der kun tilhører bolden; den stråler fra bolden og toner omgivelserne. Den røde plastikhed skal ikke ses som det, der adskiller bolden fra de andre ting i rummet, men derimod som en måde, hvorpå bolden går ud over sig selv – boldens ekstase – og skaber en pågående atmosfære af, ja, rød plastikhed i mit lille arbejdsværelse. Boldens ekstase påvirker også de andre ting i rummet. For eksempel betyder den røde plastikhed, at træstolen, der står ved siden af bolden, fremtræder mere rustik – mere træagtig i sit materiale – end når bolden ikke er i værelset. Men bolden kan have andre egenskaber, som *i situationen* vil træde tydeligere frem og skabe en anderledes atmosfære: Hvis bolden er mudret (og jeg lige har vasket gulvet), vil det være boldens mudrethed, som bolden træder frem i rummet med, og som vil tone rummet med en atmosfære af uorden og snavsethed. Det viser sig altså, at atmosfæren i et rum kan forandres ved ganske få eller små forskydninger eller ændringer. Atmosfæren af velbjergethed og magt i spisestuen med det dyre og smagfulde silketapet ændres til en svag atmosfære af forfald, hvis silketapetet begynder at bule, få skjolder eller slippe væggen.

Atmosfærer fornemmes som noget, der flyder i rummet, men som udgår fra objekter, mennesker og situationer. Det vil sige, at det ikke er et objekts eller et fænomens fysiske egenskaber, der er perceptionens objekt, men den atmosfære, som kommer i stand, når objektet træder ud i rummet og viser

70 Jævnfør med Böhmes eget eksempel om en blå kop (Böhme 1993:121).

sit tilstedevær og bliver tilgængelig for perceptionen. Perceptionens primære objekt er atmosfære, siger Böhme (Böhme 1993:125).

Tingenes ekstase er et afgørende træk ved Böhmes atmosfæretænkning. Det er her, han adskiller sig fra Hermann Schmitz, som ikke anerkender, at atmosfære kan udstråle fra ting. Schmitz' overfladeløse rum må i sagens natur være et immaterielt rum. Også sociolog og atmosfæreforsker Jean-Paul Thibaud hæfter sig også ved, at atmosfære ikke handler om det fysiske rum, men derimod om det affektive eller oplevede rum, og erklærer, at atmosfære er en del af opgøret med tingenes ontologi og materialitetens og substansens primat (Thibaud 2015:45). Dette opgør tegner en ny æstetik knyttet til det immaterielle, det flygtige og formløse. Derfor er det også sensoriske fænomener som luft, lyd, lys, duft, lugt og andre sansestrømme, der er i fokus. Der er i atmosfæreforskningen tydeligvis en bevægelse væk fra tingene og en optagethed af den direkte og uundgåelige sansning – det, vi så at sige ikke kan 'lukke øjnene for' eller på anden måde undslippe. Der er tale om, hvad Thibaud kalder en sensorisk drejning, der erstatter 00'ernes materielle drejning i videnskaberne (Thibaud 2014:49). Ifølge Thibaud handler det om at fokusere på situationen – altså hvad der sker *mellem* tingene i stedet for på selve tingene.

Men Böhme holder fast i tingene. Han 'nøjes' ikke med at beskæftige sig med atmosfærer, som allerede er atmosfæriske af natur såsom lyd, lugt og luft. Han har et konkret bud på, hvordan den fysiske verden rent faktisk indvirker på os. For ham er atmosfære det medie, hvori mennesker kommer i kontakt med omgivelsernes materialitet. Tingenes ekstase er manifestationen af atmosfærernes uafklarede ontologiske status. Atmosfære er hverken noget, der tilhører objektet eller subjektet; atmosfære er derimod noget, der flyder mellem objektet og det perciperende subjekt. Det er således tingenes ekstase, der indsætter atmosfæren som en central del af Böhmes 'Nye Æstetik' og gør denne til et meget velegnet begrebsapparat i udforskningen af arkitekturens virkninger. Det synes oplagt, at når ting kan udstråle atmosfære, så må det også være muligt at producere atmosfære. Bille et al. påpeger dog det paradoksale i, at noget, der erfares præ-refleksivt, kan produceres bevidst (Bille et al. 2015:34). Böhme fremhæver scenografens evne til at producere atmosfære,

som alle tilskuere (forudsat en vis kulturel kompatibilitet) kan mærke, som et praktisk bevis på, at atmosfærer kan produceres (Böhme 2013b:3).⁷¹ Den atmosfæriske perception kan forstås som noget 'kognitivt ubevidst' (Griffero 2014c:44), så spørgsmålet handler snarere om, i hvor høj grad de kundska-ber, der kræves for at producere den ønskede atmosfære, er båret af bevidst refleksion. Scenografens viden er en praktikers tavse viden (Böhme 1998:112; 2013b:6), hvilket jeg kommer nærmere ind på i kapitel 5. Foreløbig må vi slå fast, at hvis arkitekturens materialitet skal tages alvorligt, må vi erkende, at på trods af at arkitekturen producerer noget så immaterielt som rum og atmosfære, så er midlerne til denne produktion stadig særdeles håndgribelige. Og hvis vi erkender, at arkitekturens mål er at skabe rum, som mennesket emotionelt kan deltage i, så må arkitekterne kende deres virkemidler; dvs. at de må vide, hvordan de ved hjælp af materialer og arrangementer i den fysiske verden kan nå menneskers (vel)befindende. Det er netop derfor, at Böhme med hjælp fra Schmitz' begreb om den følte krops affektive kommunikation og Heideggers begreb om Daseins før-intentionelle stemning og åbenhed mod verden må finde en sans, der ikke blot er en forlængelse af de individuelle sanseorganer, men en sans rettet mod at være til stede i rum – altså befindtligheden.

4.10. Atmosfærernes karakterer

Vi har nu en fornemmelse af, at atmosfære er mere end inputtet fra én sans. En trykkende stilhed er mere end blot det, man (ikke) hører; det er også en kropslig fornemmelse. Spørgsmålet er nu, hvordan atmosfærer rent faktisk manifesterer sig i vores befindende. Böhme understreger, at perceptionen af atmosfærer som regel er knyttet til overgange og skift, hvor vi, som Böhme siger, konfronteres med en ny 'total' (Böhme 2013b:23). De atmosfæriske indtryk er ofte knyttet til brud, fx når vi kommer til en ny by, går ind i et fremmed hus eller passerer fra skovens mørke til engens lys. Det kan fx være, når vi træder ind i et ubeboet hus og mærker en atmosfære af forladthed, i mødet med

71 Scenografien ser Böhme som et praktisk bevis på atmosfærernes kvasi-objektivitet.

den dyre modebutiks kølige atmosfære eller morgenværtshusets fjendtlige atmosfære; men det kan også være oplevelsen af, at hospitalsrummet med de hvide fliser er hårdt, at koncertsalen med de røde plyssæder er blød, eller at det mørke træloft er tungt. Dette er alle eksempler på umiddelbare atmosfæriske indtryk. Alle atmosfærer er ifølge Böhme kvasi-objektive stemninger (*moods*), og deres karakterer er derfor ofte benævnt ved den stemning, som atmosfærerne frembringer (Böhme 2013b:25). Når Böhme benævner atmosfærer som kvasi-objektive, hentyder han til det faktum, at selvom atmosfære er noget, mennesket mærker i sit eget befindende, og i den forstand er noget subjektivt, så er det noget subjektivt, der kan deles med andre, og som man kan nå en fælles forståelse af. Böhme vælger altså at beskrive atmosfærerne som noget kvasi-objektivt i stedet for som noget inter-subjektivt, hvilket igen understreger, at for Böhme er atmosfære et fænomen, der *ikke* udelukkende tilhører det menneskelige domæne. En af måderne, hvorpå vi kan nå til en sådan forståelse, er ved at pege på atmosfærerens karakter. Som vi allerede har set, har vores sprog utallige udtryk for, hvordan atmosfærer kan karakteriseres. Böhme oplister fem hovedgrupper af karakterer: synæstetiske karakterer, stemningskarakterer, social-konventionelle karakterer, bevægelses-anmodningskarakterer og endelig kommunikative karakterer (Böhme 2013c:25).⁷² Det er vigtigt at forstå, at disse sproglige karakteristika ikke betyder, at atmosfærer er metaforer, dvs. eksternaliserede eller projicerede følelser, men er udtryk

72 Der er tydeligvis en vis inkonsistens i Böhmes karakteristik af atmosfærerens karakterer. I *Architektur und Atmosphäre* foreslår han, at der findes tre væsentlige karakterer: bevægelses-anmodninger, synæstetiske og social-konventionelle (Böhme 2013a:124). I afsnittet om materialer i samme bog er bevægelses-anmodningerne skiftet ud med et begreb om fysiognomi (Böhme 2013a:159). I hans essay *Urban Atmospheres: Charting New Directions for Architecture and Urban Planning*, nævner han fem karakterer, hvor de sociale karakterer er opdelt i mellemmenneskelige og konventionelle (Böhme 2014c:50). I artiklen *Synaesthesia within the Scope of a Phenomenology of Perception* ændrer Böhme benævnelsen sociale karakterer til kommunikative karakterer og siger desuden, at fem karakterer sandsynligvis ikke er nok – mulighederne er i princippet uendelige (Böhme 2013c). I det hele taget har Böhme noget besvær med kategorien sociale karakterer, som skifter mellem at betyde kommunikativ, mellemmenneskelig og konventionel. Böhme har også rubriceret de social-konventionelle karakterer under betegnelsen symboler (Böhme 2001:102). Jeg har valgt at understrege konventionernes indhold i det sociale og benytter betegnelsen social-konventionel.

for de kvasi-objektive karakterer eller egenskaber, omgivelserne udstråler.⁷³ Atmosfærologien er med udgangspunkt i Hermann Schmitz' filosofi et bevidst forsøg på at afprivatisere og afmentalisere det emotionelle felt – således at hårdt, blødt og tungt ikke er metaforer, men korporlige atmosfæriske følelser.

Det kan diskuteres, om Böhmes fem kategorier af karakterer er en dækkende klassifikation.⁷⁴ Böhme påpeger selv, at det i mange tilfælde vil være svært at tilskrive karaktererne til én kategori, at kategorierne kan overlappe, og at fem kategorier måske ikke er nok. Inddelingen i kategorier kan virke som at lægge en begrænsning på et fænomen, hvis fremmeste egenskaber netop er det flygtige, det vage, det uafgrænsede og ubestemmelige. Men kategoriseringen betyder, at atmosfærebegrebet bliver mere operationelt i en analytisk sammenhæng. Böhme fremhæver ved sin brug af kategorier to vigtige forhold: Alle atmosfærer er sansebårne og non-repræsentative, de mærkes i menneskers befindende og er således tættere knyttet til emotioner og affektioner end til deduktion og rationaler. Men på den anden side understreger Böhme, at atmosfærer ikke er transcendent; de er ikke løsrevet fra kultur og historie. De social-konventionelle atmosfærer er genereret af materials, elementers, objekters m.v. konventionelle betydninger. Vi har her at gøre med kulturelle betydninger, som ikke (af)læses og forstås, men mærkes. De social-konventionelle atmosfære-karakterer indtager en særstilling, idet de udtrykker et kulturelt indhold i den atmosfæriske sam-vær (co-presence) mellem subjektet og det objekt, som perciperes. Det er givetvis også derfor, at Böhme har besvær med at benævne og placere denne kategori. Det interessante i en analytisk sammenhæng er, at atmosfærernes karakterer som regel ikke kan tilskrives blot én kategori, men veksler mellem kategorierne eller tilhører flere kategorier. Atmosfærerne kommer således til at informere os om, hvordan kulturel og sanselig kropslig viden interagerer. Især er re-

73 Derfor kalder Griffero atmosfærer for kvasi-ting (Griffero 2014b:108).

74 Det er kun Böhme, der forsøger at kategorisere atmosfærerne i karakterer, blandt atmosfæreteoretikere generelt udvises der stor forsigtighed, når det drejer sig om at begrænse atmosfærebegrebet flygtighed.

lationen mellem de social-konventionelle og de synæstetiske karakterer⁷⁵ særlig interessant og analytisk produktiv, som det vil fremgå i analyserne af materialernes virkninger.

4.11. Sansninger eller konventioner

Eksistensen af atmosfærekarakterer, såsom fx hygge, magt, velstand eller småborgerlighed, viser os, at atmosfærer hverken er noget ophøjet, historieløst eller forbeholdt naturens domæne (Böhme 2013c:24). Mange atmosfærer bygges på sociale konventioner og er ofte genereret af konventionelle objekter, således at man fx med et par få rekvisitter kan skabe en tilsigtet atmosfærisk scenografi på teateret. Til gengæld tager de synæstetiske karakterer udgangspunkt i sanseoplevelser, der låner kategorier fra andre sansemodaliteter, fx en varm farve eller en lys tone. Igen minder Böhme os om, at disse sanselån ikke er metaforer, men reelle atmosfæriske perceptioner. Som Hermann Schmitz anfører, kan synæstetiske karakterer føles i deres egen ret, dvs. at de er særlige kropslige følelsesoplevelser uden tilknytning til fysiske udefrakommende sansepåvirkninger. For eksempel kan den tyngde, som kendetegner en lyd, tilsvarende opleves som en træthed eller ørhed i kroppen. Schmitz går så langt som til at sige, at følelser såsom vrede eller tristhed kan have synæstetiske træk til fælles med sanseindtryk og forklarer det med, at vores følelser har indflydelse på vores fysiske krop – fx på vores muskeltonus. Dermed peger Schmitz på, at det, man kalder synæstesi, egentlig er den måde, hvorpå egenkroppen mærkes (Böhme 2001:94; 2013c:28-29).

Det vil sige, at de synæstetiske karakterer for Schmitz, påpeger Böhme, så at sige hører til i kroppen. For Böhme derimod er de synæstetiske karakterer noget, der udgår fra det perciperede objekt og dermed hører til i atmosfæren.

⁷⁵ Ordet synæstesi kommer af græsk *synaisthesis*, 'medfornemmelse', af *syn-* og afledningen af *aisthanesthai* 'opfatte, føle' (Gyldendals Den Store Danske). Bliver ofte benævnt som samsansning. Reel fysiologisk synæstesi er der kun fire procent, der har, derfor kan man spørge, om synæstesi kun er en kulturelt betinget metafor (Bille & Sørensen 2012:98). Men for Böhme og atmosfæreteorien er det ikke et spørgsmål om metaforer, men om reelle oplevelser af en atmosfærisk karakter.

Med Goethes farveteori som eksempel konstaterer Böhme, at de synæstetiske karakterer er atmosfæriske effekter, der kan produceres af egenskaber i forskellige sanseområder. Således kan en kold atmosfære i et rum være genereret af helt forskellige sanseområder. Der kan være et blåt skær i rummet, der kan være en lav rumtemperatur, der kan være hvide fliser på væggene. Den kølige atmosfære kan også skyldes menneskelig uvenlighed, eller at rummet er møbleret med stålmøbler eller – som i et operationsrum – fyldt med sterilt udstyr. I sidste ende betyder dette, at de synæstetiske karakterer, som fx kølighed, hårdhed, skarphed, dunkelhed, tranghed og tyngde, ikke er egenskaber, der betegner ting, men derimod er atmosfæriske karakterer. Derfor hævder Böhme, at disse karakterer kan genereres af forskellige repræsentative egenskaber eller sensoriske data. De synæstetiske karakterer er altså hverken en særlig sans ej heller et metaforisk mellemlid, men de er atmosfæriske karakterer (Böhme 2013c:32). For Böhme bliver synæstesien således et argument for, at atmosfærer kan produceres.

Ifølge Schmitz derimod kan atmosfærer i deres kaotiske mangfoldighed ikke genereres af blot en enkelt ting eller en enkelt hændelse. Rigtige atmosfærer – ikke blot indtryksteknikker⁷⁶, som Schmitz kalder resultatet af æstetiserende og manipulerende tiltag – er uden tilknytning til materialiteten (Griffero 2014c:30). Hos Schmitz er rummet et kraftfelt af atmosfærer, og atmosfærer er affektive kræfter af følelse, rumlige budbringere af stemninger (Böhme 1993:119). Atmosfærerne er uden grænser, udbredte og dog stedsløse, dvs. ikke til at lokalisere. For Schmitz er atmosfærer frit flydende følelser, der hjemsøger den følte krop, og bliver, med Böhmes ord, som guder og har som sådan intet at gøre med ting (Böhme 1993:120). For Schmitz kan objekter i den fysiske verden ikke producere atmosfære, allerhøjst indfange dem; tingenes atmosfære er ifølge Schmitz blot indikatorer på eller projektioner af emotioner (Böhme 1993:120): Vi siger, at tunnelen er dystert, fordi den virker dystert på

76 Dette er et begreb, Schmitz har udviklet til at beskrive Det Tredje Riges nazistiske propaganda (Böhme 2013:165), svarende til hvad Walter Benjamin kaldte æstetiseringen af det politiske liv (Benjamin 1994). Böhme vægrer sig også for at knytte atmosfærebegrebet til den nazistiske propaganda, arkitektur og planlægning. Han kalder æstetiseringen af det politiske liv m.m. for moderne kommunikationsdesign (Böhme 2013a:165).

os. Når et rum er overfladeløst, har atmosfæren intet, den kan stråle ud fra, og dermed bliver materialiteten ubetydelig. Man kan sige, at i Schmitz' filosofi om rum sker der en form for ligestilling mellem det materielle og det immaterielle: Fysiske entiteter mister deres tingslighed ved at blive overfladeløse, hvorimod atmosfæriske fænomener, såsom emotioner, blikke, stemmer samt lys-, lyd-, vejr- og naturfænomener som tåge, blæst, nat, morgen, elektricitet, tyngdekraft osv., næsten bliver 'tingslige' ved at blive konceptualiseret som '*Halbdinge*', dvs. 'halv-ting' eller måske snarere 'halv-entiteter' (Schmitz et al. 2011:246). Schmitz' *Halbdinge* genkender vi, som det, Böhme kalder 'det atmosfæriske', og som er karakteristisk for en naturfænomenologi (Böhme 2014b:138). Böhme skelner netop mellem 'atmosfære' og 'det atmosfæriske' for at understrege, at der findes atmosfæriske fænomener, der eksisterer uafhængigt af subjektets befindende og derfor i højere grad tilhører tingen eller stedet (Böhme 2001:46). Tonino Griffero derimod foretrækker at bruge 'atmosfære' og 'det atmosfæriske' synonymt og fastholder, at der blot er forskellige typer af atmosfære, hvor nogle er mere knyttet til objektet (eller subjektet) end andre (Griffero 2014c:144;146). Dette synspunkt er jeg enig i. 'Det atmosfæriske' er netop kendetegnet ved, at det beskrives med karakterer fra det synæstetiske område. I mit arbejde med bygningsmaterialernes virkninger har jeg fundet, at sammenspillet mellem de forskellige atmosfærekarakterer – især atmosfærernes synæstetiske og social-konventionelle karakterer – beskriver de forskydninger mellem atmosfærernes objektive og subjektive karakter, som distinktionen mellem 'det atmosfæriske' og 'atmosfæren' er udtryk for – eller rettere sagt som den øgede subjektivering i overgangen fra 'det atmosfæriske' til atmosfæren er udtryk for (Böhme 2001:60).⁷⁷ Med de synæstetiske karakterer er vi med Böhmes ord tættere på atmosfærernes 'objektpol' (Böhme 2001:87).

Vi har set, at det kan være vanskeligt at skelne mellem de synæstetiske og de social-konventionelle karakterer. Min formodning er, at det er, fordi den social-konventionelle karakter sjældent står alene. Som det er tilfældet med Goethes begreb om farvernes sanselig-sædelige virkninger, bestemmes

77 I de senere udgivelser (Böhme 2013a; 2013b; 2013c; 2014a; 2014c) har Böhme beskæftiget sig mere med atmosfærernes forskellige karakterer og mindre med det atmosfæriske.

de social-konventionelle karakterer simultant sanseligt og kulturelt (Böhme 2014b:55). Ifølge Goethe har farver en indvirkning på sindet. Hvis man ser verden gennem et stykke farvet glas, vil man identificere sig med farvens virkninger: Ser man fx på verden gennem et blåt glas, ser man den i et sørgmodigt lys (Wolf 1990:61). I sin farvelære giver Goethe præcise anvisninger på, hvilke stemninger der er knyttet til hvilke farver og farveblandinger. Han gør opmærksom på, at på trods af at forskellige folkeslag, køn og aldre historisk set har haft foretrukne farver, er farvernes indtrykskvaliteter ikke historisk eller kulturelt bestemt. Indtrykskvaliteten er ikke blot et vilkårligt udtryk for smag og behag; den er absolut (Böhme 2013c:31). Derimod har man historisk og kulturelt *forholdt* sig forskelligt til farvernes indtrykskvaliteter (Wolf 1990:65). Dette fænomen er indlejret i spændingen mellem materialernes og atmosfærers synæstetiske og social-konventionelle karakterer. Om en atmosfære er lys eller mørk, tung eller let, vil de fleste mennesker opleve umiddelbart, men der kan være forskellige opfattelser af, om det er en passende atmosfære til formålet eller i situationen. Relationen mellem de synæstetiske og de social-konventionelle karakterer husker os på, at det kulturelle og det sociale ikke bare er abstrakte eller immaterielle konstruktioner, men at det er fænomener, der har fat i den materielle verden.

4.12. Materialekarakterer

Ifølge Böhme er en karakter betegnelsen for en atmosfærisk egenart. Materialer manifesterer sig med en særlig karakter. Karakteren er udtryk for, hvordan materialet fremtræder atmosfærisk, eller slet og ret materialets ekstase. Når det drejer sig om materialer, og især bygningsmaterialer, er der ifølge Böhme særligt to typer af karakterer, der gør sig gældende: de synæstetiske karakterer og de social-konventionelle karakterer. Vi ved, at atmosfæriske karakterer kan være svære at adskille, og det gør sig i høj grad gældende med disse to. Når en murstensvæg udstråler soliditet, mærker vi det umiddelbart, men er soliditet en synæstetisk eller en social-konventionel karakter? Formodentlig begge dele, siger Böhme. Et materiales udstråling af soliditet er knyttet til de sociale vilkår, i hvilke materialet er benyttet (Böhme 1995:43).

Det er karakteristisk for vores materialereception, at den primært foregår synæstetisk (Böhme 2013c:27). Et materiales synæstetiske karakter er stabil, hvorimod den social-konventionelle karakter kan falme, forsvinde eller ændres (Böhme 2013c:160). For eksempel er stråtage hyggelige og naturlige, fordi vi forbinder dem med gamle dages enkle og autentiske liv på landet i pagt med naturen. Disse materialekarakterer optræder ifølge Böhme ikke blot som koder,⁷⁸ der skal dechifrerer, sådan som etnologerne Peter Dragsbo og Helle Ravn indikerer i afsnittet *Gårdens sprog* i deres bondegårdsundersøgelse⁷⁹ (Dragsbo & Ravn 2001:402-412). Som materiale har stråtaget også en synæstetisk karakter, idet det har en varm, tyk og blød udstråling – dvs. at stråtagets social-konventionelle karakter af hyggelighed og naturlighed er forbundet med synæstetiske karakterer af varmt, tykt og blødt. I modsætning til stråtaget har det glaserede teglstenstag haft en social-konventionel karakter af fornemhed, og de glaserede tegl opfattes synæstetisk som glatte og kølige. Oprindeligt var de glaserede teglsten både dyrere og sjældnere end stråtaget. Stråtage var almindelige; strået var et simpelt og lettilgængeligt materiale, der ikke krævede nogen avanceret industriel form for forarbejdning. De glaserede tegl var derimod resultatet af en mere omfattende forarbejdningsproces. De var tildelt det ekstra blanke lag af glasur, der ikke var nødvendigt for teglstenenes brugsværdi, glasuren havde udelukkende betydning for teglstenenes æstetiske værdi – deres atmosfæriske fremtræden. Siden er der sket en forskydning: Et nyt stråtag er nu dyrere, besværligere at få lagt og langt mere eksklusivt end et nyt tag med glaserede industri-tegl fra Polen. Der er sket et skifte i de glaserede teglstens social-konventionelle karakter fra fornem til fattigfin, men

78 Böhme henviser til, at man kan tale om en materialernes semantik, der gennem en kunsthistorisk hermeneutik kan tolkes som tegn og symboler, men fx oplevelsen af, at noget er præget af tid og brug, er almen og uanset kundskabsniveau; man kan sige, at det undslipper den semantiske og kunsthistoriske tolkning.

79 Bogen hedder *Jeg en gård mig bygge vil, der skal være have til – en kulturhistorisk etnografisk undersøgelse af lange linjer og regionale kulturforskelle i gårdens landskab – bygninger, haver og omgivelser ved danske landbrugsejendomme 1900-2000*.

de synæstetiske karakterer er de samme.⁸⁰

Det giver god mening, at et materiales synæstetiske karakterer mærkes direkte og ikke skal forstås og fortolkes. Men den kulturelle indfældning er et svært punkt i atmosfæreteorien, og jeg må tilstå, at på trods af Böhmes insisteren på, at de social-konventionelle atmosfærer erfares direkte, kan jeg ikke blive fri for en nagende fornemmelse af, at der må være tale om et fortolkende mellemled. Da de synæstetiske og de social-konventionelle karakterer glider over i og ikke kan skelnes fra hinanden, betyder det, at de social-konventionelle karakterer – via de synæstetiske virkninger – kan blive erfaret som kropslige indtryk eller følelser. Når vi mærker de glaserede teglstens fornemme udstråling, er det teglstenens synæstetiske virkning, vi mærker. Når vi karakteriserer materialets udstråling som fornem, er det, fordi vi har en kulturel erfaring, der har lært os, at tage med glatte, blanke og kolde overflader er fornemme. Således mærker vi udstrålingen af fornemhed direkte, og den yder indflydelse på vores kropslige befindende – vores følte krop. Men det er først, når vi skal italesætte eller karakterisere vores atmosfæriske erfaring, at vi gør brug af karakteren 'fornem'. På denne måde kan vi forstå Böhme, når han insisterer på, at de social-konventionelle karakterer perciperes direkte (Böhme 2013a:160-161); karaktererne mærkes som kropslige følelser, og de skal da hverken læses, forstås eller fortolkes, dermed undgår de vores refleksive bevidsthed.

Dermed er synæstesen en udfordring for et traditionelt vidensbegreb. Merleau-Ponty skriver om synæstesi i *Phenomenology of Perception*:

"Seen in the perspective of the objective world, with its opaque qualities, and the objective body with its separate organs, the phenomenon of synaesthetic experience is paradoxical. [...] Whether or not this explanation is supported by arguments drawn from brain physiology, this explanation does not account for synaesthetic experience, which thus becomes one more occasion for questioning the concept of

80 Det skal lige noteres, at materialerne selvfølgelig optræder i komplekse samspil med andre arkitektoniske elementer, der kan påvirke oplevelsen af materialernes atmosfæriske kvaliteter og deres bidrag til arkitekturens overordnede atmosfære. Derfor er eksemplet forsimplet, og den atmosfæriske totalitet beskåret, hvilket er et vilkår, hvis man vil fokusere og konkretisere det atmosfæriske.

sensation and objective thought. [...] Synaesthetic perception is the rule, and we are unaware of it only because scientific knowledge shifts the centre of gravity of experience, so that we have unlearned how to see, hear, and generally speaking, feel, in order to deduce, from our bodily organization and the world as the physicist conceives it, what we are to see, hear and feel.” (Merleau-Ponty 1962:228-229)

Merleau-Pontys argumentation er et kald for den sanselige erkendelse i forhold til den naturvidenskabelige. Böhme henviser til Merleau-Ponty flere steder i sin *Aisthetik*, hvor han gentager Merleau-Pontys opfordring til, at vi skal lære at sanse på ny (Böhme 2001:77). Sanseindtryk er ikke disjunkte, som det almindeligvis forudsættes i naturvidenskaben, men i atmosfærerne, hvor genstandene perciperes gennem deres affektivt relevante egenskaber, tillades ingen udspaltning mellem sanse kvaliteterne. Når man siger, at nogen udstråler en kølig atmosfære, så mener man, at man reagerer på vedkommende med en slags indre gysen og med en kropslig tendens til forsvar og grænsebygning (Böhme 2014b:211). Denne erfaring af den kølige atmosfære kan kun tilbageføres til tilstedeværelsen af kulde, men den kan også have sin konkrete basis i fx et operationsrums hvide fliser eller en genstands afvisende former.

Ovenover har vi set, at arkitekturens kulturelle betydninger mærkes direkte og ikke metaforisk. Dette betyder også, at når arkitekterne producerer atmosfærer, så er deres virkemidler de atmosfære karakterer, der er faste, dvs. fysiognomi, synæstesi og bevægelses anmodninger. Arkitekturens og materialernes social-konventionelle atmosfærer er under konstant forandring, hvilket medfører en stor grad af uforudsigelighed. Derfor er den arkitektur, hvor der er arbejdet bevidst med de absolutte atmosfære karakterer – altså de indtryk, der tilhører 'det atmosfæriske' (Bille & Sørensen 2016:14), der har størst mulighed for at opnå varig arkitektonisk kvalitet. Dette betyder også, et evnen til at identificere og benytte et materiales synæstetiske karakter er en stor del af arkitektens faglighed og en forudsætning for den intenderede atmosfæreskabelse, som vi tidligere har identificeret som arkitekturens objekt. Forskellige mennesker har forskellig grad af tuning mod atmosfærerens virkninger, men det er en færdighed, der kan opøves og trænes, og som sådan

er atmosfærisk tuning en del af arkitekternes uddannelse.⁸¹

4.13. Stoflighed

Materialernes ekstase – deres udstråling og fremtræden er tæt forbundet med deres stoflighed. Stofligheden er et atmosfærisk begreb par excellence. Begrebet stoflighed rummer en dobbelthed. Et materiales stoflighed henviser til dets konkrete fysiske eksistens og tilstedeværelse, men stoflighed er også et atmosfærisk fænomen, idet det henviser til den måde, hvorpå materialet fremtræder for vores befindende gennem et indtryk eller en fornemmelse. Det vil sige, at stofligheden fortæller noget om relationen mellem et materiales fysikalitet – dets fysiske tilstedeværelse og dets atmosfæriske indtrykspotentiale. Et materiales stoflighed kan forstås som dets overfladevirkninger, som er materialets mulighed for at påvirke vores sanser. Et materiales stoflighed opleves og beskrives synæstetisk, dvs. gennem en samsansning, der har 'magiske'⁸² elementer: Et materiale, der er fysisk hårdt, kan have en blød stoflighed, eller et murværk kan fremtræde koldt for min hånd og varmt for mit øje. Dermed kommer stofligheden til at trænge ind over Böhmes sondring mellem virkelighed og realitet, som vi ser i næste afsnit.

4.14. Arkitekturens tingslighed

Böhme fremsætter en sondring mellem tingenes virkelighed og deres realitet. Tingenes virkelighed betegner tingenes fremtræden for os (i atmosfæren) – det er den måde, tingene indvirker på vores følte krop. Derimod ligger tingenes realitet i tingenes fysikalitet, deres faktuelle empiriske tingslighed, som ikke nødvendigvis er den måde, hvorpå de fremtræder atmosfærisk. Virkelighed er i denne forbindelse kun det, som gives i den aktuelle percep-

81 Hvad jeg her kalder atmosfærisk tuning, er inspireret af arkitekt Louises Kjær Christoffersens begreb om en tuning af den almenmenneskelige perceptionsevne, som hun henter fra J.J. Gibson. At kunne bringe erfaringer fra det før-begrebslige niveau – kroppens tavse viden – til hjernens refleksive register, betegner hun i sin afhandling fra 2007 *Arkitektonisk kvalitet* som karakteristisk for arkitektens faglighed (Wiil 2009).

82 Magi er en betegnelse, jeg henter fra Böhmes beskrivelse af, at forholdet mellem årsag og virkning er uklart og ubegribeligt (Böhme 2013a:160). Se også afsnit 8.5 og 8.6 i denne afhandling.

tion; realitet er, hvad der tingsligt står bag (Böhme 2001:57). Alle ting, hvert eneste stykke realitet, fremtræder og har dermed også sin virkelighed; denne virkelighed er realitetens manifestation (Böhme 2004:9). Kort sagt er forskellen mellem virkelighed og realitet forskellen mellem ekstase og egenskaber (Böhme 2001:161). I arkitekturen er det vigtigt at lave denne sondring, idet arkitekturens virkelighed – dens atmosfæriske fremtræden – nemt kommer til at handle om iscenesættelse og staffage, for i sidste ende at havne i det virtuelle rum. Men bygninger, materialer, ting og mennesker er mere end deres fremtræden. Vi er ikke bare følte kroppe i et atmosfærisk rum. Vi er også korporlige kroppe, der berører fysiske genstande med håndgribelige egenskaber. I en arkitekturteori, der har atmosfæren som objekt, bliver arkitekturens tingslighed nemt overset. Arkitekturens virkelighed er defineret af min følte krops befindende, hvorimod arkitekturens realitet er bestemt af dens tingslighed. Alle ting har en udstråling, men ting er også mere end deres udstråling. Jeg kan mærke et træes mægtighed; jeg kan erkende, at et bord er et bord, gennem dets fysiognomi; jeg kan i lyden af summen mærke den fartruende tilstedeværelse af en myg – alt sammen noget, der kan fastlægges og fastholdes i den fænomenale virkelighed. Træet, bordet, myggens tilstedeværelse er kropslig uden at være fysisk, og tilstedeværelsen kan simuleres, den kan være ren forstillelse (Böhme 2001:166). Idet tingene viser sig for mig i et kropsligt tilstedevær, regner jeg dog med mere, nemlig med tingenes realitet. Det betyder, at forholdet til dem kan blive konkret: Jeg kan støde imod bordet, jeg bliver nødt til at gå uden om træet, og myggen kan stikke mig. Dette mere, hvor realiteten overskrider virkeligheden, består i, at jeg kan blive fysisk berørt af tingen; nemlig at jeg ved tingen og med tingen selv bliver til korporlig krop. Da også min egen korporlige krop bliver mærket i min følte krop, må vi med Schmitz tale om korporlige følte kroppe '*körperlichen Leib*': Jeg mærker mig i min følte krop, men erfarer i det fysiske møde med tingen, at jeg også blot er en korporlig krop blandt andre korporlige kroppe (Böhme 2001:168). Det er altså tingenes tingslighed, der skaber vores egen fornemmelse af korporlighed. Det er gennem tingene, vi erfarer vores egen krop og dens udstrækning. I forlængelse heraf kan vi sige, at ting er med til at skabe

os både som krop og subjekt – både vores følte og korporlige krop.

4.15. Arkitekturens korporlighed

Når vi er i korporlig kontakt med arkitekturen, erfarer vi vores egen kropslighed i den modstand, materialet giver. Rum og bygninger er ikke frie gnidningsløse konstellationer. Vi bevæger os omkring i dem og møder fysiske forhindringer, modstande og berøringer (døre, der skal åbnes, vinduer, der binder, gulve, der knirker, trapper, der er for stejle, vægge, der er ru eller kolde), og det koster tid, møje og besvær. Dette er en korporlig erfaring, der virker stærkt på vores følte krops tilstedeværelse og vores befindende. Vores viden om verden ligger i forholdet mellem den følte krop og den korporlige krop, mellem befindende og bevægelse, mellem virkelighed og realitet.

Det vigtige er, at når jeg bliver atmosfærisk berørt, aktiveres erindringsspor af relevante korporlige erfaringer, som jeg tidligere har gjort. Derfor er den korporlige erfaring en forudsætning for den atmosfæriske. Det er, fordi jeg har erfaring for, at myggen kan stikke mig, at dens summen er ildevarslen. Det er den etablerede, men ofte fortrængte, erfaring af tingenes tingslighed, der gør atmosfærernes indvirkninger mulige. Det er korporligt kropslige erfaringer, hvor jeg har mærket varme på min hud, der betyder, at jeg har en fænomenologisk viden om, hvad varme er, der gør, at jeg kan erkende varme som en synæstetisk karakter gennem mit blik.

Også Merleau-Ponty skildrer i sin fænomenologi, at erfaringen af arkitekturen er en kombination af arkitekturens virkelighed og arkitekturens realitet:

"We now discover the core of reality: a thing is a thing because, whatever it imparts to us, is imparted through the very organization of its sensible aspects. The 'real' is that environment in which each moment is not only inseparable from the rest, but in some way synonymous with them, in which the 'aspects' are mutually signifi-catory and absolutely equivalent. This is perfect fulness: it is impossible completely to describe the colour of the carpet without saying that it is a carpet, made of wool, and without implying in this colour a certain tactile value, a certain weight and a certain resistance to sound. The thing is an entity of a kind such

that the complete definition of one of its attributes demands that of the subject in its entirety: an entity, consequently, the significance of which is indistinguishable from its total appearance.” (Merleau-Ponty 1962:323)

Merleau-Ponty peger på, at det atmosfæriske indtryk er afhængigt af det korporlige og det taktile. For eksempel når turister berører attraktionerne, opbygger de en kropslig sensorisk hukommelse af indtryk.⁸³ Jo flere sensoriske indtryk, jo større bliver ens atmosfæriske beredskab. For arkitekter er det afgørende at opbygge et stort arkiv af sensoriske indtryk, og de bliver uddannet til at benytte deres taktile sans så meget som muligt (Christoffersen 2007).

På den ene side frembringer en ting atmosfærer, på den anden side fortætter tingen de udspaltede frembringelser, som jeg mærker i atmosfæren, hvilket gør det muligt for mig at føre mine fornemmelser tilbage til et samlende punkt i rummet, dvs. tilbage til tingen. På den måde får tingen en udstrækning og en fylde, som Böhme kalder en kvasi-kropslighed (Böhme 2001:169). Det handler ikke om at lave ting til krop (*Leib*), men snarere om, at det først er, når vi erkender tingen som værende korporlig – som fysisk volumen – at vi erkender vores egen kropslige korporlighed.

At en ting kan skifte udstråling, men forblive den samme, er det, der karakteriserer en ting i forhold til en atmosfære – en halvting. Det handler om, hvordan en ting kan genkendes i sin korporlighed. Som Böhme refererer Schmitz,⁸⁴ så er det, vi kalder en tings kvadratiske form, helt sikkert ikke udstrålingens kvadratiske form. Ved tingens kvadratiske form forstår vi tingens konstante konstaterbare fakta, som i kraft af vores skiftende positioner kan afføde snart den ene snart den anden fremtrædelsesform. Ændringerne er ikke vilkårlige, men følger lovmæssigt af ændringerne af forholdet mellem vores og tingens positioner. Kort sagt: I perceptionen af tingen som fysiske

83 Böhme nævner turisternes behov for at tage fat i, berøre, befamle, banke på, kradse på som et eksempel på, at bygningernes fysikalitet og taktile egenskaber er afgørende for fornemmelsen af autenticiteten i mødet med arkitekturen.

84 Min fortolkning af et citat, Böhme har hentet fra filosofen Herman Schmitz, som igen har hentet det fra en tekst fra 1916 af gestaltpsykologen Hans Cornelius.

volumen mærker vi vores egen korporlighed, og i perceptionen af tingen som objekt mærker vi os selv som subjekter.

4.16. En ny æstetik

Böhme har et andet ærinde end fænomenologien, eller måske skal vi sige, at han har et andet udgangspunkt. Fænomenologerne har gennemgående prioriteret førstepersons-perspektivet i, hvad Dan Zahavi kalder et transcendentalfilosofisk motiv, som angår selve erfaringens og erkendelsen mulighedsbetingelser (Zahavi 2004:16). Hvor fænomenologerne fokuserer på, hvordan subjektet strækker sig ud i verden og er henne ved objekterne i sin erkendelse, interesserer Böhme sig for, hvordan objekterne overskrider sig selv og gør sig perciperbare for subjektet. Böhmes atmosfæriske ærinde er at skabe en ny æstetik, der går en anden vej end den kantianske, der placerede æstetikken i subjektets bevidste smagsdom, således at det kognitive subjekt besidder objektet. Den centrale placering af smagsdommen fik æstetikken til at handle mere om kommunikation og dermed i sidste ende en sproglig dominans. Dermed blev æstetikken en teori om kunst, hvilket skabte en stærk normativitet i det æstetiske domæne. Som synonym for kunsten blev æstetikken til noget akademisk, 'fint' og ekskluderende. Böhmes nye æstetik er ikke forbeholdt en kunst, der skal forstås og fortolkes – for Böhme indbefatter det æstetiske alt, hvad der afgiver en atmosfære. Dermed er skønhed blot én blandt mange atmosfærer, og kunst kun én særlig måde at beskæftige sig med atmosfære (Böhme 2013a:20). Æstetikens domæne er derfor ikke kunstens, men derimod atmosfæreproduktionens. Til gengæld skal kunsten skabe en stemning, der rører ved vores eksistens. Det vil sige, at æstetikens objekt ikke er eller bør være, hvad man sanser, men snarere hvad man føler derved. Ud fra samme tankegang gælder, at det ikke er arkitekturen som kunst eller ikke kunst, der er den vigtige distinktion, men – forudsat at arkitekturen gestalter rum – om arkitekturen er det repræsentative rum, eller den er rum for den kropslige tilstedeværelse. Böhme kalder sin nye æstetik for økologisk,

og hermed henviser han til et omverdensperspektiv, hvor æstetikken skal omhandle sansningen i sin totalitet, det, at mennesket samtidigt sanser sine omgivelser såvel som de enkelte elementer deri.

Böhme trækker på den fænomenologiske opløsning af dualismen mellem subjekt og objekt, men han interesserer sig for tingene, som han forsøger at få trukket ud af subjektets dominans. For Böhme er fokus ikke blot på subjektets eksistentialer og erkendelsesprocesser, men på at forstå, hvordan materialiteten og den fysiske verden har egenskaber, der påvirker subjektet. Med Böhmes insisteren på objektets materielle tilstedeværelse kan man spørge, om han for alvor har bevæget sig væk fra subjekt-objekt-dualismens hegemoni. Böhmes svar vil være, at mennesket står *i* verden og *ikke over for* den. Verden er ikke blot en samling af objekter, der skal tildeles betydning af os. Instinktivt ved vi, at dette er rigtigt, fordi vi har mærket fornemmelsen af, at et rum bemægtiger sig os, fx når domkirkerummet løfter vores blikke,

sænker vores stemmer og indgyder os respekt, eller når hospitalsstuen føles trang og klaustrofobisk. "As we enter a space, the space enters us," som den finske arkitekt Juhani Pallasmaa siger (Pallasmaa 2014:20).

Kapitel 5

5. Atmosfære og metode

5.1. Atmosfærer, overflader og fysiognomi

Afhandlingen tager sit teoretiske udgangspunkt i tilkendegivelsen af, at atmosfære er arkitekturens objekt, og at atmosfærer er rumlige fænomener. Men atmosfærer er ikke blot frit svævende i et overfladeløst rum som beskrevet af Herman Schmitz (Schmitz et al. 2011). Et rums atmosfære stammer fra rummets og situationens *helhed*, men som arkitektonisk element udgår de især fra arkitekturens overfladevirkninger og kommer til indtryk gennem materialernes ekstase. Materialernes ekstase er den rumlige følelse af deres stoflige egenskaber. Det er altså ikke tingenes form (og derfor masse), men deres udstråling og deres indtrykskvaliteter, der er det afgørende.

For at komme dette nærmere vil vi aflægge en kort visit hos en af 1800-tallets store arkitekturteoretikere Gottfried Semper. Dette vil jeg gøre, på trods af at Böhme selv ser Sempers arkitektur som en tidlig eksponent for den 'overfladiske' tegn- og billedarkitektur, som Böhme forbinder med den postmoderne æstetisering og kapitalistiske vareliggørelse af arkitekturen (Böhme 2013b:10).⁸⁵ Ikke desto mindre er Sempers beklædningsteori relevant

85 Böhmes holdning til Semper eksemplificerer, hvordan atmosfære som arkitektonisk element balancerer mellem eksistentielt tilstedevær og manipulerende æstetisering gennem den menneskelige befindtlighed.

for udforskningen af, hvordan materialer er mere end deres fysiske og konstruktive egenskaber; dette 'mere' har vi allerede betegnet som materialernes atmosfæriske egenskaber. Desuden delte Semper og Ruskin, som professor i arkitektur Gevork Hartoonian har påpeget, nogen overraskende synspunkter angående flere forhold, som er afgørende for denne afhandling. For eksempel var de enige om, at arkitektur er mere end blot konstruktion, og at den æstetiske balance i sanserne langsomt var ved at skifte til fordel for synet i forhold til de andre sanser (Hartoonian 2016:63-64). Ikke mindst var både Semper og Ruskin fra hver deres udgangspunkt optaget af materialernes konkrete forarbejdningsprocesser, og hvordan både mennesket og materiale indgår i formative processer igennem forarbejdningen af arkitekturens materialer og overflader. Både Semper og Ruskin ville genoprette det sanseliges autoritet i arkitekturen, som industrialiseringen havde eroderet (Hale 2005:46), og især Semper ville forstå naturen af tingene-i-dem-selv. Mit udgangspunkt i forhold til Sempers beklædningssteori vil være at forstå bygningsoverfladens rumdannende egenskaber i forhold til Böhmes begreb om materialernes ekstase.

I *The Four Elements of Architecture* (*Die vier Elemente der Baukunst* 1851) fremsatte Semper den kontroversielle udlægning at "*it remains certain that the beginning of building coincides with the beginning of textiles*" (Semper 1989:254). Dette betød, at væggen som motiv havde sin oprindelse i farverigt fletværk, måtter og vævet tekstil, der var hængt op som følge af et urmenneskeligt behov for at afskærme og indhegne det indre liv fra det ydre liv kombineret med et ligeså urmenneskeligt dekorationsinstinkt (Mallgrave 1989:33).⁸⁶ At adskille det indre liv fra det ydre liv betød etableringen af følelsen af et 'hjem', men dette var samtidig den formelle skabelse af *ideen* om rum. Væggens primære funktion og egentlige motiv var altså ikke konstruktiv, men derimod det rumskabende og atmosfæreskabende element. Bærende strukturer havde intet at gøre med den eksistentielle etablering af rum. Gennem sit beklædningsprincip (*Prinzip der Bekleidung*) så Semper alle arkitekturens 'moderne' beklædnings-

86 Arkitekturens fire elementer var: Arnen var det samlende sociale element, som de tre andre elementer, forhøjningen, taget og væggen, skulle beskytte. Men det var væggen som rumdannende motiv, som Semper udviklede til sit berømte beklædningsprincip.

motiver, såsom paneler af natursten eller træ, mosaikker, glaserede tegl, stuk og selvfølgelig tapeter og maling, som blot substitutter for eller efterfølgere af det oprindelige tæppevæg-motiv – dvs. som rumskabende elementer. Gennem tiderne har bygmestre ubevidst fuldt tæppevæg-motivet ved at dekorere træ, stuk, tegl, metal eller sten, som imiterede de oprindelige tæppevægges farverige vævning og broderi (Semper 1989:104).⁸⁷ Tæppevæggenes essens var netop, at de ikke havde nogen statiske egenskaber, at de virkede ved deres fremtræden – deres udstråling. Når væggen senere fik konstruktive funktioner, var det blot som rekvisit i arkitekturen opfundet til at give styrke og holdbarhed til beklædningens mere sofistikerede formål – nemlig at skabe rum, som mennesker kan befinde sig i. At bebo handler ikke om at have tag over hovedet – om konstruktion. At bebo, siger Griffero, er en samling af følelser, der modnes i et rum, der er distinkt og kvalitativt – og engang også magisk – adskilt fra det udenfor. Beboelse handler om en søgen efter den rette atmosfære, der kan tilfredsstille beboerens sociale og udtryksmæssige behov (Griffero 2014b:96).

Arkitekturprofessor Mari Hvattum påpeger, at for Semper blev væggenes fremmeste formål at etablere og bearbejde den menneskelige indre verden, således at den forholdt sig symbolsk til den store og på mange måder ubegribelige (om)verden (Hvattum 2004:71). Ifølge Semper er mennesket kastet ind i verden, en verden, der er ufattelig og mystisk; fuld af undere og kræfter, en verden så kaotisk og ubegribelig for mennesker, at vi bliver nødt til at skabe vores egen lille verden, gennem hvilken vi ordner og fortolker verden udenfor:

"Surrounded by a world full of wonder and forces, whose law man may divine, may want to understand but never decipher, which reaches him only in a few fragmentary harmonies and which suspends his soul in a continuous state of unresolved tension, he himself conjures up the missing perfection in play. He makes himself a tiny world in which the cosmic law is evident within strict limits, yet complete in itself and perfect in this

87 Semper finder, at de oprindelige tæppevægges motiver stadig ses i forhæng for døre og vinduer.

respect; in such play man satisfies his cosmogonic instinct.

His fantasy creates these images, by displaying, expending, and adapting to his mood the individual scenes of nature before him, so orderly arranged that he believes he can discern in the single event the harmony of the whole and for short moments has the illusion of having escaped reality.” (Semper 1989:196)

Med udgangspunkt i Sempers beklædningsprincip fremsætter Loos sin beklædningslov. Heri advarer han imod en hvilken som helst sammenblanding af eller uklarhed omkring et materiale og dets beklædning, hvilket vil sige, at beklædning ikke må simulere det materiale, der dækkes. Det skal tydeligt fremgå, hvad der er beklædning, til gengæld er det beklædningen, som vi perciperer, når vi mærker en bygning. Loos beklædningsprincip arbejder sammen med hans planløsningskoncept *‘Raumplan’*, der opererer med dynamiske og forskudte rumforløb. I *Haus Müller* (1930) bliver væggenes beklædninger en måde at disponere og til dels opløse rummenes faste grænser og ikke mindst et middel til at påvirke husets brugere (Loos 1982; Benjamin 2006; Wigley 2001). Arkitekturens overflader er ikke blot pynt og manér, derimod har de den meget vigtige funktion – ud over den tekniske som klimaskærm og beskyttelse – at de er med til at skabe et eksistentielt og sanseligt rum, der stemmer rummets brugere. Som arkitekturhistoriker Mark Wigley beskriver Sempers tæppevægge, var det væggenes sanselige egenskaber i tekstilernes overflade, tekstur, stoflighed, deres folder, bevægelser, drejninger, der skabte rummet i en udveksling med den menneskelige perception (Wigley 2001:11). Vi når altså frem til, at i Sempers beklædningsprincip er væg og overfladevirkninger ét. Overfladen skaber rummet, idet den stimulerer et indre sanseligt oplevet rum, og det er i overfladens behandling – gennem dens forarbejdning og udsmykning, at vi mennesker forholder os eksistentielt og fortolkende til vores (om)verden.

Sempers teori finder da også helt pragmatisk genklang i vores hverdagslige erfaringer. Når vi indretter vores hjem, er det primært overfladerne, vi

bearbejder. Vi maler, sætter fliser op, lægger gulve. Ofte river vi vægge ned og etablerer nye åbninger, der ændrer rummenes afgrænsninger. Et rums overflader påvirker os, det er den del af arkitekturen, vi har umiddelbar adgang til – især hvis vi ikke er byggesagkyndige. Om der er mursten, beton, gasbeton et træskelet eller stålreglar og gipsplader inden under beklædningen, kan vi ikke umiddelbart fornemme, men vi fornemmer med det samme, om overfladerne er glatte eller ru, hårde eller bløde, og om farverne er varme eller kolde, skingre eller douce. Overfladen er kontaktfladen mellem menneskets krop og sanser og huset. Vinduer og døre er en del af overfladen, ligesom et rums rytme, proportioner og udstrækning er givet af min oplevelse af overfladerne. Hvor tæt vinduerne sidder, hvor store de er, hvor højt der er til loftet, bliver i min følte krop til åbent, lukket, lyst, mørkt, tæt på, langt væk. Når det er væggens overfladevirkninger, der bliver væggens fremmeste formål, bliver de arkitektoniske elementer søjle, hjørne, væg, gulv en del af overfladens generiske betydning.

Vi er så vant til overfladen, at vi tager den for givet og søger betydningen i det skjulte, det bagvedliggende og det utilgængelige og tror, at det er her, 'sandheden' ligger skjult. Men med opmærksomheden på det alt for velkendte og tilsyneladende overfladiske kommer 'det hele' faktisk til fremtræden. Det er overfladen, der gennem sin udstråling er tilgængelig for vores sanser. Faktisk har vi ikke andet end overfladen, der er altid en overflade – jordens overflade. Det er overfladernes udstråling, der simultant skaber det rum, hvori følelserne er hældt ud, og følelserne i rummet – for nu at parafrasere Grifferos hyppige formulering om, at 'atmosfærer er følelser, der er hældt ud i rum' (Griffero 2014a:16; 2014b:108). Det er overfladernes fremtræden, der bevirker, at en bygning er umiddelbart begribelig for dens brugere. Vi berører arkitekturens overflader med vores fødder, vores hænder, vores åndedrag, vores blik – og sågar med vores hørelse – i og med at overfladen svøber sig omkring os. I et atmosfærisk begreb om overfladen forstås denne netop ikke som flad, men som noget, der træder ud i rummet for at virke der. Böhme eksemplificerer dette ved malerteknikken pointillisme, hvor de farver, som maleren ønsker, at betragteren skal se, netop ikke er lokaliseret på den malede overflade, men

i rummet – eller i betragterens forestillingsevne (Böhme 2013b:4).

De to primære måder at opfatte og beskrive arkitekturen på som funktion og som form imødegås af atmosfærebegrebet og et fokus på bygningernes overflader. Bygningernes overflader er hverken form eller funktion – ej heller sprog, de er noget helt andet. Overfladerne er det fænomenologiske møde – vi kan kalde det 'den førsproglige kontaktflade mellem menneske og arkitektur'. Det er her, arkitekturen – via atmosfæren – giver sig til kende i menneskets befindende. "*The surface is where most of the action is,*" skriver Gibson i *The Ecological Approach to Visual Perception* (Gibson 1986:23). Overfladens rolle som både adskiller og formidler mellem materialet og atmosfæren er afgørende i Gibsons forståelse af perception. Det er i overfladen, at verden giver sig til kende for dyrs og menneskers perception. Det er i overfladen, at lys og lyd absorberes og reflekteres, det er overflader, der berører os. Det er ifølge Gibson også overflader, vi bevæger os på, læner os op ad eller søger ly under. Det er overflader, der guider eller stopper vores bevægelser (Gibson 1986:24). Det er til jordens overflade, at det menneskelige liv er bundet (Bollnow 2011; Gibson 1986). Gibson kalder jordoverfladen for alle andre overfladers reference (Gibson 1986:33). Det er jordens overflade, mennesket er i konstant berøring med, vi er bundet til overfladen af tyngdekraften, den er afgørende for vores bevægelsesmodus og orienteringsmuligheder; hele det menneskelige livs sikkerhed er afhængig af jordens faste overflade (Bollnow 2011:48). I et hus svarer gulvet til jordens overflade. Det er derfor ikke underligt, at det materiale, vi betræder, er afgørende for den atmosfære, vi mærker. Som ting er beklædningsmaterialer såsom vinyl eller fliser interessante. På den ene side er de ikke ting, der kan bruges som en stol eller en gryde, på den anden side har de en funktion, som er at skabe rum, at indhylle, beskytte og skabe atmosfære – beklædningsmaterialer ligger et sted mellem at være ting og effekt – deres agens er befindende. Således bliver materialernes overflader og deres stofflige virkninger vigtige i en teori om arkitektur og dermed både i skabelsen og i analysen af arkitektur.

5.2. At rumme og at være

Arkitekturen er ikke blot repræsentationer af betydninger, og arkitekturen er ej heller blot rammesætning af de menneskelige handlinger. Arkitekturen er at 'rumme' den menneskelige til-væren, sådan som det ligger implicit i det før-intentionelle i Heideggers begreb om stemning. Böhme præciserer de forskellige opfattelser af rum på følgende måde: Der findes grundlæggende to forskellige rumopfattelser, der ikke kan forenes: repræsentationernes rum og den kropslige tilstedeværelses rum. Repræsentationernes rum, som har vi været igennem mange gange, er det abstrakte matematiske rum givet af specifikke strukturer, det kan være det topologiske rum, det metriske rum, det geometriske rum. Disse rum har vi allerede forkastet, når det handler om atmosfærer. Hvad der er mere interessant i denne sammenhæng, er den kropslige tilstedeværelses rum. Dette er et fænomenologisk rum, fuldstændig subjektivt, selvom det er fælles for alle subjekter. Den kropslige tilstedeværelses rum er rummet, hvori vi hver især oplever vores kropslige væren-her. Det er et eksistentielt rum; her mærker jeg mig selv være, og – hvad der er vigtigt – jeg mærker, hvad der er *andet* end mig. Således er der tre slags rum knyttet til det kropslige nærvær: handlingsrummet, stemningsrummet og perceptionsrummet (Böhme 2003:5). Handlingsrummet er rummet for mine handlinger og bevægelser. Det er et rum af muligheder og retninger (oppe, nede osv.). Stemningsrummet er selvfølgelig et atmosfærisk rum, der påvirker mig affektivt, hvor jeg mærker omgivelsernes følelsesmæssige tone, og som jeg deltager i gennem min stemning. Endelig er der perceptionsrummet, hvor jeg perciperer min egen væren-i-verden og verden omkring mig, jeg er ud over mig selv, ude ved tingene. Den type af rum, man udforsker, afgør, hvordan man som forsker skal forholde sig i felten.⁸⁸

Jean-Paul Thibaud peger på, at atmosfære som begreb i byrumsforskningen indgår som en form for fællesmængde i et kompleks af nærliggende begreber. Disse spænder mellem på den ene side (landskabs)æstetikens

88 Dette er en prioritering, der i høj grad er fagligt bestemt. Den sociologiske undersøgelse vil til enhver tid prioritere den sociale produktion, og her således et antropocentrisk udgangspunkt, hvorimod produktionen af atmosfærer vil være et genstandsfelt, der kombinerede materialitetens indflydelse på den menneskelige livsverden med et affektivt/emotionelt perspektiv.

fokus på de sensitive kvaliteter, men som for det meste ikke er operative, når det handler om praksis, brug og handlinger. På den anden side underbygger handlingsteorierne perceptionens praktiske aspekt, men forbliver til gengæld immun over for det følelsesmæssige register (Thibaud 2015:41). Ifølge Thibaud har teorier baseret på handling en tendens til at neutralisere den fænomenologiske og kvalitative dimension af den omgivende verden. Thibaud foreslår, at med atmosfærebegrebet kan denne traditionelle gøre-føle-dikotomi blive udfordret (Thibaud 2015:42). Hvilke muligheder og udfordringer udforskningen af det atmosfæriske rum giver, vil vi beskæftige os med sidst i dette kapitel (afsnit 5.5 – 5.7).

5.3. Bygninger som informanter

I antropologien og etnografien bliver fokus naturligt lagt på den menneskelige produktion af atmosfære. Men som Böhme understreger, er atmosfære ikke udelukkende et menneskeligt anliggende. Atmosfærer er ikke blot følelser, der strømmer frit mellem mennesker – atmosfærer har også fat i materialiteten. Denne afhandling interesserer sig for, hvordan materialiteten i arkitekturen påvirker mennesker, ikke så meget ved at skabe rum for handling og adfærd, men ved at fokusere på det eksistentielle rum, det stemte rum for væren, som arkitekturen giver. Dette eksistentielle rum er ikke et særlig højstemt rum tilegnet kontemplation eller andre verdensfjerne aktiviteter. Ej heller er det eksistentielle rum forbeholdt mennesker med særligt følsomme interesser eller kompetencer. Vi er alle hele tiden i et eksistentielt forhold til verden, idet vi bebor den. Som vi har set hos Heidegger, er stemning en forudsætning for, at vi som mennesker har adgang til og kan befinde os i verden. Med dette udgangspunkt ligger materialitetens formative potentiale i dens muligheder for at stemme mennesker.

En af de ledende figurer inden for materialitetsforskningen, antropologen Daniel Miller har påpeget, at materialiteten (og holdninger til materialiteten) altid har været en drivkraft bag menneskehedens forsøg på at ændre verden, så verden kommer til at stemme overens med vores overbevisning om, hvordan den burde være (Miller 2005). Ifølge Miller virker materialiteten formativ, idet

tingene står i et dialektisk forhold til mennesket, hvilket betyder, at mennesker og ting er gensidigt konstituerende. Dette anerkender jeg, men samtidig anser jeg ting som værende mere end de betydninger, de tilskrives af mennesker. Hermed tilslutter jeg mig den kritik, som Tim Ingold retter mod meget af den materialitetsforskning, der foregår i materiel kultur-studierne (Ingold 2007a, 2007b). Ifølge Ingold mister tingene deres tingslige egenskaber, idet de bliver abstraheret til betydningsbærende objekter. For Ingold er menneske og ting en del af det samme medie i et sam-vær, hvor tingene ikke bare er "*brute physicality of mere matter*" (Ingold 2007b:32), der venter på, at mennesket kommer og giver dem mening. Ting har også deres 'historier' og deres relationer uden for det menneskelige sociale liv (Ingold 2007b:32). Ting har deres egen konkrete tilstedeværelse netop som materiale og ikke som abstrakt materialitet. Det er denne konkrete tilstedeværelse – materialernes virkninger i sig selv – der er i fokus i denne afhandling, og det er gennem disse virkninger, at husene bliver informanter.

Spørgsmålet er, hvordan man kan få viden om disse virkninger i en videnskabelig sammenhæng?⁸⁹ I en etnografisk og antropologisk sammenhæng vil den oplagte metode være deltagerobservation i en eller anden form. Deltagerobservation i menneskers hjem er en meget ømtålelig og delikat affære, der kræver meget af både forsker og informanter – og det tager tid. Inden for rammerne af det sædvanlige treårige ph.d.-forløb er der sjældent mulighed for at lade sig opsluge af felten i det omfang, det ville kræve at blive 'deltager' i flere fremmede hjem. Derfor ender metodeovervejelserne ofte i en interviewmodel under en eller anden form, og man kan vist roligt sige, at interviewet er den primære videns-opsamlings-aktivitet – og af mange gode grunde – den sædvanlige metode i den kvalitative forskning i dag. Spørgsmålet er dog, om interviewet er den oplagte metode til at belyse et genstandsfelt, der i sin natur er nonverbalt, præ-refleksivt og sansebåret.

89 Det er oplagt, at disse virkninger kan udforskes gennem et kunstnerisk udviklingsarbejde, som er en del af den forskningspraksis, der foregår på design- og arkitektskoler. Også Tim Ingold lærer sine antropologistuderende at 'observere tankefuldt' gennem et skabende engagement med materialerne (Ingold 2007b).

Den viden, vi har om at være i arkitekturens rum, består af følelser, fornemmelser og kropslige impulser, som opererer i det før-begrebslige område i kognitionen. Dette område fungerer autonomt i forhold til det begrebslige. At de to områder fungerer uafhængigt af hinanden, betyder dog ikke, at de ikke er influeret af hinanden (Christoffersen 2007:145). Erfaringer fra det før-begrebslige område betegnes ofte som kroppens tavse viden, men at den er tavs, er ikke det samme som, at den er ubevidst. Men at få den viden, der er lagret kropsligt, frem til bevidsthedens refleksive register er en færdighed, som mange mennesker ikke har fået opøvet.⁹⁰

Spørgsmålet bliver nu: Hvor er det bedste sted at få viden om husenes virkninger? Med et ekko fra fænomenologiens 'til sagen selv' er svaret: Hos husene selv. Bygningerne måtte blive mine informanter. I en fænomenologisk begrebsverden kan dette usædvanlige metodiske greb ses som en åbnende metode, i og med at det introducerer en "*distance til det gennemsnitlige, selvfølgelige og 'normale'*" (Schiermer 2013:16). At gå til bygningerne selv betyder at møde dem i deres umiddelbare fremtræden. Derfor var det vigtigt for mig, at bygningerne og deres virkninger ikke fremtrådte gennem stedfortræder, dvs. at mit forskningsobjekt ikke blev fortolkninger og sproglige repræsentationer af bygningernes virkninger, men virkningerne i sig selv. Fænomenologiens åbnende – dvs. positivt fremmedgørende – metoder betyder, at den metodiske ambition ikke kan ligge på generaliserbare resultater, som enhver kan reproducere. I stedet for at fokusere på det objektivt kvantificerbare ved fænomenet søges det almene 'på bunden af det subjektive' (Schiermer 2013:29). I fænomenologien ligger forskningens validitet i det eksemplariske forstået som det særligt betydningsfulde, det, der folder fænomenet ud.

For at opnå det ovenfor omtalte førstehåndsindtryk af bygningerne måtte jeg sætte min egen befindtlighed i spil. Min beslutning om at få bygningerne i tale eller måske blot at 'lytte' til bygningerne gennem atmosfærernes ontologisk

90 At det er svært at tale om husenes indvirkninger, blev bekræftet mange gange i løbet af mit forskningsprojekt. For eksempel i de publikumsomvisninger, jeg deltog i på museet på Bakkekammen 45, hvor jeg iagttog museumsgæsternes reaktioner på mødet med og tilstedeværelsen i husets rum. Når jeg bagefter spurgte gæsterne om deres oplevelser af rummene, var det meget svært for dem at sætte ord på.

ubestemte rum betød, at jeg måtte benytte mig af den empiriske sensitivitet, som bl.a. opøves gennem arkitektens uddannelse og virke. Dermed ikke sagt, at den atmosfæriske erfaring er elitær eller særlig, men bevidstheden omkring og formidlingen af det atmosfæriske befindende er en faglighed, der skal læres og opdyrkes. Det er en faglighed, som er arkitektens. Ligesom det gode interview ikke bare sker, men også er en kompliceret proces mellem interviewer og den interviewede. Professor Steiner Kvale beskriver udførelsen af det gode interview som en faglighed – et håndværk – og at det kræver kundskab, erfaring og fornemmelse for at opnå interviews, der er righoldige på viden (Kvale 1997:150). Målestokken for et godt interview er, at det producerer righoldig viden. Men interviewer kan ikke bare tage den interviewedes udsagn som udtryk for en 'sandhed' (Kvale 1997:216). Interviews kommer ikke frem til den egentlige mening, men skal ses som en meningskonstruktion, der sker i relationen mellem forsker og informant (Kvale 1997:221). Ifølge Kvale er interviewer selv forskningsredskabet (Kvale 1997:151). Tilsvarende er jeg og mit befindende forskningsredskabet i den vidensproducerende relation med husene, og mine relationer med husene var succesfulde, når der blev skabt en righoldig viden.

Viden er det, som videnskab skal levere (Sørensen 2010:13). Hvad viden ellers er, er til gengæld afhængig af, hvilket filosofisk udgangspunkt man som forsker indtager. Det, der kendetegner forskningens videnskabelighed, er, at metode, teori og tilgang passer til det stykke virkelighed, man udforsker; at der med andre ord er en sammenhæng mellem forståelsen af erkendelsen og forståelsen af det, der skal erkendes (Sørensen 2010:359). Der skal være korrespondens mellem det, der undersøges, og metoden, hvorpå det undersøges. I nærværende afhandling er netop denne kohærens afgørende for forskningens videnskabelighed. Den videnskabelige gyldighed i nærværende projekt etableres i høj grad gennem en stærk teoretisk fundering, hvor metoden er tæt knyttet til teorien og udviklet heraf. På den måde kan valorisering ske gennem forskersamfundet (Kvale 1997:241; 239).

5.4. Agens – evnen til at være virksom

Når jeg anser bygningerne som primære informanter (på lige fod med tekst og tale), er det ikke, fordi jeg tilskriver bygningerne og deres materialer en agens i den forstand, at de kan række ud efter smørret, men at de kan agere ved at skabe forhold og situationer, der har konsekvenser for mennesker. Bygningers (og andre tings) agens ligger ikke i, at de bliver 'menneskeliggjorte', men ved at deres egne særlige materielle egenskaber potentielt kan gøre en forskel i den verden, de deler med menneskene (Olsen 2013:35). Med et for højt dørtrin, en stejl trappe, en løs flise eller en dør, der binder, kan bygningerne bogstavelig talt spænde ben for den besøgende og resultere i ubehag, fald og ulykker. Jeg er interesseret i bygningernes – og især bygningsmaterialernes – agens, idet jeg er interesseret i deres 'evne til at være *virksomme*'. Bygninger er ikke kun resultatet af menneskelige handlinger, de har en betydning, der rækker ud over den betydning, vi tildeler dem (Ingold 2007b). Husene er opført og vedligeholdt af mennesker, men de står der i deres egen ret; de bliver, som professor i arkæologi Bjørnar Olsen citerer Émile Durkheim, "*autonomous realities, independent of individuals*" (Olsen 2013:6). Bygninger er brugsgenstande, i og med at de skaber rum for handlinger – og stemninger. Bygninger skaber stemninger i os, som kan have betydning for, hvordan vi opfatter os selv og verden, og derved potentielt påvirke vores beslutninger og bedømmelser. Dette opfatter jeg som del af bygningernes agens. Forestillingen om tings (og dermed bygningers og materialers) agens bliver ikke formuleret af Böhme, men ligger implicit i forestillingen om tingenes ekstase og evne til at gøre indtryk. At en ting (fx et bygningsselement) overskrider sig selv og lader sig percipere af os for dermed at sætte os i en særlig stemning, er en form for agens, og det er denne agens, der er en del af arkitekturens formative potentiale.

Ved fortrinsvis at bruge husene som informanter prøver jeg at nærme mig bygningerne i deres egen ret og ikke gennem socialvidenskabernes traditionelle andenordens-betragtning (Olsen 2013:89). Jeg blev dog hurtigt klar over, at menneskernes tilstedeværelse var tilbøjelig til at overdøve bygningernes, dvs. at mit befindende uvilkårligt rettede sig mod beboernes tilstedeværelse og udstråling. Men det har været vigtigt for mig, at det var husene (og de-

res atmosfærer), jeg mødte, og ikke beboernes sproglige repræsentationer af husene og atmosfærerne. Det er nemlig ikke husenes rolle i beboernes livshistorier, ej heller beboernes rolle i husenes atmosfærer, der er mit genstandsfelt. Derimod er genstandsfeltet det virkningspotentiale, som ligger i husenes og materialernes overflader og stofligheder, samt de atmosfærer, som virkningerne kan give anledning til. Dette betyder ikke, at beboerne ikke er repræsenteret i mødet; de fremtræder gennem husets atmosfære, og de er til stede gennem deres iscenesættelse, indretning og brug af hjemmet. Men selvom beboer og hus på mange måder er indfældet i hinanden i atmosfæren, så er de ikke uadskillelige. Huset er fysisk til stede i sin egen ret og er dermed altid mere end den betydning, beboerne (og arkitekterne) har lagt i det.

5.5. At gøre hjem

At blotlægge og undersøge hjemmets rolle i menneskers livs- og identitetsprojekter er en klassisk antropologisk disciplin, men det har ikke været denne afhandlings intention eller ærinde. Hjemmet har altid været en af hovedingredienserne i antropologernes og etnologernes analyser af kulturer. Især har både efterkrigstidens forbrugsorienterede hverdagslivsforsknings tidlige indfaldsvinkel og den senere materielt kulturelle opmærksomhed netop været på 'at gøre' hjem. Som professor i materiel kultur Victor Buchli påpeger, er analyserne af hjem ofte gjort på bekostning af analyser af den arkitektoniske form. Den rumlige kontekst med arrangementer af rum og deres hierarkier var altafgørende, men den arkitektoniske form som sådan – dens materialitet – blev nedtonet. Der blev fokuseret på, hvad der skete inden for væggene og ikke så meget på væggene selv (Buchli 2013:119-120). Meget af dette skyldtes, ifølge Buchli, den simple årsag, at de fleste hjem i den industrialiserede og postindustrialiserede vestlige verden simpelthen ikke er bygget af deres beboere. Dette affødte i disse studier en vis modsætning mellem den byggede form og den levede erfaring – mellem skallen og dens indhold. Denne modsætning blev næret af paradigmer om dominans og modstand inden for forskningen, der så den ydre byggede form som forlængelsen af statslige og økonomiske kræfter, og brugen af de indre rum som en appropriation af eller en modstand mod

disse former for dominans og magt.⁹¹ På den anden side er det netop, fordi husejere i det moderne samfund ikke lægger så meget arbejde i rent faktisk at bygge den ydre form, at den måde, hvorpå traditioner, kulturelle bånd og subjektivitet nu bliver produceret, er i mere flydende og let bearbejdelige områder såsom møbler, indretninger, overflader osv. (Buchli 2013:154). Dette fokus på den mere flydende og mobile måde, hvorpå mennesket skaber identitet og kulturelle tilhørsforhold på, står i modsætning til de mere stedsbundne og fikserede studier af kulturskabelse. Men opgøret med 'formens stabilitet' og givetheden af den materielle verden, som repræsentations-teorierne reagerede imod, betød, som Judy Attfield siger, en dematerialisering af den materielle verden i en sådan grad, at det ikke længere er muligt at "*tro vores egne øjne*" (Attfield 2005:42).

Som vi så det tidligere, er det, fordi antropologien naturligt nok fokuserer på menneskets gøren, at den i høj grad beskæftiger sig med arkitekturens funktionelle aspekter. Derfor er der i det moderne etnografiske og antropologiske feltarbejde tradition for at se på interaktionen mellem hus og beboer fra beboerens perspektiv. Også i materiel kulturstudierne er det som regel menneskene, der informerer forskeren om, hvordan materialiteten (på)virker. Som Bjørnar Olsen beskriver det i sit forsvar for tingene *In Defense of Things* (2013), har materiel kulturstudierne holdt fast i en tilgang, der validerede social og menneskelig agens som overordnet og styrende for materialiteten. At der i og med den fænomenologiske del af materiel kulturstudierne generelt er kommet et øget fokus på kroppen og på sanserne (man taler om en sensorisk drejning i antropologien og sociologien), har det ikke ændret ved, at materialiteten hovedsagelig forstås med udgangspunkt i, som resultat af eller i kraft af de menneskelige handlinger. Ifølge Niels Albertsen har der i samfundsteorien været en manglende interesse for det æstetiskes betydning for forholdet mellem arkitekturen og det sociale (Albertsen 1996:2) – og med

91 Når det gælder Bedre Byggeskik, var boligernes grundlæggende udformning et udtryk for en statslig ideologi, der forsøges internaliseret gennem at tilvejebringe en sund grundstemning i husenes beboere og i landbefolkningen.

interessen for det æstetiske rykker tingene, objekterne, de fysiske omgivelser i centrum.⁹² Derfor er det igen værd at holde fast i, at Böhmes atmosfærebegreb er en del af hans æstetiske teori, hvori tingenes fysiske tilstedeværelse ikke negligeres eller forsvinder ud i den blå luft, men netop skaber et atmosfærisk rum, hvori tingene overskrider sig selv og træder frem for os med både deres fysiognomi og taktile egenskaber. Atmosfæren er det intersubjektive møde mellem hus/materiale og menneske og kan forstås som grundlaget for erfaringen af at være i verden.

Socialantropologerne Sarah Pink og Kerstin Leder Mackley har med atmosfærebegrebet forsøgt at udvikle forståelsen af praksis, brug og handlinger ved at undersøge, hvordan mennesker 'gør hjem', når de ved sengetid bevæger sig gennem deres hus ved hjælp af de atmosfærer, som de skaber med lys på vejen (Pink & Leder Mackley 2014). Pink og Leder Mackley tager udgangspunkt i Böhmes æstetiske atmosfærebegreb og Ben Andersons affektive atmosfærer for at forstå atmosfære som en æstetisk produktion af hjem, *"der føles rigtigt"* (Pink & Leder Mackley 2014:2). Fokus ligger på beboerens atmosfæreskabende perspektiv,⁹³ men i genfortællingerne af rutinerne er det tydeligvis husets konkrete organisation og materialitet, der etablerer de muligheder, som beboerne overhovedet har for at skabe atmosfærerne via lys, fx placering af vinduer, døre, trapperum og lyskilder. Men disse muligheds oprindelse og determinerende virkning på produktionen af atmosfærer undersøges ikke. Det er ikke husets fysiske tilstedeværelse, men beboernes lys-praksis, i deres måde at gøre hjem på, der undersøges. *"Here we note this method was intentionally designed to explore the sensory dimensions of their homes [...] and the tacit ways of knowing and practical skills participants used to perceive and make home"* (Pink & Leder Mackley 2014:2-3). Det er således hverken

92 Ifølge Niels Albertsen foregår der en territorial kamp mellem arkitekter og sociologer om arkitekturens betydning for menneskers sociale adfærd, men at det grundlæggende forskningsmæssige spørgsmål, nemlig *hvordan* arkitekturen virker i sociale sammenhænge, tilsyneladende undgik både arkitekternes og sociologernes interesse og opmærksomhed (Albertsen 1993; 1996).

93 Det skabende perspektiv hviler på en adoption af antropologen Tim Ingolds processuelle stedsbegreb.

atmosfæren eller materialiteten, der er Pinks og Leder Mackleys egentlige undersøgelsesobjekt. Med forskernes fokus på beboernes bevægelse gennem husets rum bliver atmosfærerne decimeret til at være måder at manøvrere i huset på. Trods Pink og Leder Mackley kalder produktionen af atmosfærer for en æstetisk og affektiv relation, forsvinder både fornemmelsen af stemningen i huset og huset som aktiv medskaber af atmosfæren i opmærksomheden på at udføre rutiner, som en slags bekræftelse af den tendens, som Thibaud nævnte i afsnit 5.2. Sarah Pink og Kerstin Leder Mackley ser atmosfære som en simultan subjekt-objekt-relation, der bliver til i en form for samtidig gøren-sansen, som deres informanter (beboerne) udfører. Beboerne rekonstruerer og kommenterer deres sengetidsrutiner (i fuldt dagslys), mens forskerne filmer dem. Pink og Leder Mackley undersøger subjektets aktive skabelse af atmosfære gennem bevægelse og handling. Det er et helt andet fokus, jeg har i min undersøgelse. Jeg undersøger, hvordan atmosfærer kan gribe subjektet som noget, der ligger uden for subjektets bestemmelse. Dette har selvfølgelig implikationer for det atmosfæriske feltarbejde. Pink og Leder Mackley deltager ikke i felten. De etablerer en slags aktiv interviewsituation, hvor de interagerer med informanterne om en situation, der er forskudt i tid (natterutiner, der bliver rekonstrueret om dagen). Jeg vil derimod undersøge husenes atmosfærer, som de udfolder sig situeret, dvs. i tid og sted, og derfor må jeg blive en del af atmosfærerne for at mærke dem i min befindtlighed. Hvor målet i traditionelt feltarbejde ideelt set har været enten deltagelsen eller usynligheden – så tager det atmosfæriske feltarbejde netop udgangspunkt i det tilstedeværende subjekt, fordi atmosfærer mærkes og identificeres i subjektets befindende. Den atmosfæriske deltagelse er altså anderledes end den etnografiske deltagelse, hvor forskeren 'gør felten', dvs. prøver at blive ét med felten ved at udføre gøremål med feltens tilhørende subjekter. Det forholder sig anderledes med den atmosfæriske deltagelse, hvor fremmedheden kan være produktiv. I et hverdagslivsperspektiv er atmosfæren selvfølgelig og usynlig, hvorimod den vil være påfaldende for den fremmede (Böhme 2014c:46-48). Det betyder ikke, at den fremmede nødvendigvis mærker en anden atmosfære end beboerne, men at atmosfæren vil fremstå tydeligere, idet atmosfærens totalitet især be-

mærkes ved brud, skift, tærskler eller overgange (Albertsen 1999:24).

Karakteristisk for at blive stemt er ikke det handlingsorienterede, men snarere handler om at være åben og, som Böhme siger, at lade sig selv og omgivelserne 'være' – at afstå fra aktiv indgriben i verden (Böhme 1993:117; 2014b:27). Dette betyder, at deltagelse i arkitekturens atmosfære består af en affektiv tilstedeværelse, dvs. at lade vores befindende blive stemt af arkitekturens atmosfære. For denne afhandlings forfatter var denne definition af deltagelse i arkitekturen af allerstørste betydning. Metodologisk åbner en sådan betydning for en helt ny tilgang til det etnografiske feltarbejde. Et anderledes fokus på menneskers brug af rum manifesterer sig og udvider begrebet om funktion i arkitekturen.

5.6. Atmosfærefortætninger

Bygningernes materialer og overflader er hverken form eller funktion – ej heller sprog, det er noget helt andet. Det er her, arkitekturen giver sig til kende for menneskets befindende. Overfladen som kontaktflade mellem hus og krop finder en filosofisk ækvivalens i Merleau-Pontys ide om kødet som formidling mellem krop og verden. Det har den videnskabsteoretiske implikation, at også forskerens krop bliver en del af videnskabeligheden. Som forsker lader jeg mig påvirke af husenes atmosfærer, jeg interagerer sanseligt med husenes materialitet og er ikke kun til stede med mit intellekt, men min tilstedeværelse er kropslig, og jeg erfarer også rummet emotionelt. I et atmosfærisk rum er det ikke muligt for forskeren at være den idealiserede 'flue på væggen'.⁹⁴ Når jeg som menneske og som forsker træder ind i et rum, vil rummets atmosfære ændre sig. Det vil sige, at når jeg mærker atmosfæren i et rum, mærker jeg ikke kun rummet, men også mig selv. Det er et vilkår for atmosfæreforskningen (og for al kvalitativ forskning i øvrigt), at den er situeret; forskerkroppen er altid til stede og både påvirker og bliver påvirket af felten. Dette er ikke det samme som, at atmosfærer er subjektive, men derimod at atmosfæren er det, der forbinder min forskerkrop til det specifikke sted. Böhme fastslår, at hvis

94 Eller at have det berømte kropsligt (og rumligt) afkoblede "*gaze from nowhere*", der illuderer objektivitet (men i stedet objektiverer det, blikket (ind)fanger) (Haraway 1988:581).

vi overhovedet vil sige, hvad atmosfærer er eller ovenikøbet bestemme deres karakterer, må vi udsætte os selv for dem; vi må erfare dem i forhold til vores egen emotionelle tilstand (Böhme 2013b:3). Det vil sige, at forskeren må opøve sit atmosfæriske beredskab. Atmosfærer er umiddelbart tilgængelige, og alle mennesker har erfaringer med atmosfærer. Alligevel kan en særlig sensitivitet over for det atmosfæriske udvikles – det atmosfæriske beredskab kan så at sige tunes. Det er denne fintunedede opmærksomhed, atmosfæreforskeren må gå i felten med. I atmosfæreforskningen er det dermed nødvendigt, at forskeren udsætter sig for atmosfæren in situ, hvis man vil have *førstehandsviden* om, hvordan arkitekturen lejr sig i menneskers kropsligt-emotionelle rum. Denne position udfordrer traditionelle forestillinger om, at forskeren både skal træde til side som autoritet og skal sikre objektivitet og evidens. Men, siger Böhme, selvom atmosfære opleves i subjektet, er atmosfærer ikke kun subjektive. Subjektet oplever dem som 'noget derude', noget, der kommer over os, noget, vi er draget imod, noget, der besidder os som en udefrakommende kraft (Böhme 2013b:3). Samtidig er det muligt at producere en atmosfære, der kan deles, og som vi sprogligt kan kommunikere omkring, hvilket betyder, at der er tale om en form for intersubjektivitet. Det er dog netop ikke den form for intersubjektivitet, som gennem den fremherskende (natur)videnskabelige modus er funderet i objektivitet – altså noget, hvis tilstedeværelses og bestemmelse er uafhængigt af subjektets perception (Böhme 2013b).⁹⁵

Strategien under mine husbesøg var klar. Først og fremmest handlede det om hele tiden at have kontakt til og være bevidst om mit befindende, dvs. at være opmærksom på, hvilket indtryk husene gjorde på mig, og hvor indtrykkene stammede fra. Før mine besøg havde jeg anmodet beboerne om lov til indledningsvis at gå rundt i og omkring huset på egen hånd, således at jeg kunne koncentrere min opmærksomhed på huset tilstedeværelse og ikke på beboernes. Beboerne talte jeg med enten bagefter eller ved et efterfølgende

95 Det er indlysende, at den intersubjektivitet, som Böhme refererer til, er afhængig af en vis kulturel homogenitet blandt de deltagende subjekter, men Böhme fastslår, at på trods af deres kulturelle karakter er atmosfærens kvasi-objektive status bevaret (Böhme 2013b:3).

Besøg. Under besøgene tog jeg mange billeder. Formålet med billedmaterialet var ikke at gengive atmosfæriske tableauer af rummene, men at understøtte min hukommelse mht. til de mere faktuelle forhold, fx om der var fire eller fem vinduer i rummet. Efter hvert besøg satte jeg mig ud i min bil og nedskrev alle de indtryk, jeg havde modtaget, uden nogen form for redigeringsproces, næsten som automatskrift, dvs. uden styring af fornuften. Det var et forsøg på at bevare så meget af atmosfærernes umiddelbare, uformidlede, ubehandlede karakter som værende "*the first object of perception*" (Schmitz citeret i Bille & Sørensen 2016:13) – det atmosfæriske totale første indtryk. Dette første indtryk af atmosfæren beskrives som en affektiv kropslig involvering, der afbryder den vanlige observations pragmatiske flux (Griffero 2014c:34). Dette indtryk kunne give mig en intuitiv fornemmelse for betydninger, der sagde mere om mit forskningsobjekt end objektive fakta og en kognitiv forståelse. Dette bygger på det første indtryks fremmedhed eller fjernhed (selvom det er tæt på), fordi, som Benjamin siger, når først vi begynder at føle os tilpas på et sted, kan det originale indtryk aldrig blive rekonstrueret (Griffero 2014c:35). Denne tekst kom til at danne grundlag for en redigeret udgave, der tog form af, hvad etnologerne Billy Ehn og Orvar Löfgren i deres kulturanalyse kalder en 'tæt beskrivelse' (Ehn & Löfgren 2001), og Torben Hangaard Rasmussen kalder en 'eksemplarisk beskrivelse' (Rasmussen 1996). Som professor i litteratur Hans Ulrich Gumbrecht påpeger om at 'læse atmosfære' (Gumbrecht 2012), findes der ikke en videnskabelig metode, dvs. en allerede etableret 'sti' eller 'vej' til læsningen af atmosfærer. I stedet bør forskere, der beskæftiger sig med atmosfære, sætte deres lid til den kontraintuitive tænkning. Kontraintuitiv tænkning består af anelser og fornemmelser og er ikke bange for at fravige den norm om rationalitet og logik, der styrer både hverdagslivet og videnskaberne (Gumbrecht 2012:17).

Ovennævnte tætte beskrivelser var det andet trin i analyseprocessen. I første omgang drejede det sig om at overgive mig til atmosfærernes totale og indhyllende virkning; næste skridt var en udskilning af fænomener, elementer, motiver, der havde gjort indtryk på mig. Niels Albertsen beskriver det således: "*I atmosfærebeskrivelser gælder det altså om at beskrive tingenes præsensformer på*

en sådan måde, at det bliver muligt at forbinde disse til den sansede atmosfære og min befindtlighed" (Albertsen 1996:6). Det, jeg kunne undersøge empirisk, var, hvordan husenes atmosfærer tog sig ud her og nu. Atmosfærer er mærkbare og kommunikerbare blandt de mennesker, der er til stede i dem – her og nu (Albertsen 2012:70). Atmosfærer er stedsbundne og kan ikke flyttes, men det betyder ikke, at de indtryk, de giver – den stemning, de medfører – ikke kan videregives til andre rum, mennesker eller medier. Det er ligesom i den synæstetiske sansning, hvor indtryk fra forskellige sansemodaliteter kan give den samme kropslige fornemmelse, fx kan de hvide fliser på væggen, det dybe havs gråblå farve, lyden af et skrig og trækken fra det utætte vindue alle forårsage en isnende fornemmelse i kroppen.

Sproget er den akademiske verdens medie, og den videnskabelige afhandling er en specifik genre, der traditionelt er kendetegnet ved fraværet af forskerens stemninger og emotioner. Men hvis vi skal tage atmosfærernes ontologiske status alvorligt, er det nødvendigt at finde adækvate måder at repræsentere dem på. Det gælder altså om at finde en sproglig form, der kan rumme det uhåndgribelige, det flygtige og det uafsluttede, som er det atmosfæriske fænomens særkende. En form, der kan kondensere atmosfærernes mange elementer til en sanselig og åben tekst, der skaber stemninger i læserens befindende. Atmosfærer repræsenterer ikke eksakte optegnelser af et givet rum, men alligevel er atmosfærer udtryk for faktiske omstændigheder i vores omverden. Derfor involverer transformationen af sansninger til ord et fænomenologisk engagement (Wiil 2015:50). Vi må vælge en sproglig repræsentation – en sproglig gestik, der kan manøvrere i atmosfærernes affektive felt, men samtidig være meningsfuld. Som Gumbrecht påpeger, vil tekster, der beskæftiger sig med atmosfærer og stemninger, ikke sigte mod en given sandhed, men i stedet hengive sig til den affektive og kropslige relation med omverdenen, for på den måde at fremkalde en atmosfærisk tilstedeværelse. Han understreger, at selvom atmosfærer er flygtige og uhåndgribelige, så tilhører de verdens substans og realitet – i modsætning til de tekster, der baserer sig på repræsentationer af betydninger i verden (Gumbrecht 2012:18).

5.7. Fortætning som gestus

Selvom jeg under mine besøg havde koncentreret mig om husenes atmosfæriske fremtræden, opdagede jeg dog hurtigt, at i mine tætte beskrivelser fyldte beboernes tilstedeværelse temmelig meget; og ikke nok med det, mine tætte beskrivelser af husenes atmosfærer blev til repræsentationer af beboerne, som var overraskende personlige. Men jeg arbejdede ud fra en ontologi om, at ting har en betydning i sig selv, og jeg havde fra starten indsat det metodologiske bånd, at jeg ville få husene i tale. Min afhandling skulle ikke orientere sig mod beboernes identitetsprojekter, men mod Bedre Byggeskiks arkitektur, derfor måtte jeg holde fast i husene og forsøge at forfølge min oprindelige intention. Næste og tredje trin i analyseprocessen var således at rette min opmærksomhed tættere på arkitekturens indtrykspotentialer – jeg skulle så at sige fortætte mine atmosfærebekrivelser endnu mere.

Ifølge professor Niels Albertsen er der en sammenhæng mellem atmosfærebegrebet og gestusbegrebet (Albertsen 1996; 2012), således at atmosfærer kan gengives gestisk. Albertsen beskriver, at gestus (ligesom atmosfærer) kan findes alle vegne, hvor noget henvender sig meningsfuldt til os – i arkitektur, musik og sprog. Med Ludwig Wittgensteins gestusbegreb beskriver Albertsen, at den sproglige gestus findes i sprogets tone – i vores 'ord-følelser' eller 'ord-fornemmelser' (Albertsen 2012:69). Som gestus er ordenes betydninger hverken abstrakte eller metaforiske, men oplevet eller fornemmet; *"ordet er komplet fyldt med dets mening"*, som Albertsen citerer Wittgenstein (Albertsen 2013:233). Albertsen sammenfatter gestik som *"skabelsen af betydning gennem sanseoplevelse, og den kommunikerer til andre som sådan. [...] Det er kommunikation gennem sanseoplevelse betydning og samtidig en måde at gelejde andre, at vise veje til forståelse, at pege i bestemte retninger snarere end andre"* (Albertsen 2013:233). Derfor er det ikke et bogstaveligt informationssprog, man skal benytte, hvis man vil udtrykke sin atmosfæriske befindtlighed (Albertsen 2013:234). Dette kræver poetisk fantasi hos forskeren, siger Albertsen, som opfordrer til at fortætte atmosfæren i det tekstuelle udtryk, således at den kan stemme andre mennesker, *"at den kan sætte andre kroppe i svingninger"* (Albertsen 2013:237).

Et tekstuel udtryk, der ikke rangerer hierarkisk under den videnskabelige tekst, men figurerer som et ligeværdigt æstetisk udsagn (Albertsen 2013:235). Dermed er ikke sagt, at nedenstående atmosfærefortætninger er poesi=kunst, men en måde at invitere læseren til en kropslig og affektiv – og ikke abstrakt – læsning.

I mit arbejde med repræsentationen af husenes atmosfærer kunne fornemmelsen af et enkelt ord, et enkelt ords gestus være afgørende, som vi vil se med ordet 'revethed' i afsnit 7.1. Nogle gange kunne beskrivelserne fortættes i almindelig prosa, men andre gange var atmosfærerne af en sådan karakter, at deres (ind)virkninger (på mig) måtte repræsenteres på måder, hvor atmosfærernes ubestemmelighed, flygtighed, uafsluttethed og stedsbundethed kunne rummes. Derfor lavede jeg små tekststykker, der sled sig løs af den traditionelle akademiske form, og som jeg kalder 'atmofærefortætninger'.⁹⁶

Overflader

i stuen ånder lyset
gennem vægge og gulve

de åbne overflader
holder på tiden

jeg hviler
i gulvets bløde modstand

Niels Albertsen påpeger, at det ikke er de bagvedliggende intentioner, det gestiske angår (Albertsen 1996:11); men husene, som de fremtræder her og nu. Det er ikke fortolkninger af beboernes intentioner, jeg tilgår i atmosfærefortætningerne, men hvordan atmosfæren fremtræder meningsfuldt for mig.

96 Begrebet atmosfærefortætninger er stærk inspireret af kønsforskeren Jo Krøgers poetiseringer, som hun netop kalder 'fortætninger' (Krøjer 2003). Krøgers poetiseringer er skrevet ind i en poststrukturalistisk videnskabelighed, som undersøger, hvordan forskeren kan repræsentere viden, således at denne (ved)bliver at være åben for læsninger og identifikationer for andre. Det var på et ph.d.-kursus i *Poetisk Repræsentation* på RUC i januar 2014, at jeg fik øjnene op for denne form for skrivnings muligheder og ikke mindst fik modet til at prøve.

I fortætningerne svarer jeg de arkitektoniske gestus med en sproglig gestus. På samme måde som husenes fysiognomi, ifølge Böhme, ikke er *udtryk* for et bagvedliggende indre væsen (hvilket bliver uddybet i afsnit 6.1), men derimod de kendetegn, der gør *indtryk* på os, er atmosfærefortætningerne også et indtryk, der er umiddelbart meningsfyldt.

Atmosfærefortætningerne – poetiseringerne er en sproglig gestus – på samme måde som musik kan være gestisk, dvs. som vi forstår musikken som værende meningsfuld. Som Albertsen skriver: "[...] bruges ordene ikke i en diskursiv redegørende syntagmatisk kæde, men som meningsfuld gestus" (Albertsen 1996:10). At sproget kan bruges gestisk, er en ressource for poesien, men er ikke reserveret denne – det vigtige er, at ordene bliver deres egen mening, i og med at vi kan fornemme dem kropsligt. For mig blev atmosfærefortætningerne både en fremstillingsform og et analytisk værktøj. Ved at skrive fortætningerne måtte jeg forsøge at fastholde atmosfæren på trods af dens flygtighed. Det var en bevidstgørelsesproces. Samtidig var fortætningerne også en måde at formidle det atmosfæriske indhold. Dette betyder ikke, at der ikke er atmosfærisk indhold (mening, som Albertsen kalder det) i den øvrige tekst, alt sprog har muligheden for at virke atmosfærisk og sætte stemninger. Men det at bryde genrekonventionerne, dvs. at skifte genre fra den videnskabelige form til den 'poetiske', indstiller læseren på at læse på en anden måde. Den poetiske form åbner teksten og gør den modtagelig for læserens egen gestus. Filosofen Gaston Bachelard skriver, at sproget bærer det dialektiske mellem åben og lukket i sig: "*By means of poetic language, waves of newness flow over the surface of being. And language bears within itself the dialectics of open and closed. Through meaning it encloses, while through poetic expression, it opens up*" (Bachelard 1994:222).

At udvide den traditionelle videnskabelige genre er også at udvide et traditionelt vidensbegreb, hvor viden forstås som en streng rationel foreteelse, der primært forvaltes intellektuelt og teoretisk – og med kropslig distance. Som filosof Michael Polanyi skrev i bogen *The Tacit Dimension* (1966), er vores krop det ultimative instrument for al vores viden om ydre genstande, hvad enten den er intellektuel eller praktisk (Polanyi 2012:40). Atmosfærefortætningerne

skal ikke analyseres, tolkes og forstås, men mærkes af læseren. Dette betyder ikke, at viden udelukkende bliver et subjektivt foretagende. Den atmosfæriske viden er stadig en fælles viden, der kan deles og udforskes. Som vi har set i kapitel 4, er atmosfærer kvasi-objektive, imidlertid kan vi aldrig afklare, om et rums atmosfære opfattes på samme måde af alle de tilstedeværende, men vi kan kommunikere om den. Denne kommunikation forudsætter som al anden kommunikation en kulturel kompatibilitet. Det er indlysende, at den inter-subjektivitet, som Böhme refererer til, er afhængig af en vis kulturel homogenitet blandt de deltagende subjekter, men Böhme holder fast i atmosfærernes kvasi-objektive status, på trods af at nogle atmosfærer har kulturrelativ karakterer (Böhme 2013b:3).

Spørgsmålet om kulturelle forudsætninger for oplevelsen af atmosfære har ikke været denne afhandlings ærinde, hvis det var tilfældet, ville det atmosfæriske formentlig været forsvundet i det sociale, for at parafrasere Niels Albertsen (Albertsen 1996:11). Den atmosfære, jeg mærkede i mit befindende, er i princippet uoversættelig. De ord, som jeg prøver at fange og viderebringe atmosfæren i, bliver aldrig det samme som den; men jeg kan henlede opmærksomheden på fænomener af betydning. Det er disse fænomener af betydning, der danner grundlag for det videre arbejde med analyserne i kapitlerne 7-9.

I næste kapitel vil jeg beskrive, hvordan viden om arkitekturs virkninger kan beskrives med Michael Polanyis begreb om tavs viden (Polanyi 2012). Som sådan er viden om arkitekturs virkninger kendetegnet ved det fænomen, at overdreven klarhed kan ødelægge forståelsen af komplekse forhold (Polanyi 2012:43). Dette forhold har betydning for den videnskabelige erkendelse. Videnskabelig erkendelse handler, ifølge Polanyi, om at se noget, der er skjult; det er at have en *anelse om* eller en *fornemmelse af* en sammenhæng mellem elementer, som man endnu ikke har forstået (Polanyi 2012:46-47). Da vi ved mere, end vi kan redegøre for, må vi acceptere, at vores søgen efter viden er ledet af fornemmelsen af tilstedeværelsen af en skjult – hvad jeg vil kalde en fænomenologisk – virkelighed, som vores spor peger på. Vi må tro på den viden, sporene peger på, på trods af at der ikke kan gives nogen eksplicit

retfærdiggørelse af den videnskabelige sandhed (Polanyi 2012:48). På samme måde er de nærværende analyser og fortætninger præget af atmosfærernes flygtighed. En virkelighed, som man kun kan kende på de spor, der peger på den, men som ikke desto mindre er en realitet.

6. Udvalgelse og afgrænsning af empirien

6.1. Hvad er et Bedre Byggeskik-hus?

Landsforeningen Bedre Byggeskik ville højne kvaliteten af bygningskulturen i de danske landområder, men deres indsats rettede sig især mod boligbyggeriet. Det var i boligbyggeriet, foreningens ideer havde den største gennemslagskraft, og det er også her, foreningens ideer stadig er i spil, som vi så det i introduktionen. Derfor er det naturligt, at det var bolighuse, der kom til at udgøre denne afhandlings empiri. Overordentlig mange af de bolighuse, der stadig eksisterer på landet, og som blev opført i perioden 1915-1945, ligner hinanden, og det kan være svært at afgøre, om et givet hus kan kategoriseres som et Bedre Byggeskik-hus. Allerede inden jeg begyndte arbejdet med denne afhandling, havde jeg dog en god fornemmelse for den bygningsmasse, hvori min empiri skulle findes. Et projektarbejde for Holbæk Museum i 2011 betød en sommer med mange og lange køreture og fotoregistreringer af et utal af huse i Vestsjælland i en søgen efter huse, der muligvis kunne være opført af arkitekter eller bygmestre med forbindelse til Bedre Byggeskik. Disse ture skærpede mit blik for det karakteristiske ved Bedre Byggeskiks meget almindelige og ofte anonyme huse.

Det var aldrig min hensigt at udføre en kvantitativ undersøgelse med optegnelser og registreringer af Bedre Byggeskik-huse og deres ombygninger i Vestsjælland. Jeg vidste fra begyndelsen, at mine analyser skulle basere sig på få, men tætte beskrivelser. Derfor var den afsøgningsproces, som jeg vil skitsere nedenfor, rettet mod at finde de rette huse til det formål. Det afgø-

rende spørgsmål i denne afsøgning af empiri er selvfølgelig: Hvad er det, vi ser efter? Hvad er et Bedre Byggeskik-hus? Dette er det hyppigste spørgsmål, jeg bliver stillet af publikum i formidlingsmæssige sammenhænge – og det er det sværeste spørgsmål at besvare, fordi der ikke findes et entydigt svar. Vi, der har beskæftiget os med Bedre Byggeskik professionelt og formidlingsmæssigt, har trofast forsøgt at give (positivt ladede) svar, fx: *"det er enkelt og ydmygt"*, *"det er godt håndværk og gode materialer"*, *"det har en særlig atmosfære"*, *"det er harmonisk proportioneret"* eller endda *"hvis det er smukt, så er det et Bedre Byggeskik-hus"*. Disse svar indikerer, hvad der er på spil, og som vi allerede har stiftet bekendtskab med i afhandlingens første tre afsnit, men svarene er ikke brugbare som grundlag for empiri-indsamling. Grundlaget for Bedre Byggeskiks aktiviteter var baseret på typer, der frit kunne benyttes af en hvilken som helst (og for eftertiden anonym) bygmester, hvilket gør det meget svært – for ikke at sige umuligt – at verificere de enkelte huses konkrete tilknytning til Bedre Byggeskik-foreningen.

Når vi taler om arkitektur, er den sædvanlige klassifikation enten 'stilperioden' eller 'personen' (bygherre eller arkitekt). Men Bedre Byggeskik er ikke en stilperiode på samme måde som fx renæssancen eller klassicismen. Bedre Byggeskik var derimod en forening og en bevægelse med deltagelse af mange forskellige personer og fagligheder. Som forening virkede Bedre Byggeskik i en tid, hvor de stilistiske og ideologiske brydninger i arkitekturen var mange og store. Vi ser stiltræk spændende fra Jensen-Klints følte og organiske arkitektur over det strengt klassicistiske hos Harald Nielsen hen mod det mere funktionalistiske. Der er således i de faglige miljøer, der beskæftiger sig med Bedre Byggeskik,⁹⁷ forskellige vægtninger i forestillingen om og fremstillingen af de karakteristiske arkitektoniske elementer og motiver i Bedre Byggeskik-bevægelsen.

Men på trods af disse forskydninger finder jeg, at der er visse træk eller elementer, som i en eller anden form er gennemgående i de huse, der både af foreningen selv og senere gennem relevante faglige miljøer bliver betegnet

97 Fx museer og arkitekter.

som Bedre Byggeskik. Sammenholdt med de typer og de anvisninger, som Bedre Byggeskik fremlagde i deres udgivelser, kom jeg frem til ti arkitektoniske karakteristika eller træk, som er fremherskende. Man skal se de ti træk som elementer, man skal være opmærksom på, men ikke som anvisninger. Det er ikke sådan, at et hus fx skal præstere en '8'er' for at kvalificere sig som et Bedre Byggeskik-hus – trækkene er dele af en helhed, men de behøver ikke alle at være til stede for at tegne helheden.

Ti karakteristiske træk ved et Bedre Byggeskik-hus:

- Tag med høj rejsning og stor tagflade, helst i tegl, gerne halvvalmet, evt. små og få kviste
- Klassiske proportioner, symmetri, en fast og jævn rytme i vinduesfag, gennemgående linjeføring
- Muret hus med bred gavl, en sluttet form, helst ingen 'knaster' og knopskydninger
- Ingen store glaspartier, mindre vinduer helst med sprosser, ingen store åbninger i facaden
- Ingen markante artistiske udtryk, ingen pynt og overflødig ornamentik – hvis der er ornamentik, skal den vokse ud af bygningsmaterialet og konstruktionen. Hoveddøren må gerne være accentueret
- Kvalitet i håndværk og detaljering, nem aflæselig konstruktion
- Kvalitets-bygningsmaterialer, allerhelst fra den danske bygningstradition
- Douche farveholdning og stoflighed, der forekommer naturlig
- Ingen unødigt luksus – hverken indendørs eller udendørs
- Lille afstand mellem vinduer og tagfod; kordongesims går gerne om hjørnet til gavlen
- Kompakt planløsning med sluttede rum uden 'glidende' overgange

Alligevel må jeg vende tilbage til de upræcise, vage og følelsesladede svar på, hvad et Bedre Byggeskik-hus er, som jeg refererede ovenover. På trods af deres normative karakter henviser de til, at det er en syntese af arkitektoniske

elementer og karaktertræk, der kendetegner et Bedre Byggeskik-hus og dets fremtræden. At genkende et Bedre Byggeskik-hus er, når alt kommer til alt, et spørgsmål om erfaring – og ikke mindst en fornemmelsessag. En genkendelse – en fornemmelse, jeg har svært ved at italesætte; en slags tavs viden svarende til at genkende et (velkendt) ansigt i mængden af ansigter på den overfyldte café. Det handler om særpræg, om helhedens fremtræden eller om (husets) fysiognomi.

6.2. Fysiognomik

I *Den tavse dimension* bruger Michael Polanyi netop vores umiddelbare genkendelse af en velkendt persons ansigt, uden at vi kan redegøre for, hvordan vi genkender det, som eksempel på "*den kendsgerning, at vi kan vide mere, end vi kan redegøre for*" (Polanyi 2012:28). Ifølge Polanyi studerer alle deskriptive videnskaber fysiognomier, som ikke kan beskrives udtømmende i ord og end ikke i billeder (Polanyi 2012:29). For eksempel indeholder undervisningen af studerende i medicinsk diagnostik et vist element af tavs viden. De arkitektstuderendes undervisning er i høj grad baseret på viden, der overleveres tavst gennem udpegning og eksempelvisning, og som tilsvarende også bundfældes som tavs viden (Christoffersen 2007:146-147). Polanyi karakteriserer den typiske fremtræden (gestaltet) som resultatet af en aktiv formning af erfaring, der udøves i vores søgen efter viden (Polanyi 2012:30). Dette er en meget præcis beskrivelse af den proces, som har ført mig til de ovennævnte ti karaktertræk. Den proces, hvor jeg opøvede evnen til at se fysiognomier og mønstre, til at udtrække de prægnante⁹⁸ strukturer i den måde, verden ordner sig på, er grundlæggende for arkitektfagligheden (Christoffersen 2007). Det er helheden af de enkelte træk, der udgør det særlige ved Bedre Byggeskiks huse, og som ikke rigtig kan benævnes. Dette betyder så også, at jeg ved at forsøge at identificere og beskrive de enkelte træk – ved at gøre det tavse eksPLICIT – risikerer at tabe fornemmelsen af husenes fysiognomi. Ved at udpege og granske husenes enkeltheder kan jeg tabe fornemmelsen af helheden, på

98 Prægnans tilføres gennem konturer, kontraster, individuelle gestalter, men også gennem ornamenten og måske gennem ganske yderligt satte accenter (Böhme 2014b:210).

samme måde som vi kan tabe synet af et mønster ved at forstørre dets enkeltdele (Polanyi 2012:43). Men den tavse opfattelse af helheden kan i mange tilfælde genoprettes, hvis man endnu en gang internaliserer enkelthederne, dvs. betragter detaljer i fysiognomiet på afstand. Når man piller helheden fra hinanden, kan det ødelægge forståelse, siger Polanyi, men det kan også byde på en dybere forståelse. I visse tilfælde tjener den detaljerede betragtning af enkeltelementerne i sig selv som en ledetråd for deres efterfølgende integration og etablerer således en mere sikker og mere præcis betydning af dem (Polanyi 2012:44). At identificere et fysiognomi vil da sige, at vi bruger vores bevidsthed om dets træk for at blive opmærksomme på den betydning, trækkene danner tilsammen (Polanyi 2012:36). Det er denne bevidstgørende pendulering mellem helheden (det almene) og enkelthederne – som 'De ti karakteristiske træk' er udtryk for. Som liste virker de ti træk omstændelige og nøjeregnende, men helheden af dem opleves hurtigt og intuitivt. Også for Böhme er fysiognomikken et analytisk kategoriseringsværktøj,⁹⁹ men han betoner, at det er forholdet mellem karaktertræk og atmosfæriske virkninger, der observeres og konstateres.¹⁰⁰ Ved den fysiognomiske erkendelse bliver husenes faktiske egenskaber erkendt gennem deres atmosfæriske fremtræden; egenskaber, som, ifølge Böhme, ikke nødvendigvis ville være sporbare gennem objektive metoder. Det fysiognomiske verdenssyn opdager dermed en ganske anderledes struktureret verden end den, de naturvidenskabelige metoder kan frembringe (Böhme 2014b:207). Af den i princippet uendelige mængde af kendetegn ved et hus udskiller fysiognomikken dem, der er affektivt betydningsfulde.

99 I sin teoretisering om materialeæstetik udleder Böhme, ud fra fysiognomikkens begreb om karaktertræk, senere begrebet karakter som værende alle de materiale-egenskaber, der skaber et bestemt indtryk i alle, der omgås dem (Böhme 2014b:53-54). Fysiognomi er nogle gange blandt de fem karakterer ved atmosfærer, som Böhme nævner som fremtrædende (Böhme 2013a:159).

100 Det er bl.a. husenes fysiognomiske egenskaber, der skaber de ekstaser, som husene træder ud i rummet med og fremtræder med for vores perception. Böhme forskyder forståelsen af den fysiognomiske fremtræden, således at de fysiognomiske egenskaber ikke ses som *udtryk* for noget indre, men som *indtryk*spotentialer.

I den fysiognomi, som jeg har skitseret i 'De ti karakteristiske træk', forsøger jeg at identificere og isolere træk ved huse og i dem repræsentere atmosfærisk betydning – med andre ord at begribe dem som atmosfærens bestanddele (Böhme 2014b:206). Listen præges af husenes ydre karaktertræk. På den måde afspejler de ti træk, den gennem århundreder herskende tradition for at arkitektur bedst defineres gennem sine ydre former og dermed på dens indvirkning på det offentlige rum. Men listens fokus på de ydre karaktertræk afspejler i høj grad også Bedre Byggeskiks arkitekturideologi og foreningens indsats for at skabe en alment gældende typologi. Det var husenes ydre form, der var afgørende, og husets indre liv måtte altid underordnes det ydre udtryk. Det var husenes tilskud til landskabets og det kulturelle fællesskabs fysiognomi, der lå foreningen på sinde, og ikke så meget det enkelte menneskes udfoldelsesmuligheder.¹⁰¹ Meget af foreningens arbejde udgik fra fysiognomiske analyser af det danske landskab og den danske bygningskultur.

Fokusset på facaderne og den ydre form har også præget dele af restaureringspraksissen, hvor det sker, at man blot har ladet de ydre vægge stå tilbage som en (tom?) skal omkring et helt nyt indre. De værdier, den atmosfære og det arkitektoniske indhold, der ligger inde bag murene, hører i høj grad den enkelte bygherres private dispositioner til og er ikke noget, der angår offentligheden, såfremt de byggetekniske, brandtekniske, energimæssige osv. specifikationer er overholdt. Det er stadig husenes ydre, der har den største bevågenhed hos både den almindelige kulturinteresserede dansker og i de offentlige forvaltninger – måske pga. det ydres umiddelbare tilgængelighed som del af det offentlige rum. Denne afhandling har givet mig en kærligkommen lejlighed til at mærke husenes indre rum, hvilket analyserne i nogen grad bærer præg af.

Til fysiognomikken hører historisk set et ønske om at klassificere og finde typer og grundformer (Böhme 2001:108; Böhme 2014b:215). Fysiognomikkens tema er ikke den umiddelbare individuelle 'her og nu-erfaring', men derimod

101 Nu er tendensen gået i den helt modsatte retning, det er det enkelte menneskes mulighed for at udtrykke sig selv, der i høj grad beskyttes.

det almene, det typiske.¹⁰² Til gengæld får man kun øje på de betydningsfulde karaktertræk ved et affektivt atmosfærisk engagement i landskaberne (eller husene). Det er det særlige i det almene, som danner bestemte typer, og som skaber en særlig atmosfære, der kan være svær at verbalisere.¹⁰³ Landskabsfysiognomikkens analyser leder, ifølge Böhme, til en bestemmelse af det typiske ved en intuitivt erfaret naturform. Dermed fremgår det også, at det ikke er gennem indsigten i naturelementernes funktioner, men gennem deres betydning for atmosfæren, vi erkender dem (Böhme 2014b:215). Det handler om totalindtrykket. I landskabsfysiognomikken kalder man en form 'prægnant', når den gør en blitzagtig indlysende, helhedsgribende opfattelse mulig. Et udtryk er prægnant, når det er kort, præcist og træffende og 'siger det hele med det samme' (Böhme 2014b:221) – som karakteristikken af en atmosfære. Prægnansformen formidler mellem det almene og det individuelle, som det typiske, der samtidig individualiseres. Formålet med fysiognomikken er at udpege det typiske.

6.3. Eksemplariske huse

Gennem de to første år af arbejdet med nærværende afhandling (2013 og 2014) udbyggede jeg overblikket over tendenser i ombygninger, renoveringer og materialevalg i Bedre Byggeskiks bolighuse gennem brede afsøgninger. Dette gjorde jeg bl.a. ved to gange i 2013 at gennemgå de internetbaserede boligannoncer på relevante bolighuse opført mellem 1915 og 1945, der var til salg i Vestsjælland. Gennem indtastninger af specifikke søgekriterier: område (Slagelse, Kalundborg, Sorø, Ringsted, Holbæk, Odsherred), byggeår (1915-1945), boligtype (villa, rækkehus, landejendom) og lade andre være åbne (pris, antal værelser, antal kvadratmeter, antal etager, liggetid) var det

102 På mange måder har begrebet fysiognomi meget til fælles med det forkætrede stilbegreb, der plagede arkitekturdebatten i sidste halvdel af 1800-tallet og godt ind i 1900-tallet.

103 Det er et landskabs og en bys fysiognomi, der for en stor del er kendetegnende for lige netop det sted (fx New Yorks skyline eller kvadratiske gadenet), eller som danner bestemte typer (fx den obligatoriske gågade, vi kender fra alle mindre danske købstæder og større stationsbyer), og som skaber en helt særlig atmosfære, der kan være svær at sætte ord på. Det er det stedlige særpræg skabt af landskabets egenartede fysiognomi, som landskabsmalerne i det 19. århundrede søgte at skildre.

muligt at danne mig et indtryk af den relevante boligmasse. På Boligsiden.dk optræder langt de fleste huse, der sættes til salg, med basale informationer om bygningernes historie og tilstand, fx hvornår det er blevet opført og ombygget. Husene introduceres med et profilbillede, hvor jeg hurtigt kunne afgøre, om der var tale om træk fra Bedre Byggeskik. Når jeg klikkede videre, kunne jeg få mere detaljerede oplysninger om fx ombygninger, materialer, isolering, varmekilder og ikke mindst dyrke den omfattende billedpræsentation, der ligger for hvert hus.

Langt de fleste Bedre Byggeskik-huse er renoveret, ombygget, tilbygget eller udbygget for at kunne rumme en moderne livsform,¹⁰⁴ men på trods af ombygningerne er det stadig muligt at spore husenes oprindelige træk. Jeg fik omkring 400 relevante hits i hver af mine to søgninger. Ud af de hits udvalgte jeg huse, hvor jeg umiddelbart fik 'Bedre Byggeskik-fornemmelsen', men hvor husene også var bygget om på meget forskellige måder. Derfra gik jeg meget pragmatisk til værks: De husejere, jeg nemt kunne finde kontaktoplysninger på, var dem, jeg henvendte mig til. Resultatet blev, at jeg besøgte følgende fire huse – og deres beboere: Et byhus fra 1931 i Ugerløse i Holbæk Kommune opført af ukendt bygmester, et byhus fra 1920 på Gækkelundsvej i Slagelse Kommune opført af ukendt bygmester, et rækkehus fra 1920 på Fasanvej i Holbæk by tegnet af arkitekt Vilhelm F. Olsen samt en villa fra 1916 på Bakkekammen i Holbæk by tegnet og beboet af Marius Pedersen.

Derudover har jeg fulgt den professionelle renovering af Udby præstegård fra 1916 på Tuse Næs ved Holbæk tegnet af Marius Pedersen og Ivar Bentsen og interviewet den nye præst om hans oplevelse af at flytte ind i den renoverede præstegård.

Det blev dog ingen af disse fem ovenfor nævnte huse, der kom til at blive mine hovedinformanter. Husene har dog været med til at give mig en fond af personlige erfaringer af husenes indre, deres rum, materialer og ikke

104 De store ændringer, jeg har registreret, er foregået i husenes indre. Som lægmand er det nemmest at overskue de indre ombygninger, og det er i husets indre liv, at nye familiemønstre og ændrede livsformer tydeligt kommer til udtryk.

mindst atmosfærer; også beboernes tanker om at bo i husene – om rum, lys, materialer og ombygninger – har fulgt mig videre i processen, idet de kom til at fungere som en slags referenceramme for de udvalgte huse. I alt har jeg lavet tætte beskrivelser af otte huse. Mit endelige valg- og fravalg af husene blev taget ud fra betragtninger om, hvordan husene skulle fungere som eksemplariske. Selvom det ikke er et klassisk casestudie, jeg har udført, har jeg været inspireret af professor Bent Flyvbjergs betragtninger om, at de 'ekstreme' eller 'atypiske' cases ofte er mere righoldige på information end de typiske og de gennemsnitlige (Flyvbjerg 2010:473). Det første hus, der bliver analyseret, er ekstremt i den forstand, at det er et museum. De to andre huse, der bliver analyseret, fremstår eksemplariske ud fra den parameter, som Flyvbjerg kalder maksimal variation (Flyvbjerg: 2010:475), idet de fremtræder som to ekstremt forskellige ombygninger af den eksakt samme hustype, samt at de i deres atmosfæriske fremtræden og virkning er hinandens modsætninger. Samtidig repræsenterer de to huse hver for sig nogle typiske ombygningsmotive og elementer. Afgørende for valg og fravalg var også, hvor gode informanter husene var – dvs. hvor rige de var på informationer eller sagt med andre ord, hvor stærke atmosfæriske indtryk de gav.

De tre huse, jeg endte med at analysere, gav hver især meget stærke atmosfæriske indtryk, der var meget forskellige. Alle tre huse er tegnet af arkitekt Marius Pedersen, der som nævnt var en helt central figur i miljøet omkring Bedre Byggeskik i Vestsjælland. Som udgangspunkt var det oplagt, at Marius Pedersens eget hus bygget i 1929, der nu står som museum for Bedre Byggeskik, skulle indgå i afhandlingens empiri. I en undersøgelse, der fokuserer på materialernes rolle i Bedre Byggeskiks arkitektur er det en gave, at der faktisk findes et hus, der står, fuldstændig som da det blev bygget i 1929. Dette hus inkarnerer, hvad jeg i introduktionen har kaldt Bedre Byggeskiks ikon-arkitektur. Som museum står huset som en kanoniseret materiel manifestation af Marius Pedersens ideer,¹⁰⁵ og som museum er det netop atmosfæren, huset tilbyder – oplevelsen af at *være* i huset (Wiil 2015). For mig var det en

105 Og hans og hans kone, Emma Pedersens, liv, men det er i denne forbindelse en anden historie.

tidlig erfaring med en fænomenologisk indstillet opmærksom og åben væren i dette hus, der viste sig at være så overvældende og rig på indtryk, at jeg besluttede at forfølge den rumlige tilstedeværen som videnskabelig metode.

Modsætningen til Bedre Byggeskiks ikon-arkitektur er uden tvivl de små anonyme statshusmandsbrug. Bygget på et meget stramt budget er husene almindelige og undseelige. Gennem sin post som konsulent for Statens Jordlovsudvalg mellem 1921 og 1940 var Marius Pedersen en hovedkraft bag statshusmandsbyggeriet i den periode. Som vi har set, var samarbejdet med staten om at levere type-tegninger og konsulentbistand til opførelsen af de nye statshusmandsbrug typisk for Bedre Byggeskik-foreningens arbejde. Derfor har jeg valgt at analysere to nabohusmandsbrug tegnet af Marius Pedersen og opført i 1937. Husene var i udgangspunktet identiske, men på eksemplarisk vis inkarnerer de, som vi skal se i analyserne, resultatet af to fundamentalt forskellige ombygninger.

Analysernes første hus er det hus, Marius Pedersen tegnede til sig selv i 1929, og som han boede og arbejdede i til sin død i 1965. Hans enke, Emma Pedersen, blev boende i huset resten af sit liv, og takket være hende står huset i dag nærmest uforandret både udvendigt og indvendigt. Efter Emma Pedersens død i 2007 overtog Holbæk Museum huset efter en donation fra Nordea Fonden, og i 2009 åbnede huset som hjem-museum for Marius Pedersen og som interiør-museum for Landsforeningen Bedre Byggeskik. Qua sin uforandrede fremtræden kan en analyse af huset fungere som en form for klangbund for de to øvrige husanalyser. Her fremtræder huset eksemplarisk, idet en fremtrædende Bedre Byggeskik-arkitekts arkitektoniske intentioner står uforstyrrede hen. Dette hus vil også være det eneste af de tre huse, der ikke fremtræder anonymt. De to andre huse opfattes som informanter på lige fod med deres beboeres, og der tilstræbes anonymitet, som det er kutyme i analyser, der betræder menneskers private domæner.

Arhitekt Marius Petrușcu



sketch

cysteine.

Mentzelia

This architectural cross-section drawing illustrates the internal structure of a two-story house with a gabled roof. The drawing shows the roof truss system, including rafters and a central ridge beam. The second floor features a central hallway and two rooms, each with a window. The first floor includes a large front porch supported by columns and a central entrance. Various dimensions are provided throughout the drawing, such as 12'-0" for the overall width, 10'-0" for the depth, and 8'-0" for the height of the first floor. The drawing is a detailed technical illustration of the building's internal framework.

A line drawing of a two-story house with a gabled roof, a chimney, and a small porch. The house has several windows and a door. The drawing is simple and appears to be a sketch or a basic architectural plan.

June 1919. *Marion's Peduncle*.

*Arkitekt Marius Pedersen tegninger til Bakkekammen 45
(fra Holbæk Kommunes Byggesagsarkiv)*

7. Tre analyser

7.1. Bakkekammen 45 – arkitektens eget hus i Holbæk

Marius Pedersens eget hus på Bakkekammen 45 i Holbæk er et fuldmuret hus af gule flammede teglsten i Kochs forbandt.¹⁰⁶ Huset har et stort halvvalmet rødt vingetegltag med et lille svaj (opskalkning) ved tagfoden. Den kraftige cementpudsede taggesims,¹⁰⁷ der markerer overgangen mellem tag og facade, går rundt om hjørnet i gavlen. Gavlen er bred med fire vinduesfag i stueetagen og to på førstesalen. Både gavl og facader er taktfast inddelt i fag, og alle vindues- og døråbninger er i samme bredde. Vinduerne er trukket frem i muren, således at vinduesfalse og sålbænke er smalle. Der er ingen murstik over åbninger i muren. Hoveddøren er placeret i facadens absolutte midte med to vinduesfag symmetrisk på hver side. Lige over hoveddøren – og i samme bredde som denne – sidder en spinkel kvist formet som en halvbue. To skorstene fuldender husets symmetri. Husets vandrette delinger er præget af markante delingsforhold, hvilket fremtræder tydeligst i gavlen: Højden fra sokkel til tagets valm ligger i det gyldne snit i forhold til højden fra sokkel til tagryg. Desuden deler gesimsbåndet gavlens murflade i to eksakt lige høje stykker.

106 Skiftevis et løberskifte og et kopskifte, hvor løberne rykker en halv sten for hvert andet skifte. Navngivet efter den nyklassicistiske arkitekt Hans Koch (1873-22).

107 4 murskifter (=267 cm) i højden er trukket frem.

7.1.2. Teglstenens dobbeltkodning

Et Bedre Byggeskik-hus er altid et muret hus, og teglstenen var Bedre Byggeskiks materiale. P.V. Jensen-Klint havde kanoniseret murstenen som udtryk for en særlig dansk arkitektur. Han dyrkede murstens stof og system og anså gotikkens murstensbyggeri for at være den oprindelige nordiske arkitektur (Fisker 1963:43). Teglstenene har nogle kvaliteter, som passede fuldstændig til Bedre Byggeskiks ideologi. Tegl er et naturmateriale. Det består af brændt ler; ler, der bogstavelig talt er gravet op af den muld, som vores forfædre betrødte. Murværk består af en mængde små enheder, der sammen danner et større hele; enheder, der i princippet er ens (samme mål, vægt og indhold), men alligevel med små individuelle forskelle (ingen teglsten er helt ens i overfladen). En mursten mister sin betydning og sin funktion, når den er alene; murstenen er afhængig af murværkets struktur og dettes rationelle orden. Et fuldendt billede på borgerne i en velfungerende nation. Professor i arkitektur Thomas Bo Jensen identificerer i afhandlingen *Murstenens ornamentale vilje* (2001) standardmurstenens dobbeltrolle som både konstruktiv byggeenhed og ornament (Jensen 2001:13). Med udgangspunkt i murstensbyggerier af både Ivar Bentsen og P.V. Jensen-Klint beskriver Thomas Bo Jensen, hvordan murstenen som bygningsmateriale er dobbeltkodet med et abstrakt konstruktionsprincip og et erindringsspor, der stammer fra håndværkets traditioner, og en stoflighed, der "*aldrig helt kan slippe forbindelsen bagud*" (Jensen 2001:11). I afhandlingen undersøger Jensen de ornamentale muligheder, der "*knytter sig til murstenen som konstruktiv og modulfast byggekreds*" (Jensen 2001:10). Mursten kan på forbandtets konstruktive betingelser, dvs. via fremspring og recesser og lys og skygge i murværket, skabe ornamentale virkninger. Det er således murstenens formdannende potentiale, og ikke teglmaterialets stoflige egenskaber, som Jensen fokuserer på. Men Jensens karakteristik af murstenens tvetydige dobbeltkodning mellem stof og abstraktion inspirerer til at uddybe teglmaterialets stoflighed som parameter i dobbeltkodningen. Som del af vores fælles nationale bevidsthed bærer teglstenen på et kulturelt erindringsspor. Dette erindringsspor suppleres af det brændte lers stoflige egenskaber, der gør, at en (håndstrøgen) teglsten for Bedre Byggeskik forekom naturlig,

hjemlig, velkendt, varm og blød, organisk og autentisk. Her blev murstenen knyttet til en (national)romantisk organisk tænkning, der trak på forestillinger om nationens forankring i naturen, slægten og landskabet.¹⁰⁸ I modsætning hertil er murstenens retvinklede og skarpskårne format del af et abstrakt modulbåret konstruktionssystem (Jensen 2001), der henviser til geometriens almene gyldighed og til det rationelles dominans. Denne dobbeltkodning af, vi kan kalde det stof og abstraktion eller følelse og fornuft, er fundamental for Bedre Byggeskiks ideologi, hvilket vi vender tilbage til i slutningen af dette kapitel. Især Jensen-Klint var, som Thomas Bo Jensen beskriver det (Jensen 2001; 2006), optaget af murstenenes kombination af konstruktive og stoflige muligheder. Han anså det for bygmesterens adelsmærke at kunne bruge murstenenes evne til at være både stof og konstruktion, og især stenenes evne til (uden hjælp) at klare alle de konstruktive opgaver, der skal løses i et muret hus. Det særlige var, at konstruktionen afspejlede i murens stof og overflade, som fx i et muret stik, en gesims eller et forbandt.

På Bakkekammen 45 fortsætter Kochs forbandt ufortrødent hen over åbningerne, hvilket kun kan lade sig gøre, fordi der inde i muren ligger en stålbjælke. Hvis murstenene havde klaret opgaven alene, ville der være et muret stik over åbningerne.¹⁰⁹ Murværk, der løber ensartet hen over muren, er typisk et barn af industrialiseringen og introduktionen af stål som bygningsmateriale. Murstenens evne til selvstændigt at spænde over åbninger benyttes ikke, men erstattes af en mere egal og abstraheret formgivning, som kendetegner både nyklassicismen og funktionalismens facader. Her er taget et skridt væk fra den traditionsbundne håndværksæstetik og fra stoffets ærlighed, som Bedre Byggeskik priste så højt, og mureren har mistet en mulighed for at praktisere sit håndværks ypperste. Her er det ikke teglstenens ornamentale potentiale, der skaber facadens atmosfæriske virkninger, men

108 Murstenenes erindringsspor bliver delvist tilsidesat, når murværket bliver pudset og dets stoflighed tildækket.

109 Et murstik er den øvre afslutning af et murhul, hvor murstenene vendes på højkant og sættes i spænd i en slags kileform.

derimod stenenes stoflighed. Husets flammede gule sten¹¹⁰ giver facaderne et stofligt flimrende og let sitrende og sart udtryk, der til dels ophæver den tyngde, som husets form og proportioner (bred gavl og stor tagflade) giver. Mod haven er husets mørkpudsede sokkel forholdsvis høj og danner et solidt fundament, der løfter teglstenenes flimrende udtryk fri fra jorden.

Også tagets røde vingetegl var oprindeligt fra Knabstrup.¹¹¹ Det store røde tegltag med høj rejsning er ikonisk for Bedre Byggeskik og er det formelle træk, der bæres tydeligst igennem hele Bedre Byggeskiks virke. Tagets figur og halvrunde gesims giver mindelser til stråtagene på de gamle bindingsværksgårde, som Jensen-Klint og Ivar Bentsen begejstret opmålte,¹¹² hvilket er med til at give det halvvalmende tegltag en tung blød nostalgi.

Nostalgi

tagets kaskade af tegl
er en naturkraft tæmmet
af et lille svaj

7.1.3. Revethed

Jeg har været i huset flere gange før, men er her nu for første gang helt alene. Huset er trukket tilbage fra vejen, og grunden er omkranset af lave meterbrede skarpt klippede hække. Jeg åbner den lave havelåge, der sidder i forlængelse af husets midterakse, og træder ind i husets forhave. Tre smalle rækker af fliser går i en lige linje fra havelågen og slutter ved de tre granittrin,

110 Stenene er fra det lokale Knabstrup Teglværk. Indtil da blev de flammede sten sjældent brugt til facader. Den ujævne farve blev typisk anset for at være en fejl i stenene, og derfor blev de som regel brugt til bagmure og andet ikke synligt murværk. Marius Pedersen brugte den flammede maskinsten til flere af sine bygninger i og omkring Holbæk, fx Bygmesterskolen. Han havde formentlig lært at sætte pris på udtrykket via sin læremester, Ivar Bentsen, der var meget glad for de flammede teglsten og brugte dem i flere velkendte byggerier, fx Elværket i Svinninge (1913) og Bakkehusene (1921-23) på Bellahøj. I 1913 tegnede Jensen-Klint et hus i almindelige flammede sten uden kalkning eller puds. Dette er ifølge Thomas Bo Jensen det tætteste, Jensen-Klint selv kom på principperne for Bedre Byggeskik. Huset blev aldrig opført (Jensen 2006:66).

111 Taget gennemgik en fuld renovering i 2009, hvor tagstenene blev udskiftet med tilsvarende nye.

112 Fx bygmesteren Peder Holden Hansens jyske gårde fra midten af 1800-tallet.

der leder op til hoveddøren; en række fliser fortsætter langs facaden og rundt om hjørnet. Ud over hækkene og en stedsegrøn lav tætklippet busk langs husets sokkel er der ingen beplantning i forhaven. Der er således hverken belægning eller beplantning – intet gror her – ingen blomster, intet græs, ej heller ukrudt – kun revet jord. I den nøgne jord løber de lange lige spor efter riven i sirlige riller vinkelret på husets facade. Den revne jord har en kolossal effekt – den forstyrrer og foruroliger mig – jeg kan hverken forstå den eller ignorere den. Den revne jord strækker sig ud over sig selv, viser sig for min perception og når mit befindende, i det, Böhme ville kalde den revne jords ekstase. Den revne jord toner hele forhavens rum med revethed og skaber en særegen atmosfære af flid, pligt, orden og renselse, der omslutter mig. Jeg er opmærksom på at følge flisegangens anvisninger – ét forkert skridt, og jeg har afsat et tydeligt aftryk i jordens revne orden. Stående der på den smalle flisegang virker det, som om at den eneste rigtige måde, jeg kan 'være' i forhaven på, er med en rive i hænderne. Revetheden 'affords' en særlig bevægelse og adfærd (Griffero 2014a). Dette er ikke et rum beregnet til ophold; det er et processionsrum – en iscenesættelse, der sætter den besøgende i den rette stemning, og som allerede på vejen gennem forhaven tilskyndes til en adfærd, der stemmer overens med de værdier og den atmosfære, der hersker i hjemmet.

At the door of the house who will come knocking?

An open door, we enter

A closed door, a den

*The world pulse beats beyond my door*¹¹³

7.1.4. Husets 'jeg'

På grund af sin strenge aksialitet bliver ankomsten til huset meget formel; her er der ingen tvivl om, hvordan man som gæst skal gebærde sig. Der er flere elementer, der er med til at skabe atmosfæren af flid, pligt og orden. Min opmærksomhed retter sig mod hoveddøren i facadens midte. Der er ingen udsmykning omkring den, men døren i sig selv er en dekoration, idet fyldnin-

113 Pierre Albert Birot (1945), oversat fra fransk i Bachelard 1994:3.

gerne er malet i en lys almueblå, dørens rammetræ i en mørkere blågrøn og rammernes profilkanter lysegrå farve; alt i alt udtryk for en håndværksmæssig kunnen og umage, som giver indtryk af, at her bor et ordentligt menneske.

"Den 'pæne' Hoveddør eller Balustrade er i Virkeligheden Pantet paa, at en ideel Stræben er tilstede, og at den Bygmester, der har Sans for eller lærer at vurdere og gennemdyrke de æstetiske Muligheder, hans Haandværk byder ham, vil også forstaa at sætte et grundigt prøvende Arbejde ind, naar han som projekterende Bygmester skal forme Bygningens samlede Organisme paa et strengt reelt Grundlag." (Nielsen 1932:33)

Da Bedre Byggeskik anså arkitekturen som et samfundsmæssigt gode og en aktiv kulturfaktor (Nielsen 1932:37), var den 'pæne' hoveddør beviset på en bygmester, der gør sig umage; som sådan var den udtryk for en ideel stræben efter et bedre samfund og dermed tegnet på en god samfundsborger. Fyldningernes almueblå farve sender desuden en høflig hilsen til de traditionelle landbohuse, som dannede grundlaget for Bedre Byggeskiks typetegninger, og samtidig giver farven hoveddøren en atmosfære af noget landligt, der virker dæmpende på husets formalisme. Hoveddøren udgør et anstandsfuldt, men samtidig 'stilfærdig-fornemt' midtpunkt i huset. Netop udtrykket 'stilfærdig-fornemt' brugte Harald Nielsen til at beskrive karakteren på smukke og stemningsfulde indgangspartier i sin forelæsning *Bygningens Hovedindgang* på et Bygmesterkursus i 1924 (Nielsen 1932:285). I dette foredrag¹¹⁴ forklarer Nielsen både, hvorfor indgangspartiet, men også materialerne og symmetrien, var så betydningsfulde for Bedre Byggeskiks arkitektur.¹¹⁵ Harald Nielsen tager udgangspunkt i en universel historisk betragtning om, at fra de ældste tider og for alle kulturer er reglen, at indgangens orientering er mod en længde eller en tværakse. Efter et par kommentarer om, at der kan være praktiske

114 Som er en nøgletekst i forståelsen af Bedre Byggeskiks og Harald Nielsens arkitekturforståelse.

115 Også i Bedre Byggeskiks inspirationskilde den tyske arkitekts Paul Schultze Naumburgs *Kulturarbeiten Hausbau* (1912), spiller vinduer, døre, porte og indgange en uhyre fremtrædende rolle.

forhindringer herfor, ender Nielsen i denne kursiverede erklæring: "*Den simple Symmetri, hvor Indgangen finder sin Plads i en af Bygningslegemets Akser, er dog Idealet gennem Tiderne i en simpel Symmetri*" (Nielsen 1932:278, original kursivering). Og han fortsætter: "*Vi kan ikke gøre os fri af det Behag, der søger sin Tilfredshed i disse Reglers Iagttagelse*" (Nielsen 1932:279). Dette begrundes Nielsen med, at den menneskelige trang til skønhed ligger i et – måske ubevidst – ønske om efterlignelse af naturens frembringelser eller ligefrem naturen selv. Naturens orden er grundlæggende symmetrisk, og den "*ligger os i Blodet*", påpeger Nielsen vedholdende (Nielsen 1932:185).

Bedre Byggeskiks arkitekturideologi var udtryk for en renselsesproces, hvor unødigt pynt skulle undgås, men omkring hovedindgangen var en afdæmpet dekoration på sin plads. Ifølge Nielsen har ønsket om at skabe en særlig stemning fra de ældste tider været knyttet til hovedindgangen. Grunden til, at hovedindgangen skal behandles med særlig respekt og omhu, finder Nielsen i en antropomorf argumentation, som er usædvanlig for ham. Hovedindgangens plads og udformning skal være husets værdige 'jeg'. Det er stedet, hvor hele bygningens "*Væsen*" koncentrerer. Det er her, husejeren giver sig til kende og knytter sin person til huset; det er her, han deler sit 'jeg' med bygningen. Derfor er det selvfølgelig vigtigt, at hovedindgangen giver udtryk for "*Hjemmets gode Orden og Hygge*" (Nielsen 1932:280). Indgangspartiet fanger opmærksomheden, og ingen steder mærkes det sjuskede eller ligegyldige i højere grad end ved bygningens indgang, hvor man skal "*hædre sin Gæst og ære sit Hus*" (Nielsen 1932:288).¹¹⁶

116 Ejerens muligheder for at vise sin status gennem boligen er et tilbagevendende tema i den etnografiske tilgang til hjemmet. Vi har i kapitel 2 set Judy Attfield beskrive, hvordan udformningen af indgangspartiet og facaden for beboerne i Cockfosters blev en måde at adskille sig fra det sociale boligbyggeris uniforme karakter. I samme afsnit plæderede Dragsbo for betydningen af bondegårdens repræsentative egenskaber. Også Søren Vadstrup påpeger i sin bog *Huse med sjæl* (2005), at indtil 1960 blev bygninger bygget som kulturel kapital for ejerne; at det var med det smukke hus – det iøjnefaldende og beundringsværdige hus – at man viste sin status. Vadstrup bedyrer, at det stadig er umagen værd at ofre ressourcer på samvittighedsfuldt at bevare og vedligeholde sit ældre hus, da det kan skabe mere prestige at have et smukt vedligeholdet hus end at have to biler i garagen, blot man er påpasselig med ikke at "*overgejle*" (Vadstrup 2005:152).

Ved læsning af foredraget er et første indtryk, at det er hård kost. Foredraget er tæt pakket med detaljerede beskrivelser af gode og dårlige eksempler på udformninger af hovedindgange. Den gennemgående lære er, at udformningen skal være klar og behersket, underordne sig huset øvrige orden, og hvis der er dekorative motiver, skal disse referere til klare konstruktive principper, hvis tekniske oprindelse skal respekteres. Disse formmæssige krav forudsætter en umådelig stor æstetisk sensibilitet samt et både fagligt og kulturhistorisk beredskab hos håndværkerne, som må have været en stor udfordring for mange. For de håndens mænd, som var publikum og målgruppe, må Nielsens detaljerede gennemgang af gode og dårlige eksempler have virket aldeles overvældende. Han starter da også med at imødekomme den træthed, der var opstået i bygmesterkredse over de evindelige historiske gennemgange (Floris 2005:100)¹¹⁷ og den stadige fremdragen af fortidige værdier, som han selv kalder det (Nielsen 1932: 270). Men bygningskunsten bygger på almene og naturlige regler, og problemet var, at reglerne var blevet glemt eller tabt på de sidste generationers vej ind i industrialiseringen og moderniteten. Den manglende forståelse for disse almene regler havde ledt til tabet af mening i bygningskunsten og dermed til tabet af skønhed.

7.1.5. Tærskler

En hovedindgang fanger opmærksomheden og skaber atmosfære, mener Nielsen og påpeger, at der bygges æresporte til særlige lejligheder, men at vi i hverdagen har glemt indgangens evne til at skabe en stemning. Det, Nielsen er inde på, er dørens betydning som tærskel – som overgangen mellem to tilstande.¹¹⁸ Tærsklers betydning for atmosfæren bliver overvældende tydelig for min færd videre ind huset.

117 Bedre Byggeskik's Årsberetning 1925:34.

118 Hos maleren L.A. Ring (1854-1933), hvis billeder omhandlede husmændenes vilkår i en verden i forandring – så at sige på tærsklen til det moderne, er døren og vinduet fast inventar i mange af motiverne, som symbol på længsel, tøven, forandring.

*I find myself defining threshold
As being the geometrical place
Of the comings and goings
In my Father's House*¹¹⁹

Jeg træder ind ad hoveddøren og kommer til et lille kvadratisk mørkt vindfang med rustikke varme rødbrune natursten¹²⁰ på gulvet. Et skridt mere, og jeg er ved den næste dør, der åbner ind til husets forstue. Forstuen er stor og dunkel – umøbleret og perfekt proportioneret.¹²¹ Den er præget af en streng symmetrisk orden kombineret med stofligt rige overflader i mørke toner og fine detaljer – alt udført med håndværksmæssig akkurate. Men det er de mange døre (12 stk.!), der træder frem og toner rummet med egenskaber, der¹²² føles som en intens og tæt atmosfære af ukrænkelighed. Med deres profilerede indfatninger og gyldne stafferinger står dørene med højtidelig ro – vagtsomme og afventende – på rad og række. Gennem råglasset i fløjdøren til dagligstuen kommer et gyldent lys, hvori dagligstuens konturer anes som støvede skygger. Forstuen fremtræder som et tyst overgangsrum, hvor tiden står stille. Ankomsten gennem forhavens revne jord, passagen gennem vindfangets to døråbninger og et kort ophold i forstuens ukrænkelige atmosfære er et overgangsrite, hvor man som gæst bliver kaldt til orden. De mange døre er materialiseringer af regler og kontrol, og en del af deres fascinationskraft består i, at man som gæst bliver i tvivl om, om man må åbne dem (Unwin 2007:86). For atmosfæren i et rum er især de døre, der ikke bliver åbnet, afgørende; som Bachelard skriver: "*How concrete everything becomes in the world of the spirit when an object, a mere door, can give images of hesitation, temptation, desire, security, welcome and respect*" (Bachelard 1994:224). Det er en kompleks atmosfære, der hersker i forstuen. Dørenes orden skaber en højtidelig og formel atmosfære, men dunkelheden og skyggerne i det gyldne lys tilføjer

119 Jean-Michel Barrault (1953) oversat fra fransk i Bachelard (1994:223).

120 Ni store Ølandsfliser.

121 Hvis vi undtager kælderrum og loftsrums, er forstuen med sine 14 m² husets næststørste rum, kun dagligstuen er større. Dagligstuen er på 35m², spisestue og sovekammer er hver især på 10,4 m², og køkken, arbejdsværelse, badeværelse på 7m².

122 Især når dørene er lukkede.

en fornemmelse af indelukkethed og hemmelighedsfuldhed. Atmosfæren er bogstavelig talt tung; jeg får lyst til at lukke op og lufte ud, men samtidig anspores jeg af det hemmelighedsfulde og uudgrundelige i rummet.

Døre og tærskler

forstuen er gylden og dunkel
som et gravkammer
eller et skatkammer

12 døre
med spinkle stafferinger i guld
højtidelige og elegante
som tærskler til et andet liv
en anden eksistens

her er de – dørene
hvad det hele handler om

om at gå ind og ud

om at lukke noget af
lukke noget ude
lukke noget inde

om at åbne og
lukke det rigtige ind
og ikke mindst

om at blive

Med de mange døre kom fornemmelsen af at være 'udenfor' eller 'indenfor' også til at spille en rolle i husets indre verden. Fænomenologisk set er de mange døre betydningsfulde, fordi de huse, vores følte krop har beboet, danner et skema, ud fra hvilket vi begriber verden (Bachelard 1994). At åbne og især at lukke bliver velkendt for kroppen. De mange døre, der skal åbnes og lukkes, disciplinerer kroppens bevægelser og lagrer sig som stemninger af at lukke noget inde eller lukke noget ude. Kroppen bliver bekendt med de lukkede rum, som er både trygge, men også tætte. Men døre er også dobbelt-

tydige, idet de også indbyder til at åbne op og lukke ind (Bollnow 2011:147-148). I det dobbelttydige ligger også det uafklarede og det tøvende – døren kan være på klem, den kan være halvåben. For Bachelard er den menneskelige væren halvåben:

"Then on the surface of being, in that region where being wants to be both visible and hidden, the movements of opening and closing are so numerous, so frequently inverted, and so charged with hesitation, that we could conclude on the following formula: man is half-open being." (Bachelard 1994:222)

Døre er betydningsfulde elementer i vore sanselige erfaringer af rum og atmosfærer. Atmosfærer mærkes særlig tydeligt ved tærskler og overgange, sagde Albertsen (1999:24); atmosfærer er det første, vi mærker (Böhme:1993:125), når vi går ind i et (nyt) rum: *"As we enter a space, the space enters us,"* siger Pallasmaa (Pallasmaa 2014:20). Hver gang vi går gennem en dør, skærpes vores sanser. Når vi passerer gennem en døråbning, bliver vi et øjeblik opmærksomme på vores eget befindende og på materialiteten. I passagen gennem dørhullet er vi tæt på arkitekturens stof. Idet vi passerer dørtærsklen, er vi momentant i ingenmandsland – i en zone mellem to tilstande. At gå gennem en dør er en overskridelse. Nogle gange bliver denne overskridelse tydeliggjort og dyrket, som fx i den religiøse og spirituelle symbolverden. Andre gange er tærsklens virkning mere subtil, som når forfatteren Robert Musil ser de mørke dørkarme gennem herskabslejlighedens mange stuer en suite som en række af galger (Musil 2001:64).

7.1.6. Døre som overflade

Bachelard beskrev, at den blotte tilstedeværelse af en dør kan give forestillinger om tøven, fristelse, længsel, tryghed, velkomst og respekt. Ud over at være et element, vi bevæger os igennem, og hvor vi mærker huset tæt på os, er dørene og vinduerne også en del af væggens overflade. Fra Semper og Loos ved vi, at det er arkitekturens overflade, der skaber hjemmet. Afskærmningen af det private rum er en overfladeeffekt. Rummet udgår hermed fra

materialernes stoflige virkninger. Når vi går ind i et rum – tager vi det på, vi mærker dets vævning: *"mere præcist, at mærke overfladen er at indtræde"* (Wigley 2001:25, min oversættelse). Yderste konsekvens er, at *"occupying a space does not involve passing through some kind of opening in the surface, like a door, to find an interior. To occupy is to wrap yourself in the sensuous surface"* (Wigley 2001:25). Når vi svøber os i et rums overflader, er det helt præcis rummets atmosfære, vi lader os omslutte af. Fra Böhme ved vi, at atmosfære bl.a. skabes af materialernes udstråling, hvor de træder ud over sig selv og viser sig for mig, eller som Gibson anfører: Materialets overflade og mine sanser mødes i det fælles medie atmosfæren (Gibson 1986). Det er overfladen, som vores sanser kommer i berøring med, idet rummets overflader så at sige svøber sig atmosfærisk omkring os. Vi ved, at atmosfærer virker stærkest i det umiddelbare møde, derfor fremtræder de især ved overgange – også de overgange, vi passerer forbi. Således er de (lukkede) døre, vi *ikke* går igennem, også atmosfæreskabende, idet de fremtræder som en del af overfladen. Griffero formulerer det på denne måde: *"But a door is no less atmospheric gestural, even if it does not lead anywhere and for this reason forces us to an engaging kinaesthetic epoché"* (Griffero 2014a:27). Døre accentuerer den afgrænsning, den overflade, den væg, de sidder i. Derfor er døren ikke kun en tærskel – den er også en accentuering af væggens atmosfæreskabende kvaliteter, af væggens ekstase. Alt efter dørens grad af åbenhed kan atmosfæren ændres. Den lukkede dør skaber en atmosfære af privathed og af mulige hemmeligheder, men den lukkede dør indeholder samtidig potentialet for at blive åbnet og vice versa for den åbne. En dør på klem skaber en atmosfære af midlertidighed, noget er i gang eller netop afsluttet – tilsvarende kan en dør åbnes og lukkes med stort drama (hvilket i øvrigt kan være svært med en glasdør). Døre er et medium for separation og samtidig for forbindelse og kommunikation, derfor er alle døre i nogen grad bærere af konflikt, identitet og diskrimination (Unwin 2007:155). Døren er noget, du lukker, når du ikke vil have, at andre skal se, hvad du laver – eller når du vil holde på indeklimaet. Derfor kan der også være tale om, at atmosfærer (på trods af deres flygtighed og uafgrænsethed) kan være indeholdt eller indespærret. Den lukkede dør er et tegn på hemmeligheder

og på det forbudte. Som Robert Musil skriver, har de moderne døre mistet deres betydning, dels fordi væggene er så tynde, at man ikke behøver at lytte ved døren, dels fordi der i moderne byggeri ikke er ret mange døre tilbage at lytte ved, der er blot åbninger i væggene (Musil 2001:64-67). Bachelard skriver, at *"the door is an entire cosmos of the Half-open"* (Bachelard 1994:222). Døren er et af de første billeder, selve oprindelsen af dagdrømmen, der akkumulerer begær og fristelse: Fristelsen til at åbne for de ultimative dybder af væren og begæret mod at besejre alle tilbageholdende væsner. Døre skematiserer to stærke muligheder, som skarpt klassificerer to typer af dagdrømme. Til tider er den lukket, boltet, hængelåst. Til andre tider er den åben – altså vidt åben.

7.1.7. Beherskelse

I forstuen på Bakkekammen var det især de døre, der ikke skulle åbnes, der gjorde det største indtryk. Forstuen er tydeligvis formgivet til lukkede døre, idet rummet falder fuldstændig fra hinanden, når mange af dørene står åbne på samme tid. Som en del af væggens ekstase bliver dørenes materiale betydningsfuldt. Både dørblade, karme og indfatninger er udført i fyrretræ, der er behandlet, således at træværket fremstår med en mørk, varm, let gylden glød. Træværket har været igennem en arbejdskrævende overfladebehandling – som Marius Pedersen selv foreskrev: *"Døre [...] grundes med Fernis tilsat Okker og Kridt, slibes og kittes omhyggeligt med farvet Oliekit samt lasurstryges og lakeres to Gange med Matlak uden Voks; Staffering lægges paa Profilerne."*¹²³ Den lakerede overflade gør, at jeg stadig kan se træets struktur med knaster og år-ringe. Et lakeret træværk forudsætter både, at træets og håndværkets kvalitet skal være i top, da fejl og ujævnheder i træet samt dårligt udførte samlinger ikke kan spartles op, males og derved skjules. Med lakeringen opnås en særlig overfladeeffekt og udstråling. Jeg kan genkende dørens og indfatningernes materiale som træ – som noget naturligt, men det er ikke som en rå og utæmmet natur; her er snarere tale om en total mestring og beherskelse af træets naturlige materiale. Træet er maskinskåret – helt præcist og lige; der er ingen

123 Citat fra Marius Pedersens arbejdsbeskrivelse til Bakkekammen 45; Holbæk Museum.

spor efter håndværkerens arbejde med og dialog med materialet, som John Ruskin besang med sit begreb om "*savageness*".¹²⁴

Som vi har set, er det på mange måder oplagt at bringe John Ruskin og dermed William Morris og den engelske Arts and Crafts-bevægelse ind i diskussionen om Bedre Byggeskik. Begge bevægelser deler en optagethed af tradition og landskab, håndværk og materialer, en afsmag for det overpyntede samt en udpræget mistro til industrien og urbaniseringen. Arts and Crafts-bevægelsens idealer kom gennem P.V. Jensen-Klint til at præge Bedre Byggeskiks ideologi i de første år. Men det, vi ser i Marius Pedersens hus, er ikke en organisk sammensmeltning mellem indre og ydre, kultur og natur, sådan som Arts and Crafts og til dels Jensen-Klint ønskede det. Det naturlige bringes ikke ind i huset via sin råhed, uregelmæssighed og uregerlighed, tværtimod demonstrerer huset i sin materialebehandling og gennemførte symmetri en ganske anderledes behersket og distanceret naturrelation. Ganske som Harald Nielsen beskriver det i Bygmesterbøgerne og sine foredrag, er det forståelsen for naturens universelle regler og orden, der manifesteres her. Naturens fysiske love skal begribes med fornuften og åbenbarer sig ikke i den umiddelbare sansebarne – man fristes til at sige kunstneriske naturoplevelse. På trods af dyrkelsen af det gode håndværk var Bedre Byggeskik ikke interesseret i at vise, hvordan materiale og håndværker indgik i en dialog, men kun hvordan håndværkeren mestrede sit håndværk ved at betvinge stoffet. En sværmerisk opfattelse af den levende natur og dens materialer, som var så betydningsfuldt for Arts and Crafts, var ikke noget, Marius Pedersen og Harald Nielsen beskæftigede sig med.

124 John Ruskins begreb '*savageness*' beskriver det enkle og primitive, det imperfekte. Begrebet indeholder en håndværksetik, hvor man kan se sporene efter håndværkerens værktøj og arbejde. Med *savageness* hylder Ruskin den uensartede overfladestruktur på bygningsmaterialer, fx planker og især murværk. Ruskin opstiller følgende tre regler for at opnå *savageness*:

- "1. Never encourage the manufacture of any article not absolutely necessary, in the production of which Invention has no share.
2. Never demand an exact finish for its own sake, but only for some practical or noble end.
3. Never encourage imitation or copying of any kind, except for the sake of preserving record of great works" (Ruskin 1867:166).

Med den raffinerede behandling fremstår dørene og deres indfatninger som inventar, eller snarere som indersiden af et forædlet og forfinet skrin, hvilket er med til at øge atmosfæren af, at der værnes om noget værdifuldt, men også af noget indelukket og hemmelighedsfuldt og ikke mindst en atmosfære af beherskelse. Fornemmelsen af at være i et skrin er gennemgående i hele huset; den er intens i forstuen, men den breder sig til hele huset. Jeg har en oplevelse af at være 'inden i' et særligt univers, hvilket bliver understøttet af, at der (bortset fra kælder døren) ikke er andre udgange end hoveddøren, som befinder sig bag døren til vindfanget. Husets stueetage er hævet over jordniveau, vinduernes sidder højt i væggen og deres format er bredt (dog tæt på kvadratisk). Det vil sige, at når jeg sidder ned i stuen, kan jeg ikke se jorden kun himlen og skyerne, hvilket giver mig oplevelsen af at være løftet ud af tid og sted. Den sanselige erfaring af væggenes overflader med det blanke tapet, de perfekte apteringer i træ og de småsprossede vinduer trænger sig på, de omslutter mig, men på en høflig, lidt distanceret vis. Husets overflader afgrænser mig fra det udenfor og holder det på afstand. Semper beskriver væggenes funktion som værende en psykologisk og symbolsk afgrænsning af et indre socialt liv (Hvattum 2004). Men væggen(s overflade) er også det sted, hvor mennesket udtrykker og forsøger at forstå og komme overens med en uoverskuelig og ubegribelig omverden, en måde at introducere et mikrokosmos af orden i en verden, som virker kaotisk. Ifølge Semper er det, vi mennesker i virkeligheden ubevidst gør, når vi udsmykker, at klargøre naturens love i det objekt, vi forskønner og pryder (Hvattum 2004:66). Han skriver:

"He makes himself a tiny world in which the cosmic law is evident within strict limits, yet complete in itself and perfect in this respect; in such play man satisfies his cosmogonic instinct. His fantasy creates these images, but displaying, expanding, and adapting to his mood the individual scenes of nature before him, so orderly arranged that he thinks that he can discern in the single event the harmony of the whole." (Semper i Hvattums oversættelse; Hvattum 2004:66)

7.1.8. Kork

Det er ikke kun vægge, men også gulve og lofter, der har overflader, der kan prydes. Et helt særligt træk ved overfladerne i Marius Pedersens hus er den udbredte brug af kork. Med undtagelse af vindfang, forstue¹²⁵ og trapperum er alle gulvene i stueetagen belagt med ferniseret kork i fliser på 30x30 cm med knasfuge (dvs. helt tæt). Det karakteristiske ved korkgulvets fremtræden er, at de 'fugeløse' fliser samt laget af fernis, giver – ud over en dyb rødgylden glød – en meget homogen og retningsløs overflade, der lader husets øvrige proportioner og rytmer uforstyrret. Den 'bløde' og forseglede overflade er med til at give indtrykket af en foring – altså igen oplevelsen af at være inde i et skrin.

Også væggene i køkken, bad og toilet er beklædt med samme type kork, blot ubehandlet. Der er stor forskel på, hvordan den ubehandlede kork på væggene og den ferniserede kork på gulvene virker. Den ubehandlede kork har bibeholdt sin luftige og åbne overflade og virker blødere og mere absorberende end den ferniserede. Jeg fornemmer korkens naturlige stoflighed, men som fliser virker materialet alligevel konstrueret og en smule industrielt, måske på grund af graden af forarbejdning. Kork er ikke et materiale, der findes i den nordiske natur. Kork kommer fra korkegen, der vokser i middelhavsområdet.¹²⁶ Som bygningsmateriale er kork et materiale, der i sin forarbejdning minder om mange moderne bygningsmaterialer, fx træfiberplader, spånplader, mdf-plader, som alle består af sammenpressede træfibre eller træspåner.¹²⁷ Kork er et bygningsmateriale, der kun består af korkens egne naturlige ingredienser,¹²⁸ men det kan diskuteres, om det er et naturligt og ægte bygningsmateriale i en Ruskinsk og håndværksetisk terminologi. Korkfliserne i Marius Pedersens hus er resultatet af en industriel fremstillingsproces, som

125 Gulvet i forstuen er belagt med egeparket med korkstrimler i fugerne. Det var oprindeligt bonet.

126 Fortrinsvist i Portugal og Spanien.

127 Vi kender masonit, der var den første træfiberplade, der blev opfundet i USA i 1924 og masseproduceret i 1929.

128 Et korkgulv består af 3,2-8 mm tykke fliser fremstillet af korkgranulat, der er presset sammen under stærk varme. Bindemidlet er korkens naturlige indhold af harpiks (Møllerup 1991:172).

betyder, at der kommer en stor grad af ensartethed over korkfliserne. Det er en tilsvarende problemstilling, som Bedre Byggeskik havde med teglstensproduktionen, der havde undergået en industrialisering, og hvor produktet udviklede sig i retning af en hård, ensartet maskinsten i modsætning til de bløde håndstrøgne teglsten, der stadig havde aftryk af det menneskelige arbejde. En problematik, vi vender tilbage til i kapitel 8.

Kork var ikke et almindeligt materiale hos Bedre Byggeskik; sandsynligvis fordi kork ikke findes i den ældre danske bygningskultur, og dermed stemte korkmaterialet ikke overens med Bedre Byggeskiks diktum om brugen af lokale eller nationale materialer. Først i slutningen af 1800-tallet begyndte kork at optræde som gulvmateriale, og på det tidspunkt, hvor Bakkekammen 45 blev bygget, var korkgulvene så småt begyndt at vinde indpas i det moderne danske byggeri, hvilket passer fint med, at kork som bygningsmateriale især forbindes med det funktionalistiske byggeri, hvor korkoverfladen var meget brugt (Møller 2009:136).¹²⁹

I Bygmesterbøgerne var det anbefalede gulvmateriale til opholdsrum træ, og da anvisningerne ofte var rettet mod de mindre bolighuse, fx statslånhuse og husmandshuse lød anbefalingen på smalle ferniserede gulvbrædder;¹³⁰ parketgulvene tilhørte typisk de lidt større villaer (og funkis-byggeriet.) Korkgulvet adskiller sig fra bræddegulvet på flere måder. Et korkgulv er nemt at lægge; det er billigere, men ikke nær så holdbart og slidstærkt som et trægulv, og så kræver korkgulvet et fast underlag, fx et støbt betongulv. Korkgulvet er stød- og lyddæmpende, desuden er kork kendt for at være et naturligt 'rent' materiale, der ikke optager støv og snavs, og som ikke angribes af råd og svamp. Alt sammen egenskaber, der naturligt gjorde korken særlig populær hos funktionalisterne. Den mest fremherskende funktionelle egenskab er dog,

129 Søren Vadstrup noterer, at korkgulvet først blev almindeligt efter 1940 (Vadstrup 2005:371), men der blev allerede reklameret med Expanko-korkplader i *Kritisk Revy* i 1927 nr. 1, s. 45, hvor det bliver præsenteret som et alternativ til linoleum. I samme nummer (på s. 51) kan man også læse, at redaktionen hæfter sig ved korks isoleringsevne. Også i *Lommehaandbog for Bygningshaandværkere*, 1926, reklameres der for '*Korkisoleringsmaterialer*', bl.a. igen Expanko-parket til gulvet (Rasmussen & Rasmussen 1925:182ff..)

130 Som regel fem-seks tommer.

at kork virker særdeles varmeisolerende – det hedder sig, at et korkgulv altid er lunt – og derfor burde det være et oplagt valg i de små bolighuse, hvor både husets disposition – og dagligdagen i det hele taget – handlede om at holde på varmen. Men der er noget med korkens stoflighed og udstråling, der ikke helt rammer den atmosfære, som ellers er kendetegnende for Bedre Byggeskiks arkitektur. Den ligner ikke nogen af de traditionelle nordiske naturmaterialer. Kork har ingen statiske kvaliteter – den kan intet bære; overfladen virker sart, stofligheden er blød og porøs – og en anelse gummiagtig, hvilket givetvis kunne give nogle Bedre Byggeskik-arkitekter en svag følelse af ubehag, når korken blev brugt som vægbeklædning. Som Harald Nielsen beskriver igen og igen, skal husets tektonik være tydelig – om ikke andet så gennem illusionen – *”de statiske Fornemmelser”* skulle tilfredsstilles (Nielsen 1932:266; 282-283). Den væg, man læner sig op ad (og som traditionelt set er med til at bære taget), skal ’virke’ solid og fast, og man må ikke få fornemmelsen af, at den giver efter. På den anden side er det netop korkens stoflighed, dens eftergivende taktile blødhed, dens beskyttende forende egenskaber, der er med til at skabe husets atmosfære af lukkethed. I Marius Pedersens hus viser korken dog frem mod nye tider, hvor de industrielle produkter ikke længere var til at modarbejde, som Harald Nielsen indrømmer i 1932: *”Industrialiseringen er paa Programmet, men endnu har Haandværket formaaet i alt væsenligt at hævde sin afgørende Stilling i Byggeteknikken”* (Nielsen 1932:23). Og i 1941 er Nielsen kommet nærmere en inklusion af industrielle materialer: *”Nye Materialer i Tagflader, Jernvinduer, Ventilrør o.s.v. er ingen Hindring for, at Byggetraditionernes Ordensbegreb i Form af Delingsforhold kan efterkommes”* (Nielsen 1941:379).

7.1.9. Skrinet

Marius Pedersens eget hus fremstår som et ikon for Landsforeningen Bedre Byggeskik. Sammenfattende fremtræder huset som et skrin, hvis indre er forædlet, hemmelighedsfuldt og en smule indelukket – verden udenfor holdes lidt på afstand. Huset besidder mange af de kvaliteter, som foreningen er kendt for, og som blev gennemgået i Bygmesterbøgerne igen og igen: gennemført symmetri, ingen overdreven dekoration, ingen ’knopskydninger’ eller

store glaspartier, gode –helst lokale – materialer, godt håndværk, naturlige og douche stof- og farvevirkninger, velproportionerede rum, brede gavle, store tagflader. Husets atmosfære af orden, omhu, flid og beherskelse falder fint i tråd med de anvisninger og ikke mindst den stemning, der findes i Harald Nielsens tekster og foredrag samt disses gennemgående argumentation om klarhed og fornuft baseret på naturens universelle love. På sin vis er også Jensen-Klints mere nationalromantiske fordringer om at respektere det danske landskab ved at afstemme husene i stof, form og farve opfyldt. For eksempel skulle man ifølge Jensen-Klint bygge bredt, fordi det passede til det danske landskabs fysiognomi med brede landskabsformer, ligeledes skulle man undgå spidse former, da det danske landskab var blødt (Klint 1911:36). Også stofligt er huset eksemplarisk. Farverne og den lerede stoflighed i den flammede murstensvæg giver det harmoniske behagsindtryk, som foreningen ønskede.

Men i huset kan der ikke spores noget af den organiske gotik, som Jensen-Klint mente var det sande nordiske udtryk. Den trofasthed over for håndværket og stoffets egenskaber, som Jensen-Klint insisterede på, er hos Marius Pedersen tæmmet til en lidt rustik klassicisme. Huset lukker sig om sig selv og løfter sig ud af tid og sted. Med det gennemløbende forbandt og vinduer, der er trukket helt frem, kommer facaden i nogen grad til at fremstå som en abstrakt 'flad' flade, hvilket er fjernt fra Jensen-Klints fordringer om organiske fremgroede stedsbundne huse, der 'skulle bygge sig ind i landskabet, gro ud af dets grund' (Klint 1911:34). Den fornuft, husets facader bærer på, er lige så meget talforholdenes tænkte geometri, som det er håndværkets konkrete praksis. Den måde, hvorpå murstenen er brugt som konstruktivt materiale, udstråler en knaphed – en ornamental tilbageholdenhed, idet murstenenes potentiale for formdannelse ikke er udnyttet. Det er i stedet det flammede murværkets sitrende stoflighed, der skaber det udtryksmæssige 'mere', som forlener huset med en imødekommende karakter. Murstenene understreger husets dobbelthed mellem på den ene side at være sansemæssigt appellerende og på den anden side tillukket og knapt.

Dette er et hus, der både inde og ude er fyldt med naturlige materialer og overflader, der tilbyder en perceptuel dybde, hvor min sansning kunne

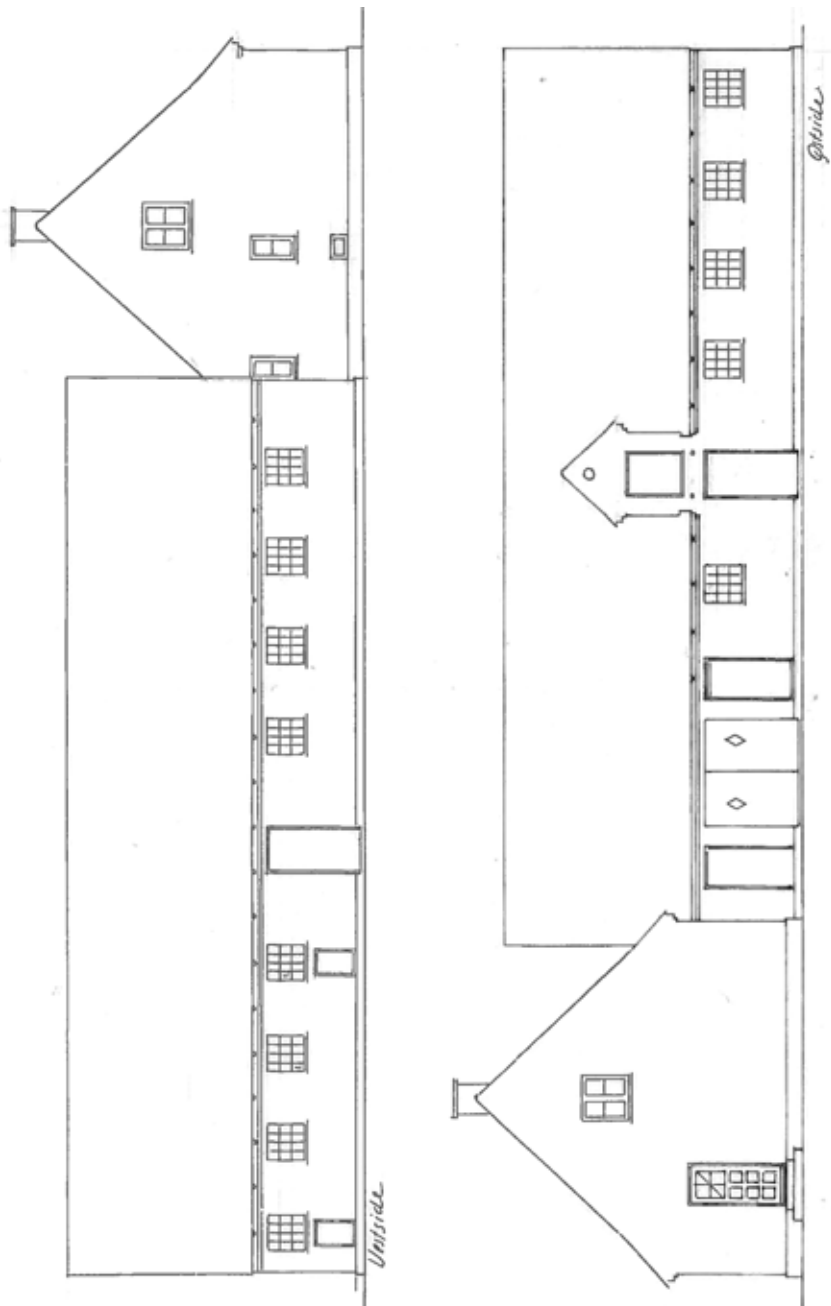
synke ind, finde fodfæste og give mig et behagsindtryk. Men valget og ikke mindst forarbejdningen af husets materialer og overflader er mere end det. Det er også et udtryk for arkitektens måde at 'komme overens' med omverdenen på. Denne forlignelse sig med og fortolkning af omverdenen manifesterer sig som en atmosfære, der kommer i stand, når materialerne træder ud i rummet viser deres tilstedeværelse og bliver tilgængelige for min perception og sætter mig i en stemning – og fordi jeg er tunet mod atmosfærerne, bestemmes atmosfærens karakter i mit befindende. Når jeg træder ind i husets forstue, toner de formfuldendte dørindfatningers lakerede træ hele rummet med et gyldent mørke, som jeg mærker som en atmosfære af hemmelighedsfuldhed og beherskelse. Ligeledes mærker jeg bearbejdningen af jordens overflade i forhaven, den revne jords udstråling, som en atmosfære af beherskelse, flid pligt og orden. Denne atmosfære sætter sig i mig som stemning, en stemning, som (på kortere eller længere sigt) danner baggrunden for min erfaring af og ageren i verden. Gennem materialets fremtoning finder Marius Pedersens 'kommen overens med sin omverden' vej til mit befindende og får betydning i min livsverden.

Et andet dobbeltkodet motiv, som dominerer huset på Bakkekammen, er dørene. Da døre bl.a. etablerer domæner, dvs. steder, der tilhører en bestemt funktion eller et bestemt individ, gives ideen om, at døre repræsenterer grænser og overskridelse af grænser (Bollnow 2011:147). Den moderne arkitektur hylder det grænseløse. At åbne en dør bliver i modernismen næsten anset for at være en 'andenrangs' rumoplevelse, når man kan etablere et rums afgrænsninger og egenskaber på så mange andre mere raffinerede måder – såsom ændrede overflader, ændrede stemninger, ændre niveauer og dimensioner. For de moderne arkitekter kan der være noget klodset og ufrit ved en dør, som et ubehag ved den tydelige markering af en afgrænsning og den medfølgende moralske og emotionelle sondring mellem åbent og lukket. I 1968 sammenfattede den hollandske arkitekt Aldo van Eyck (1918-1999) det således: *"What is a door? A flat surface with hinges and a lock constituting a hard terrifying border line? When you pass through a door like that are you not divided?"* (Aldo van Eyck, citeret i Unwin 2007:157). Men hos Bedre Byggeskik er døren

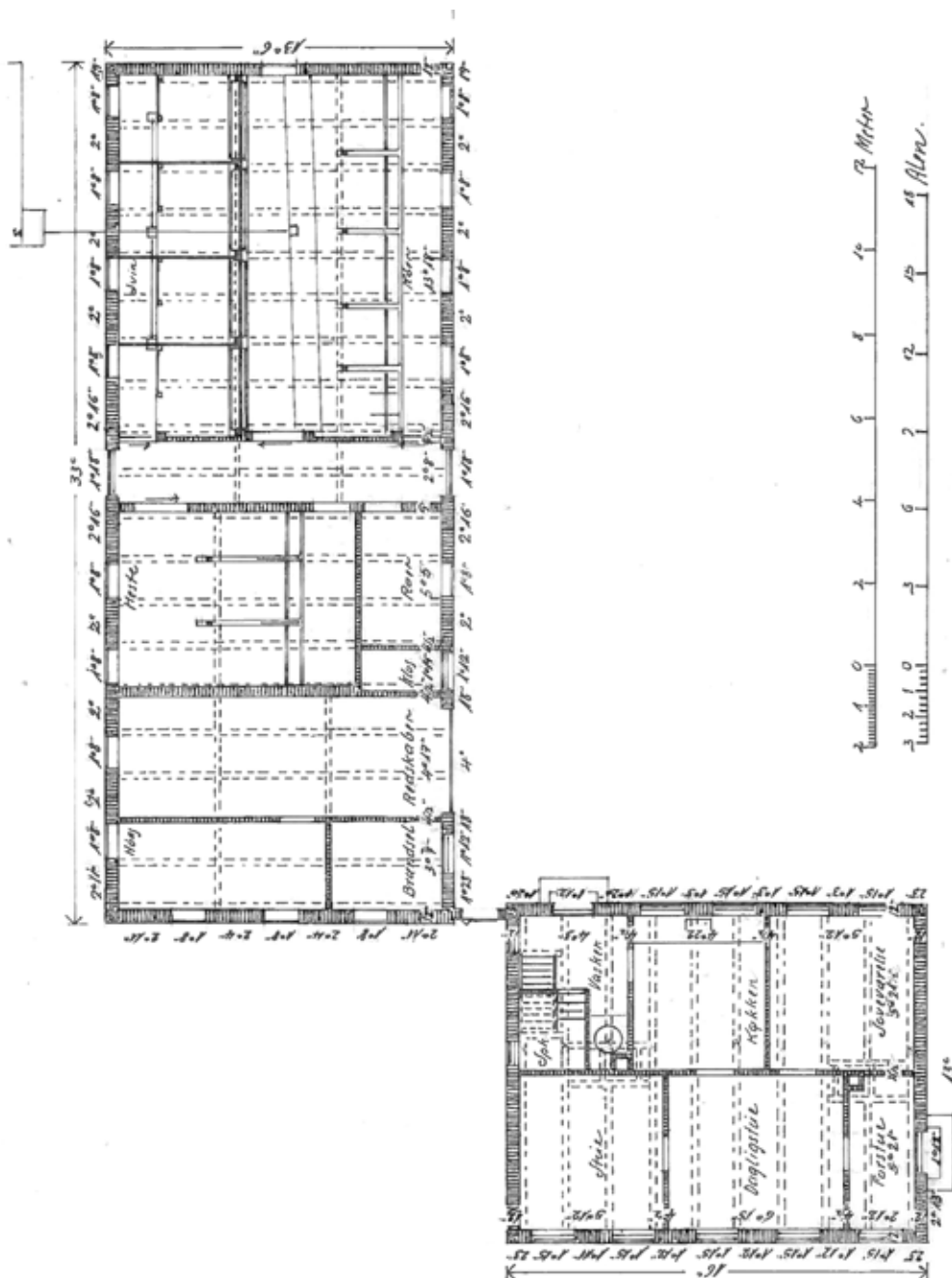
et centralt arkitektonisk motiv. Her handlede det stadig om at etablere og afgrænse domæner.

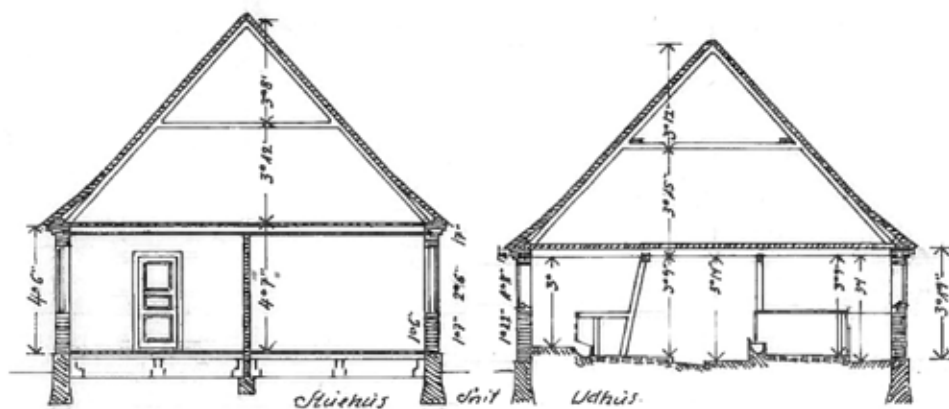
I det følgende vil vi bevæge os fra det ikoniske Bedre Byggeskik-hus til de mere anonyme Bedre Byggeskik-huse. Vi vil samtidig bevæge os til, hvordan Bedre Byggeskiks huse har udviklet sig.

Bygninger paa Lod Nr 13 Dragtholm.



Facader af staldbygning og stuehusgavl.
Arkitekt Marius Pedersens tegninger til Statshusmandsbrug
(fra Odsherred Kommunes Byggesagsarkiv).





Facader af stuehus, galv af staldbygning med tilhørende snit.
Arkitekt Marius Pedersens tegninger til Statshusmandsbrug
(fra Odsherred Kommunes Byggesagsarkiv).

7.2. Statshusmandsbrug

7.2.1. Statslige jordlove

I 1919 blev statens nye jordlove, herunder lensafløsningen, der pålagde de store jordbesiddere (mod erstatning) at afgive en tredjedel af jordarealet til husmandsbrug, vedtaget.¹³¹ Lovene sikrede statens afståelse og bortsalg af jord – herunder fx præstegårdene – til oprettelse af husmandsbrug, der var af en sådan størrelse, at de kunne brødføde en familie.

Ved de nye jordlove fik Bedre Byggeskik i stor udstrækning lejlighed til at præge husmandsbyggeriet, men ikke uden besvær. *"Tidspunktet for Paa-virkning"* kom for sent. Harald Nielsen beskriver, at de vordende husmænd mest var interesserede i jordloddernes størrelse og beliggenhed, og de lokale håndværkere, der havde udarbejdet tegningerne og allerede afgivet entreprisetilbud, ofte så det som *"en ubehagelig og uvelkommen Indblanding fra Bedre Byggeskiks side"* (Nielsen 1932:93). Men der var brug for Bedre Byggeskiks indsats. Som Nielsen skriver, viste det sig gennem foreningens korrektur af tegningerne, at husmænd og håndværkere sjældent var i stand til at udforme projekterne således, at de gav grundlag for en god bebyggelse (Nielsen 1932:91). Bygningernes orientering på grunden og de rent brugsmæssige hensyn til bolig, stald og lade var tilfældige og uovervejede, men værst stod det til med de byggetekniske og skønhedsmæssige forhold, bl.a. fordi ønsket om at få de størst mulige huse til en overkommelig pris førte til et byggeri med alt for dårlige materialer. Gennem samarbejdet med Statens Jordlovsudvalg fik Bedre Byggeskiks arkitekter mulighed for at udarbejde typetegninger til

131 Indtil 1940 blev der oprettet næsten 26.000 statsjordbrug (Floris 2005:139).

statshusmandsbrugene, og foreningens lokale arkitekter førte som konsulenter for staten tilsyn med byggeriet.

Marius Pedersen fungerede i årene 1922 til 1959 som konsulent for Statens Jordlovsudvalg. Han mente, at en af de væsentligste forudsætninger for et bedre byggeri på landet måtte være en ny byggelov; indtil lovgivningen kom på plads, var opgaven primært pædagogisk. Marius Pedersen var selv barn af en husmand, og byggeriet for bønder, husmænd og landarbejdere fyldte meget i hans arbejdsliv, hvor han arbejdede intenst med typeudvikling af husmandsbrug og andre landbygningstyper. Men dette arbejde var i det daglige besværligt og utaknemmeligt (Pedersen 1931:35), fordi arkitekterne oplevede, at både landboernes og landhåndværkernes indstilling ofte var præget af skepsis og nogle gange ligefrem uvilje (Langkilde 1942:69).

Da materialer og konstruktion i princippet lå fast, lagde Pedersen det største arbejde i at finde de optimale planløsninger for både bygninger og beliggenhed. Han bemærkede, at landbefolkningen, især landarbejderen, var tilbøjelig til at søge en boligform inspireret fra byerne, som ikke var sammenfaldende med landbefolkningens *"saglige behov"* (Pedersen 1949:19). Men for Pedersen var meningen med konsulentarbejdet ikke at omforme nybyggernes boligvaner, men blot forsøge at rette de værste fejl; som han skriver: *"[...] mennesker er, trods al udsortering og ensretning, så individuelt forskellige, at en tilfredsstillende ensartet indramning af deres daglige færden er en utopisk ide"* (Pedersen 1949:19). Marius Pedersen var en pragmatisk mand, der havde sin opmærksomhed rettet mod det gennemførlige. Desuden havde det pædagogiske arbejde ofte trange kår, fordi de bygherrer, der havde penge dertil, under byggeriet ofte blev grebet af lyst til tapet, vægfliser og andre tilføjelser: *"[...] ofte vil nybyggere og håndværkere helst gøre næsten alting anderledes og helst forandre fra dag til dag, så jeg afhensyn til konsekvenserne må være den umedgørlige Bastian"* (Pedersen 1949:23). Men Pedersen måtte alligevel slå et sidste slag for fornuften og selvbeherskelsen – og for arkitekternes pædagogiske rolle:

"Sådan populær og overfladisk interesse for byggeri, der også er velkendt i andre kredse og kendes til ækelhed i meget nybyggeri, er mindre uskyldig end som så, idet

brugernes opmærksomhed afledes fra det væsentlige og kontakten med de ledende teoretikere glipper, så disse bliver ene om at disponere over det væsentlige og går ad baner, der kan synes lige så vildsomme som tidens byggeøkonomi.” (Pedersen 1949:23)

På trods af alle besværlighederne var arbejdet for huse i gode materialer, med simple konstruktioner og rolige former, den bedste måde at opnå en jævnt god bygningskultur på. Marius Pedersen gentog igen og igen, at typen var så værdifuld, fordi den sikrede, at flest mulige huse byggedes bedst muligt; typen var udtryk for det gennemprøvede og (af arkitekterne) gennemtænkte og den bedste støtte for det store flertal (Pedersen 1931:45). Der var dog også en anden begrundelse for Marius Pedersens værdsættelse af typen, som også handlede om arkitektens rolle og selvforståelse. Hvor arkitekten tidligere havde været *”skabende”*, burde han nu erkende, at hans rolle var *”tjenende”*. Arkitekten måtte stræbe efter det bedste, men målet var højere end det, han selv kunne sætte (Pedersen 1923:13).

7.2.2. To statshusmandsbrug

Nedenfor kommer analyserne af to stuehuse til statshusmandsbrug opført efter en af Marius Pedersens mest brugte typetegninger. De to husmandssteder blev opført i 1937 på nabogrunde udstykket fra Dragsholm Gods. Husmandsstedernes bygninger består af et stuehus og en staldbygning; det er kun stuehusene, jeg har analyseret.

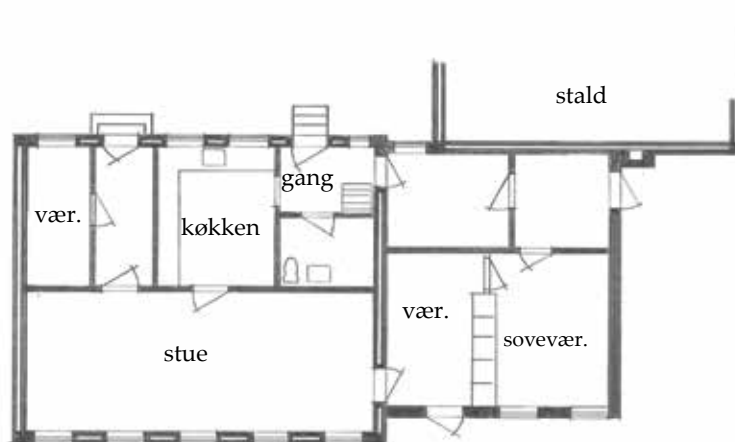
Jeg har besøgt husmandshusene to gange hver – med ca. et år mellem første og andet besøg. Under de første besøg koncentrerede jeg mig om at mærke husene i mit befindende, således som jeg har beskrevet det i afsnittet om atmosfærefortætningerne. Ved det andet besøg fokuserede jeg på beboernes fortællinger. Ved besøget var jeg interesseret i at høre beboernes begrundelser for forskellige arkitektoniske valg. Hvorfor havde de købt huset, hvilke overvejelser lå der bag ombygningerne og valget af materialer. Jeg startede med at gå en runde i huset med dem, hvor de netop fortalte om disse ting. Den anden del af interviewet drejede sig om beboernes oplevelser af husets atmosfærer.

Især en beboer var så opsat på at svare 'rigtigt' på mine spørgsmål, at jeg følte det nødvendigt at etablere en uformel samtale i stedet for en klassisk interviewsituation. Jeg spurgte bl.a. om, hvilke kvaliteter beboerne satte mest pris på ved deres hus, hvor de holdt mest af at være og hvorfor. Min oplevelse af interviewsituationerne var, at der var stor forskel på, hvor bevidste beboerne var omkring husets muligheder for at sætte en stemning. En beboer talte kun helt konkret og praktisk om sit hus og blev rådvild, da jeg spurgte til valget af materialer ud fra deres æstetiske egenskaber (farver, mønstre osv.). En anden beboer talte med glæde om lysindfald, farver, materialer og proportioner. Alligevel var det uden tvivl de første besøg, hvor min opmærksomhed var rettet mod husenes ordløse væren, der gav mig det største analytiske udbytte. Dette bundet i flere ting. Først og fremmest igen, at interview af beboerne ikke var den rigtige metode til at undersøge mit genstandsfelt. Men det har givetvis også haft en betydning, at jeg allerede fra første færd havde besluttet, at husene skulle være mine primære informanter. Da jeg besøgte husene for anden gang for at interviewe beboerne, var det i virkeligheden mest et udtryk for den metodetvivl, der opstod i mig, når jeg gang på gang mødte undren og mistro til en kvalitativ undersøgelse, der ikke havde menneskelige informanter. På den anden side vidste jeg, da jeg lavede interviewene, at jeg allerede havde masser af materiale at arbejde med. Jeg havde på dette tidspunkt endnu ikke gennemført analysearbejdet, men jeg havde lavet de tætte beskrivelser, som analyserne og atmosfærefortættelserne bygger på. Derfor er det muligt, at jeg var så optaget af mit eget metodologiske benspænd om at få husene til at tale, at jeg ikke var lydhør nok over for beboernes tale, og at jeg tolkede det ringe udbytte af interviewene som et signal om, at mit forsøg på at få husene til at tale var den rigtige måde at undersøge mit genstandsfelt på. Der er derfor muligt, at jeg ganske enkelt ikke var dygtig nok og determineret nok til at få det atmosfæriske i spil i min sproglige interaktion med beboerne. Resultatet blev derfor også, at interviewene ikke kom til at spille nogen egentlig rolle i analyseprocessen. Dog nævnes der i analyserne enkelte momenter og beboerformuleringer, som virkede befordrende på min forståelse af genstandsfeltet. Men selvom interviewene ikke fylder meget i analyserne, er det som sagt

ikke ensbetydende med, at beboerne ikke er til stede i analyserne. Både de tidligere og de nuværende beboeres liv og kroppe havde sat sig spor i husets overflader, samtidig var beboernes fysiske tilstedeværelse under mine besøg selvfølgelig en stor del af den atmosfære, som jeg mærkede.



*Stuehus 1 med nuværende ombygninger og tilbygning.
Facade mod haven og gavl mod vejen (Wiil 2016).*



*Stuehus 1 med nuværende tilbygning og ombygninger.
 Facade mod gårdsplads og plan af stueetagen (Wiil 2016).*

7.3. Stuehus til statshusmandsbrug nr. 1

7.3.1. Tilbygning

På det første husmandssted har de nuværende ejere boet siden begyndelsen af 1970, hvor de etablerede et smådyrsbrug, der var i drift indtil midten af 1990'erne. Stuehuset var allerede voldsomt ombygget, da de nuværende ejere flyttede ind. I 1980 etablerede de en tilbygning, der forbinder staldbygningen med boligen.¹³²

Stuehuset har stadig den karakteristiske ydre grundform, som vi kender fra Bedre Byggeskik: Den brede gavl, hvor hovedgesimsen er trukket om hjørnet, tegltaget med høj rejsning og en centret spinkel kvist og mod haven den taktfaste deling af vinduesfagene. Derudover er der ikke meget af stuehusets oprindelige udtryk tilbage. Huset er malet gult, har brunt træværk, vinduerne består af en stor fast termorude med et smalt udluftningsvindue øverst.¹³³ Facaden mod gårdspladsen er et uroligt udtryk for flere ombygninger gennem tiden, der er ikke den taktfaste inddeling i (ens) fag, som ellers er så karakteristisk for Bedre Byggeskik.

Udbygningen, der forbinder stuehus og staldbygning, er lavet med et built up-tag¹³⁴ og er således domineret af de fire høje sternbrædder og et stort

¹³² Stuehusets store ombygninger foregik i 1970'erne og 1980'erne, som i det hele taget er de år, hvor mange af Bedre Byggeskiks huse undergik store ombygninger og renoveringer, især kan jeg genkende brugen af materialer og farver fra mange af de ombygninger, jeg har registreret.

¹³³ Hvad man med et lidt nedladende udtryk kaldte for husmodervinduer, da de var nemmere at pudse.

¹³⁴ Built up-taget er et 'fladt' tagpaptag, der var meget populært i 1970'ernes parcelhuse.

udhæng, der tilsammen ser ud, som om en stor brun trækasse er lagt oven på den nye bygning. Denne 'moderne' tagtype er ikke en del af det traditionelle Bedre Byggeskiks formsprog, derimod er den et motiv fra den arkitekttegnede modernistiske villa, hvor de lange horisontale linjer var et formmæssigt ideal. Et motiv, som i modereret form levede videre i mange af 1970'ernes og 80'ernes typehuse og parcelhuse. De ru høvlede sternbrædder giver en overflade, der tilhører en (sen)modernistisk arkitekturs grove, uforarbejdede og 'naturlige' stoflighed – en stoflighed, der ikke var idealet hos Bedre Byggeskik, hvor håndværkerens omhyggelige arbejde med materialerne gav en mere fin og delikat stoflighed. Built up-taget var kendetegnet ved, at det var hurtigt, nemt og billigt at udføre.¹³⁵

Tilbygningen, som blev projekteret af en lokal arkitekt, forsøger at følge det eksisterende hus: samme farve og overflade, samme type vinduer, og endvidere følges den eksisterende gesims' linje i det nye tags inddækning. Tilbygningen er underspillet og pragmatisk – der var brug for flere kvadratmeter, og dette var måden at gøre det på, uden at der skulle gribes ind i det eksisterende hus. På mange måder harmonerer tilbygningen fint med husmandsstedets atmosfære af afdæmpet og nøjsom pragmatik – især fordi stuehuset med sine 'moderne' vinduer og døre allerede bærer præg af parcelhusets formsprog; men formelt set gør tilbygningen brug af helt andre virkemidler end dem, Bedre Byggeskik kæmpede for. For eksempel virker vinduerne uden sprosser meget store i facadens lille flade. Vinduesrammernes brune farve 'træder tilbage', hvilket bevirker, at vinduerne synes at blive suget ind i huset som mørke huller. Huset er grundlæggende blevet ombygget og tilføjet elementer, så det nærmer sig et moderne parcelhus mere og mere. Da de nuværende ejere overtog huset, havde det allerede gennemgået én ombygning, som havde introduceret moderne elementer, fx de sprosseløse vinduer. Ejerne var da ikke klar over, at det var et Bedre Byggeskik-hus, de flyttede

135 Det modernistiske byggeri fra 1950'erne og frem er kendetegnet ved et spring i skala. Bygningselementerne blev større og grovere, i takt med at rummene blev større. Det er netop elementer af for stor og grov skala fra parcelhusbyggeriet, der kendetegner mange af 1970'ernes og 80'ernes renoveringer og ombygninger af Bedre Byggeskiks huse.

ind i. De har fortalt, at det vigtigste var at komme i gang med deres fælles livsprojekt med husdyrproduktionen på husmandsstedet. Det var vigtigt, at ejendommen havde sin egen brønd, derimod var husets form og udtryk ikke noget, de ofrede mange overvejelser. Huset skulle give de bedste forhold for produktionen og være til at betale – *"vi fulgte det, der var"* er en beskrivelse, der går igen mange gange, når jeg spørger til de valg, der er blevet truffet gennem tilbygningen og 40 års vedligehold. Med tiden, og især efter at produktionen lukkede ned, og livsformen blev en anden, er stedet, naboerne, landskabet og ikke mindst huset som værende en del af en stærk lokalhistorisk kontekst kommet til at fylde mere i ejernes bevidsthed og er blevet en større og større del af deres selvforståelse. Ejerne er stolte af deres hus og vedligeholder det med stor flid og nidkærhed. Jeg besøgte huset første gang, 14 dage efter at en stor novemberstorm havde raseret, og manden i huset gentog flere gange med stor veneration, at huset havde stået imod vindens rusken – *"det står her jo endnu – det er meget solidt bygget"*. Der er vigtigt for dem, at ejendommen fremstår ordentlig og velholdt, at vinduerne er rene og nypudsede, at der ikke er sjusket med lugningen, og at gårdspladsen er revet.

Udenfor

i den grå dis
lyser stuehusets mure gult
omkring de mørke åbningers flugtning

mine fødder synker
i blødt grønt græs

fra gårdspladsen
kroger tilbygningen sig fast
i kanten af staldens stovthed

7.3.2. Indgangsdøren

Ved mit første besøg udgjorde husets to døre mod gårdspladsen lidt af et problem for mig, hvilken dør skulle jeg henvende mig ved? Jeg besluttede mig for, at det måtte være døren tættest ved vejen, der var hoveddøren. Da

husmandsstedet blev bygget, var hoveddøren placeret i husets gavl ud mod vejen. Så var der ikke noget at tage fejl af. Nu er der to døre, som er forskellige i udformning, men uden hierarki. Begge døre er placeret i husets langside med to vinduesfag imellem sig. Med både bryggersdør og hoveddør ved siden af hinanden og uden en klar prioritering minder huset mere om de parcel- og typehuse, der blev bygget fra 1960'erne og de næste ca. 30 år.¹³⁶ I de moderne typehuse blev hoveddøren og bryggersdøren stort set ligeværdige. Der var ikke længere brug for en prominent hoveddørs stærke signaler, og da slet ikke den formalisme og den livsform, som den accentuerede hoveddør indikerede. Ankomsten til huset skulle være uhøjtidelig. Det var ikke længere status, der afgjorde, om man benyttede den ene eller den anden dør, men alene praktiske foranstaltninger, såsom at de mudrede sko og den beskidte hund havde sin egen indgang. I mange typehuse forsvandt bryggersdøren helt.

Døren, som jeg identificerer som hoveddøren, er en type dør, der sidder i mange parcelhuse fra 1970'erne. Den består af en mørkebrun træramme med et tværstykke omkring en tredjedel oppe til at sikre stabiliteten. I rammen er der monteret gråhvidligt matteret strukturglas, og uden på rammerne er der skruet tre mørkebrune solide trælisters. Dette er en dør, der er præget af en maskinel fremstillingsteknik – en maskinproduktionsæstetik og ikke en brugsæstetik eller en håndværksæstetik. Der er ingen håndværkmæssige detaljer, proportionerne er grove, de tre påsatte lister er skåret lige af og skruet på, der er ingen affasninger, samlinger eller andre snedkerdetaljer. Denne populære dørtype er et 'løsgående motiv'¹³⁷ fra arkitekternes ikoniske modernistiske villaæstetik, som har fundet plads i byggeskikkens værktøjskasse. Den er på sin vis en abstraktion: De tre tykke trælisters virker som reminiscenser fra karmene i de rytmisk opdelte modernistiske glaspartier. Døren refererer ikke til

136 I Marius Pedersens arkiv på Nationalmuseet findes der enkelte forslag til et statshusmandsbrug, hvor der er angivet to ens døre mod gården, hvoraf det ene er fra 1956, men det var absolut ikke normen.

137 Et løsgående motiv er Marius Pedersens begreb for malplacerede arkitektoniske elementer, der er brugt uden konstruktive eller brugs-mæssige begrundelser. Løsgående motiver var resultatet af individualismens tid, "*hvor i bedste Tilfælde hver vilde sit og ingen det samme*" (Pedersen 1923:13).

velkendte motiver eller traditioner fra arkitekturen, før denne blev moderne og abstrakt – løsrevet fra tid og sted. Under alle omstændigheder er det en dør, der ikke tilgodeser klassiske menneskelige gestus: at kunne banke på, at kunne smække med eller læne sig op ad eller gemme sig bag.

En håndsbredde

jeg lirker min hånd
ind mellem de tykke brune trælist
og banker på
det matterede glas

Robert Musil skrev på et tidspunkt i 1920'erne, at "*døre hører fortiden til*", i den lille tekstsamling *En levendes efterladte papirer*, som er en kras tekst om tabet af kulturværdier (Musil 2001:64).¹³⁸ Heri ironiserer han over dørens kulturelle betydning, hvor den traditionelle dør med tilhørende trækarm er et levn fra en fortidig bygningskultur, der ikke giver mening i et moderne samfund bygget i beton og glas. I et samfund, hvor ligheden og tilgængeligheden er blevet privatiserede idealer på bekostning af både sociale og kulturelle dyder og skikke, men også på bekostning af hemmeligheder og længsler. Musil beskriver heri den sociale status, som hoveddøren var symbol på:

"Døren repræsenterede tidligere huset som del for helheden, ligesom det hus, man ejede, og det hus, man lavede, skulle vise ejerens stilling. Døren var en indgang til et selskab af begunstigede, som åbnede eller lukkede sig for den nyankomne, alt efter hvem han var, hvilket almindeligvis afgjorde hans skæbne." (Musil 2001:66)

På husmandsstedet er der ingen, der reagerer på min akavede banken, og ringeklokken virker tilsyneladende ikke. Jeg venter uroligt, prøver, om jeg kan skimte bevægelse bag det matterede glas. Der er noget ubehageligt ved at stå og vente foran en lukket dør. Døre er forbundet med stærke affektive indtryk og symboler. På trods af en formel nedtoning af ankomstens betydning bliver

138 Rubriceret under, hvad Musil kaldte "*uvenlige betragtninger*".

de kulturelle koder, der er forbundet med at ankomme til et fremmed hjem, stadig mere utydelige og komplekse. Det er sværere at vente ved en dør med matteret glas og lidt indsyn, end det er at stå ved en massiv dør, hvor grænsen mellem indenfor og udenfor er tydelig. Jeg træder nogle skridt tilbage og betragter uroligt huset; det er november, og der er mørkt bag vinduerne, jeg bliver i tvivl om, om jeg har taget fejl af datoerne. Pludselig åbnes den anden dør, og jeg bliver budt hjerteligt velkommen.

7.3.3. Ændrede planer

Landsforeningen Bedre Byggeskiks planløsninger var båret af husets faste opdeling i fag – vindue, pille, vindue, pille osv. Rummenes dybde samt antallet af vinduesfag var afstemt i forhold til loftshøjden, således at rummets proportioner blev harmoniske. Planerne til småhusene og husmandsstederne var ofte bygget op som et kryds med en skorsten i midten, så alle de centrale rum (stue, spisestue og køkken) kunne få en kakkelovn tilsluttet. Alle disse rum havde som regel mere end én adgang, sådan at man i princippet kunne blive ved med at gå rundt i huset uden at komme til et 'blindt rum'. Dette gav en optimal udnyttelse af kvadratmeterne, fordi gangarealet blev minimeret. Det betød også, at der var mange døråbninger og dørtærskler, der skulle passes, og en masse døre der kunne (og skulle?) åbnes og lukkes.

I Bedre Byggeskiks små bolighuse og husmandssteder var der sjældent en udgang fra stuen eller spisestuen til haven. Det har formentlig bundet i både formalistiske og praktiske årsager. Den enkle rytmiske facade med de faste ens vinduesfag var et meget centralt formmæssigt motiv hos Bedre Byggeskiks arkitekter – næsten som et varemærke; man værnede om husets enkle og knappe og ikke mindst symmetriske udtryk. Huset skulle fremstå som en kompakt og sluttet form uden for mange forstyrrende elementer. Bedre Byggeskiks arkitekter sørgede for at fremstille en grundtype, der optimerede brugen af materialer, således at udformningen altid var den billigste og bedst mulige. Døre var årsager til træk og kulde, døre trak snavs ind, og sidst men ikke mindst var der ingen grund til, at man skulle gå fra stuen og direkte ud i haven. I disse husmandssteder var haven ikke et sted for afslapning og

rekreation, der var ikke store terrasser med magelige havemøbler. Haven var en prydhave på lige fod med tidlige tiders 'pæne stue' eller en køkkenhave, hvor der skulle arbejdes.¹³⁹ Desuden var havedøre i alle Bedre Byggeskiks små bolighuse, ligesom karnapper og blomstervinduer, en fordyrelse. De kunne måske være en bekvemmelighed, men de var aldeles unødvendige – især for det arkitektoniske udtryk, som ofte klarede sig bedre uden bruddet i symmetri og rytme. Materialebesparelsen var i høj grad også et alibi for et æstetisk ideal om enkelhed og knaphed. I foreningens udgivelse *Parcelhuse* fra 1944 er der samlet 12 enkle og ideale grundtyper, men hvis man som boligbygger ikke kunne "*nøjes med Husets helt nøgterne Væsen*", var det dog muligt at tilføje dekorative eller fordyrende elementer, vel at mærke under strenge opfordringer om mådehold (Nielsen 1944:59).

Dette stuehus' væsentligste ombygninger er foregået på et tidspunkt, hvor de store åbne (til dels multifunktionelle) rum var blevet det dominerende træk ved det moderne danske parcelhusbyggeri. Som vi fx kender det fra arkitekt Bertel Udsens mange enfamiliehuse i 1950'erne og 60'erne, ser vi lange smalle rum med forholdsvis lave loftshøjder og en udpræget horisontal proportionering. Denne enfamiliehus-arkitektur var nationale fortolkninger af internationale modernistiske idealer.¹⁴⁰ Dominerende var en interesse for de horisontalt udlagte flydende rum kun med de allermest nødvendige døre fx til bad og toilet. Den modernistiske arkitekturs stærkeste karaktertræk var opløsningen af det sluttede rum – husene åbnede sig mod solen, naturen, bevægelsen. Grænserne mellem funktioner og atmosfærer (fx grænsen mellem ude og inde) blev flydende, og arkitekterne arbejdede med et dynamisk og abstrakt rumbegreb. I stedet for døre (og vinduer) kom både de store glaspartier og mere subtile måder at etablere rumlige afgrænsninger, som

139 I de fleste Bedre Byggeskik-huse er der igennem tiden blevet etableret en havedør. Det er i øvrigt meget karakteristisk for alle de huse, jeg har registeret, at det er døråbningerne, der er det arkitektoniske element, der hyppigst bliver ændret i folks boliger – dørhuller bliver etableret, blændet, reetableret og udvidet i forhold til det liv, der skal udfolde sig i huset. Generelt har tendensen været mod langt færre døre, idet der blev færre lukkede rum.

140 Fx Frank Lloyd Wright og Mies van der Rohe.

fx niveauforskelle, horisontale forskydninger i vægfladerne eller ændringer i gulvbelægninger eller vægbeklædninger. Det blev i den rumlige organisation, at arkitekternes faglighed kunne træde frem. Det betød også, at den nye rumligheds muligheder og karakterer blev sværere at forstå og etablere for ikke-arkitekter. Typehusfirmaerne udbredte de modernistiske elementer og motiver i en tillempet version til den bredere befolkning, og herfra fandt de vej til ombygningerne af Bedre Byggeskiks huse. I disse ombygninger aflejlredes modernistiske motiver, temaer, materialer, farver, der havde været igennem den folkelige arkitekturs bricolage. Her blev det flydende, grænseløse, dynamiske rum ofte decimeret til ét stort rum, fordi det er svært at etablere nye dynamiske, flydende rumoplevelser i et hus, der er opført på et princip om små sluttede rum.¹⁴¹

Vinduer

5 højtiddende vinduer i takt
5 muligheder for udsyn
5 begrænsninger

dybt fra sofaens plys
er verden udenfor delt op i ens overskuelige bidder

I dette stuehus er vægge revet ned, således at stuen nu strækker sig i hele husets længde. Den lange smalle stue rummer nu flere funktioner, der før var adskilt: stue, spisestue, 'kontor'. På denne måde har man nærmet sig et mere moderne boligideal, hvor rummene er større, og hvor husstandens forskellige gøremål bliver flettet mere sammen. Men den lange smalle stue har mistet de mindre rums afstemte proportioner. De fem vinduer med de store glasflader giver stuen meget lys, som også ejerne nævner med glæde, men uden vinduessprosser og uden tværgående vægge er der færre flader, der kan modtage vinduernes dagslys og give spillerum for lys og skyggevirkninger,

141 Til det moderne rumbegreb var tilknyttet en anderledes livsform. Det er klart, at det er nogle helt anderledes måder, man må leve sammen på som familie, når der ikke er mange døre at åbne eller lukke.

hvilket betyder, at rummet bliver fladt og karakterløst.

Fra stuen er der ingen udgang til haven. Den kvindelige ejer har tit drømt om at genåbne den gamle entredør i gavlen (stuens endevæg) og etablere en lille terrasse udenfor, hvor hun kunne sidde og se solen gå ned, men det er aldrig blevet til noget – og så er der jo også adgang til haven fra værelset i tilbygningen ved siden af stuen, som hun påpeger.

7.3.4. Beklædninger og belægninger

Til etableringen af de åbne rum hører også en moderne opvarmnings-teknologi såsom centralvarme. I de ældre huse holder døre kulden, fugten, lugten ude, og de holder varmen og hyggen inde. Da jeg kom til husmands-stedet første gang i november måned, var turen gennem de mange lukkede døre fra gårdspladsen ind i mellemgangen, fra mellemgangen til køkkenet, gennem køkkenet og ind i stuen som et slusesystem fra hårdt og koldt til glat for til sidst at ende på stuens bløde tæppe. Ud over at være en praktisk foranstaltning for ikke at lukke kulden ind i stuen fungerede bevægelsen gennem dørenes sluser som en iscenesættelse, hvor jeg blev ledt igennem af forskellige materialer og overflader, der indikerede rummenes forskellige funktion og betydning. For hver gang jeg lukkede en dør bag mig med et lille tryk og en lille lyd, fortættedes atmosfæren omkring mig. Men det slående ved min oplevelse var, at alle overfladerne på trods af deres forskellige materiale alle havde den samme udstråling – den samme atmosfære af noget uforløst – der var ingen brud, ingen modsætninger, ingen fasthed – kun de lukkede døre ydede lidt modstand.

Iscenesættelse

jeg stiller støvlerne lige
ved siden af en sort måtte i gangen
på det kolde sødsuppefarvede klinkegulv
videre på strømpefodder gennem køkkenet
båret frem af vinyllets modstandsløse overflade
stopper stille i stuen
på tæppets bløde, dog faste grå underlag

Et andet karakteristisk træk ved den modernistiske ikon-arkitektur er de rustikke overflader. Vi kan spore en tendens, hvor husenes ydre materialer bevæger sig uhindret ind i de indre rum. Fra Frank Lloyd Wrights *Falling Water* i 1929, som lod ydervæggens grove klippemateriale vandre ind i stuerne, har de indre overflader i den modernistiske arkitektur været præget af rustikke og grove materialer – beton, skifer, tegl og ru træ kom ind i varmen. Herfra vandrede motiverne og materialernes overfladevirkninger videre til de modernistiske enfamiliehuse som en murstensvæg i stuen, træbeklædning i loftet og ujævne skiferfliser eller et knudret sisaltæppe på gulvet. Men disse materialer og løsninger var enten omkostningsfulde eller besværlige. Derfor kom andre materialer på markedet, hvor man kunne opnå en tilsyneladende rustik og grov stoflighed, og som samtidig var prisbillige og nemme at montere. Et eksempel herpå er savsmuldstapetet, der kan monteres på alle typer vægge – nye som gamle – og som ovenikøbet kan skjule små ujævnheder og et skrøbeligt malerhåndværk. I alle de Bedre Byggeskik-huse, jeg har set, som blev ombygget i 1970'erne og 80'erne, var der savsmuldstapet på væggene; og det er der også i dette stuehus. Væggene udstråler noget rustikt, de fremtræder lidt 'uldne' og grove; overfladen minder mig om de betonelementer, der er tilsat småsten i overfladen, så de får et mere levende og 'naturligt' udtryk. Savsmuldstapetet går hånd i hånd med andre moderne industrifremstillede materialer såsom træfiberplader og førnævnte betonplader. Fælles for de materialer er, at deres hovedbestanddel er et naturmateriale, at deres udtryk rummer en form for naturhenviisning, men at de er resultatet af industriel, teknologisk og økonomisk udviklings- og optimeringsproces, de er praktiske og prisbillige, og de er så at sige unaturligt naturlige. Dette kan mærkes i materialernes udstråling, som bliver diffus og karakterløs.

Når et hus bliver bygget om, sætter der sig spor i vægge, gulve og lofter, når en væg bliver revet ned, efterlader det ar i loftet, når rum bliver slået sammen, står man muligvis med forskellige lofter og gulve. En meget almindelig måde at løse problemet på er ved at lave en ny beklædning, der dækker forskellene og skaber en ny homogen overflade. Gipspladelofter har været en meget populær løsning, da de også kan skjule sætningsrevner i et pudset

eller kalket loft. Det faste tæppe kan dække over forskellige gulvmaterialer og skabe en ensartet gulvflade i stuen, der samtidig kan modvirke fodkulde.

De materialer, der er brugt i husmandsstedet, er et resultat af praktiske og økonomiske overvejelser – et spørgsmål om funktionalitet. Det skal være praktisk – nemt at rengøre og vedligeholde. Der bliver ikke udskiftet noget, medmindre det er slidt op – der passes på tingene.

Væg til væg-tæppe

fylder stuens gulv
med kortluvet blødhed
lysegråt, lunt og lige til at ligge på
til strømpefødder og hjemmesko

en anelse mørkere fra døren til stolen
et spor
et aftryk
der ikke forsvinder

Ejerne gør det klart for mig igen og igen, at 'de har fuldt det, der var'. Materialerne er funktionelle og økonomiske. Apteringerne i huset er udført omhyggeligt og håndværksmæssigt korrekt, men der er noget stofligt magert ved overfladerne i huset. Selvom husets ombygninger og materialevalg er truffet ud fra pragmatiske overvejelser og ikke med udgangspunkt i materialernes indtryksværdier, produceres der stadig ekstaser og atmosfærer (Albertsen 1996:7).

7.3.5.Træfiner

Tungt og tyndt

en gyldenbrun himmel
af fineret træ
hænger lavt i værelset

I stuehusets tilbygning er loftet beklædt med smalle rektangulære plader i fineret træ. Med betegnelsen cigarkassetræ er disse finerplader blevet et tegn for materialeholdningen i 1960'ernes og 70'ernes typehuse, hvor beklædnin-gen efterhånden var helt frakoblet konstruktionen, hvilket igen satte skub i diskussionen om uægte materialer. Men disse cigarkassetræ-beklædninger er ikke noget, der pludselig dukkede op i typehusene, de er endnu et løsgående motiv fra ikon-arkitekturen, som er havnet i byggeskikkens – og byggemar-kedernes – beholdning af motiver. Listeloftet i fyrretræ og træbeklædninger i Oregon pine var et yndet motiv i de arkitekttegnede modernistiske villaer i 1950'erne og 60'erne. Træbeklædningerne havde en dyb stoflighed, listerne og beklædningerne var udført med design- og håndværksmæssig finesse.¹⁴² Ubehandlede træbeklædninger er kendetegnet ved at have en blød, varm og naturlig overflade, som passede til 1950'ernes og 60'ernes idealer om en organisk arkitektur, en slags naturromantik (Bjerregaard 2005), hvor natu-ren skulle drages ind i boligen både ved store åbne vinduesarealer og med naturlignende materialer med en 'grovkornet' stoflighed. I mange typehuse efterstræbtes denne atmosfære, men med andre mere tilgængelige materialer, som slet ikke gav den samme atmosfære, fordi deres udstråling var en gan-ske anden. I dette stuehus – ligesom i typehusene – føles de finerede pladers stoflighed ikke som udtryk for noget naturligt, de har ikke træets naturlige små ujævnplader og knaster, som giver en udstråling af noget organisk, at træet lever og ånder. Men træfinerpladernes referencer er mangetydige. Med en fremhævelse af åretegningen i fineren giver pladerne desuden mindelser om et klassisk mørkt snedkerpanel,¹⁴³ men i dette stuehus fremstår fineren ikke pudset og poleret, som med en snedkers iver, tværtimod er finerfladen præget af maskinens spor. Træpladerne imiterer således både det ubehand-lede træ og det klassiske snedkerpanel, men bærer præg af en høj grad af maskinel forarbejdning, hvilket igen giver en udstråling af noget uklart og

142 Et eksempel på, hvordan materialer som vinyl og træbeklædning er brugt i ikon-arkitekturen, fremhæves i Realdanias renovering af arkitekterne Eva og Niels Koppels statslånshus projekteret og opført til ingeniøren Warming i 1952.

143 Som vi fx kender det fra herskabsboliger.

karakterløst.¹⁴⁴ Det uklare går igen i fornemmelsen af, at loftet virker tungt, men samtidig tyndt.

7.3.6. Klinkens dobbelteksponering

Et andet af den modernistiske villa-arkitekturs motiver, materialer og atmosfærer, der har arbejdet sig igennem til det arkitekttegnede typehus og videre til byggeskikken, er brugen af ubehandlede teglsten til gulve og indre vægge.¹⁴⁵ Også her er den ubehandlede teglsten – stenen af det brændte ler – en naturhenviisning. Teglstenen i husets indre er et ønske om en mere organisk atmosfære i et opgør med den dualistiske modstilling mellem udenfor og indenfor.

Her i husmandsstedets bryggers i tilbygningen er der lagt glaserede gulvklinker i samme format som den velkendte teglsten.¹⁴⁶ Den melerede rødbrune og blanke overflade giver mindelser om teglens farver, men har ikke teglens åbne og bløde naturlighed. I entreen ligger kvadratiske halvblanke glaserede klinker i en lys rødlig brun farve, der er lysest på klinkens midte og changerer til det mørkere ud mod dens kanter. På trods af det changerende er alle klinkerne helt ens. For begge klinkegulve gælder det, at på trods af den melerede farve er der ingen dybde i materialet, perceptionen slutter ved glasuren. Det melerede under glasuren giver en ubehagelig stofflig virkning, som nærmer sig, hvad professor Carl Petersen kaldte en stofflig "*dobbelteksponering*",¹⁴⁷ dvs. hvor der i materialet forekommer to overfladevirkninger, der slører hinanden (Petersen 1919:121).

144 Bedre Byggeskik ville formentlig have beskrevet materialet som uærligt.

145 Den danske modernistiske villatradition var stærkt inspireret af den amerikanske arkitekt Frank Lloyd Wrights villaer, hvor husets indre og ydre smeltede sammen i ét stenmateriale i det, han med et udtryk fra Ruskin og Morris kaldte '*savage masonry*' (Bjerregaard 2005:186).

146 Der er en lang tradition for at benytte teglsten til gulvbelægninger i danske (bonde)huse, hvilket er et af de steder, hvor modernismen har ladet sig inspirere den traditionelle byggeskik.

147 I foredraget '*Stofflige Virkninger*' fra 1919.

Sult

i efterårets dis
kan vinyllets gråbrune skyformationer
ikke mærkes
mine sansninger er rastløse
længslen er fysisk

Arkitekturens overflade præges af menneskelige behov, stemninger og passagen af tid. Køkkengulvet er beklædt med lyst vinyl med utydelige blågrå og brune marmoreringer. Netop passagen af tid er et problem ved vinyllets overflade. Vinyllet er et materiale, der er knyttet til industrien og maskinproduktionen, hvor materialets udtryk skal være perfekt og purt og altid det samme. Vinyl kan ikke patineres; det fremtræder enten ubrugt eller opbrugt, der findes ingen mellemting. Vinyllet dækker behovet for en rengøringsvenlig, vedligeholdelsesfri, slidstærk og økonomisk overflade. Det ligger i vinyllets karakter, at det skal være blankt og perfekt; alt andet bliver anset for at være fejl. Det vil sige, at spor efter brug bliver til ubehag i stedet for patina og autenticitet. Mærker, ar, skår eller brud i vinyllet udstiller materialets manglende (tids) dybde. Vinyllets blankhed kommer nemt til at udstille den brug, der præger husets andre materialer. En træstol, hvor sædet bærer præg af, at den har tilbudt hvile under mange frokost- og kaffepauser, fremtræder således også mere slidt end patineret, når den står på vinyllets tidløse perfekte glatte overflade.

7.3.7. Farvernes stemninger

Farverne har en afgørende betydning for atmosfæren. For Semper var farven vigtigere end formen.¹⁴⁸ For ham slørede påmalet farve ikke formen og eller gjorde øjet dovent; tværtimod var farven væggens eller gulvets umiddelbare synlige tilstand, og denne bragte øjet tilbage til en form for 'naturtilstand', som det havde mistet gennem en kulturel privilegering af former og proportioner (Wigley 2001:25), som blev dyrket af akademier og andre finkulturelle institutioner. "*Delight in color was developed earlier than delight in*

148 Sempers tænkning om overfladen tager sit udgangspunkt i hans teori om betydningen af farver i den antikke græske arkitektur.

form" (Semper, citeret i Wigley 2001:368). En opmærksomhed på overfladen producerer en synsoplevelse, der er så sanselig, at materialerne også bliver erfaret ud fra deres stoflighed og deres lugt, således at dette bliver en del af en bygnings essens. I denne tilstand 'mærker' øjet overfladens farve, på samme måde som kroppen mærker stoffets struktur. Ved at tilskrive øjet evnen til en næsten taktil sansning, bliver synet ikke blot en kropslig frakoblet perception, øjet bliver det, der forankrer kroppen i rummet. Vi genkender her fænomenologiens og især Merleau-Pontys favorisering af synet, hvor øjet er i stand til at række ud og 'røre' ved genstande og overflader. I Böhmes atmosfæretænkning er det dog vigtigt at fastholde, at udgangspunktet er, at genstande og overflader strækker sig ud i rummet og når ikke blot den menneskelige perception, men det menneskelige befindende. Og her tilbyder Goethes farvelære en oplagt tilgang.

På Bygmesterskolen i Holbæk i 1945 diskuterede man også farver og materialer. I en længere artikel *Farvestemning og farveharmonie* fra 1945 går overlærer og konsulent Marlo Joensen helt konkret til værks og siger direkte, hvorfor han mener, at det er så vigtigt, hvilke materialer og farver vi omgiver os med, han skriver:

"At Farvernes Indvirkning paa os Mennesker ikke bare er noget rent udvortes, noget materielt, men et sjæleligt Problem, kan vi slutte af, at en Farvevirkning kan frembringe Sindsstemninger. Farvevirkningerne naaer ind i Følelses- og Viljelivet, og har derfor, ved Siden af den dekorative Virkning, en moralsk, menneskelig Betydning. [...] Fordi enhver Farvevirkning, enten man vil det eller ej, enten det er os bevidst eller ikke, virker paa ethvert Menneske og derfor ogsaa har sin andel i Menneskets Handlinger." (Joensen 1945:19)

I artiklen henviser Joensen til Goethes farveteori. Ifølge Goethes fænomenologiske farvelære ophæves adskillelsen mellem iagttager og det iagttagede. Farver er ikke blot noget, den ydre fysiske verden har. Sindet er også farve – som i betydningen af at være stemt. Goethe mente, at der findes en korre-

spondens mellem indre farver, gemytter, temperamenter og ydre farver. Der foregår en vekselvirkning mellem den indre og de ydre farver – den indre og den ydre stemning, mellem at 'have farve' og 'blive farvet'. I eksperimentet, Goethe udførte med at se verden gennem et stykke farvet glas, blev farven uafgrænset og usitueret, hvilket ledte til en forståelse af farven som noget, der ligger mellem subjektet og objektet, eller sagt på en anden måde både i og uden for subjektet – som en atmosfære.

Det må især have været Goethes ide om farvernes sanseligt-moralske virkninger, der har tiltrukket Joensens opmærksomhed. Ifølge Joensen er det ikke ligegyldigt, hvilke farver man omgiver sig med, fordi farverne knytter sig til menneskets åndelige habitus (Joensen 1945:19). Marlo Joensen fortsætter med at kritisere en generel veg, karakterløs og intetsigende farveholdning, der har præget byggeriet – ja, hele samfundet – i generationer: *"Denne Slaphed og Veghed, denne Mangel paa at kunne tage et farvemæssigt Standpunkt, virker ganske automatisk paa Menneskene, saa at de bliver lige saa uselvstændige i deres Afgørelser af andre materielle og aandelige Spørgsmaal"* (Joensen 1945:19).

7.3.8. Parcelhuset

Jeg har kaldt denne ombygning af et Bedre Byggeskik-statshusmandsbrug for 'parcelhuset', hvilket er en betegnelse, der beskriver mange Bedre Byggeskik-huses udvikling. De bygningsselementer, der er tilføjet huset; de sprosseløse vinduer med brune rammer, indgangsdøren med det matterede glas og de grove trælisters samt tilbygningens built up-tag med det store udhæng, er nogle, der stammer fra parcelhus- og typehusbyggeriet i 1970'erne. Dette er alle elementer, der er byggeskikkens fortolkninger af motiver fra den modernistiske ikon-arkitektur. Også de materialer og overflader, der er tilføjet husets indre – de brunlige klinker, den melerede vinyl, de faste tæpper, det finerede træ – er lån fra parcel- og typehusets fortolkninger af ikon-arkitekturens materialevalg. Husets ombygning er præget af, hvad der nu engang var tilgængeligt i byggeskikkens beholdning af materialer og motiver.¹⁴⁹

149 Hvor byggeskikken forstås som bricolage.

Det har i høj grad været helt pragmatiske forhold, der har afgjort, hvilke materialer der er blevet brugt i huset. Det vigtigste har været, at materialerne var funktionelle, diskrete og økonomiske, hvorimod materialernes stofflige egenskaber ikke har været en afgørende parameter. Men at der ikke har været fokus på materialernes stofflige egenskaber, betyder ikke, at egenskaberne er trådt ud af kraft; de virker atmosfærisk uanset bevidstheden herom. Det er netop på grund af det uundgåelige i arkitekturens atmosfæriske virkninger, at Landsforeningen Bedre Byggeskik insisterede på både den æstetiske uddannelse af bygmestrene – og af befolkningen – og på anvendelsen af de 'rigtige' materialer i byggeriet.

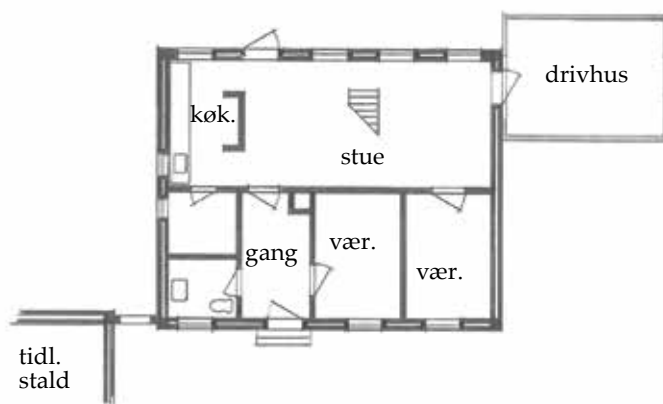
I dette stuehus herskede der en atmosfære af flid, orden og nøjsomhed, som blev understøttet af materialernes funktionelle egenskaber. Men samtidig gav materialernes atmosfæriske egenskaber mig en stemning af afsavn og længsel – af noget uforløst. Materialerne bidrog til en atmosfære af noget vagt, som fik materialerne til at fremtræde næsten substansløse. Farverne på mange af materialerne er i samme rød-grå-brune spektrum, hvor tonerne ligger så tæt, at de næsten neutraliserer hinanden, hvilket ifølge Marlo Joensen gør farvevirkninger vege og karakterløse (Joensen 1945). Materialernes stofflighed virkede magre, og farverne fade; det føltes, som om min perception blev udtørret af overfladerne og efterlod mig med et sanseligt savn. I mig skabte materialerne en stemning af mathed; for at bruge et af Harald Nielsens begreber: Materialernes overfladevirkninger gav mig ingen behagsfølelse. Når Harald Nielsen taler om behagsfølelse, er det ikke en hedonistisk lystfølelse eller en moderne sansebedøvende æstetisering, derimod er behagsfølelsen udtryk for tilfredshed, velvilje og glæde ved nogen eller nogets fremtræden. Hos Bedre Byggeskik hedder det 'godt håndværk i gode materialer'. Et godt materiale er ud over en god funktionalitet også et materiale, der tilfredsstiller behagsfølelsen, hvilket vil sige, at det tilbyder os tilfredshed og glæde i vores sanselige erfaringer af verden. "*Good architecture offers shapes and surfaces moulded for the pleasurable touch of the eye*" (Pallasmaa 1913:48).

Vi har set, at overfladens funktion i arkitekturen er at berøre i både konkret og overført betydning – arkitekturens overflade skal berøre mig

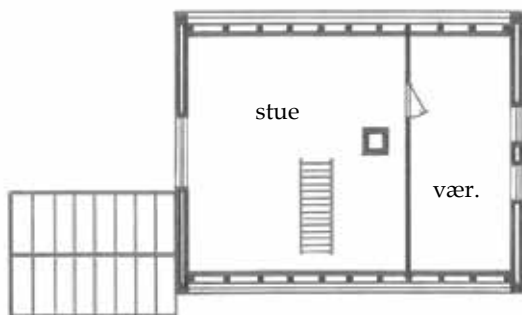
emotionelt. Arkitekturens overfladevirkninger skal lade mennesket forstå og blive en del af verden; overfladernes stoflighed og udstråling skal udfordre og stimulere menneskets perception.¹⁵⁰ Som mennesker har vi et mentalt behov for at mærke, at vi er rodfastet i tidens kontinuitet. Jeg mærkede, at vinyllets tidløshed udstillede træstolens patina og ændrede en oplevelse af levet liv og brug – af autenticitet – til en oplevelse af imperfektion og forfald. Juhani Pallasmaa skriver:

"Natural materials express their age, as well as the story of their history of human use. All matter exists in the continuum of time; the patina of wear adds the enriching experience of time to the materials of construction. But the machine-made materials of today – scaleless sheets of glass, enamelled metals and synthetic plastics – tend to present their unyielding surfaces to the eye without conveying their material essence of age. Buildings of this technological era usually deliberately aim at ageless perfection, and they do not incorporate the dimension of time, or the unavoidable and mentally significant process of aging. The fear of the traces of wear and age is related to our fear of death." (Pallasmaa 2013:34)

150 I nutidig arkitektur er der en tendens til at overse arkitekturens evne og muligheder for at stimulere mennesker emotionelt ved at overlade dette til elektroniske brugerflader, hvor arkitekturens overflade blot bliver en storskærm. Her bliver synssansen stimuleret på bekostning af arkitekturens taktile og atmosfæriske egenskaber.



*Stuehus 2 med nuværende ombygninger.
Facade med hoveddør og plan af stueetagen (Wiil 2016).*



*Stuehus 2 med nuværende ombygninger.
Facade med hoveddør og plan af stueetagen (Wiil 2016).*

7.4. Stuehus til statshusmandsbrug nr. 2

Dette statshusmandsbrugs store ombygninger ligger omkring slutningen af 1980'erne, da huset skiftede ejere for første gang. De nuværende ejere har kun udført mindre ændringer. I modsætning til det første husmandssted er staldbygning og et stuehus stadig to separate bygninger. Både stuehuset og staldbygningen er kalket hvide.¹⁵¹ En del af staldbygningen er lavet om til atelier og beboelse. Stuehuset har sin oprindelige form. Taget har fået nye tegl svarende til de gamle, og der er monteret et moderne ovenlysvindue i hver tagflade. Taget er et almindeligt sadeltag – uden den, for Bedre Byggeskik, ellers så karakteristiske halvvalm.¹⁵² I vestgavlen er der i første sals højde isat et meget stort buet, opsprosset smedejernsvindue.

7.4.1. Vinduer eller glaspartier

Det store vindue svinger mellem at være et forstørret staldvindue og et ateliervindue, og det burde være alt for stort til det lille stuehus. Ønsket om store vinduespartier udgjorde et problem for Bedre Byggeskiks nøjsomme og enkle arkitektur. Hos Bedre Byggeskik udgjorde den faste vinduesrytme grundlaget for en traditionel arkitektur, der byggede på håndværkets enheder og konstruktionsprincipper. Harald Nielsen forklarer det således i *Boligbogen* fra 1926:

151 "Udvendig er saa godt som alle Husene kalkede, det er billigst, giver Husene et Fællespræg og skrider ikke mod de kulørte Cementtagsten, der stadig i mange Tilfælde anvendes og giver Husene et tarveligere Præg end de egentlig fortjener." Marius Pedersen om de typiske statshusmandsbrug i *Architekten*, 1926, s. 27.

152 Harald Nielsen påpeger, at på små huse bør gavlen ikke være afvalmet, da huset på grund af den forkortede tagryg vil komme til at fremstå endnu mindre (Nielsen 1926:7).

"Vore Dages mere komplicerede Rumkrav underkaster sig ikke i samme Grad den organisk-konstruktive Fagdelingsdisciplin, men endnu er Bjælkefagene dog betydende konstruktive Maalenheder, ligesom Vinduesfagets forholdsmæssige Størrelse stadig har konstruktive Faktorer at iagttage, f.eks. Murstikket, der, selv om det som egentlig bærende Konstruktivled ofte er uden Betydning, dog stadig skal illudere at have sin Funktion saaledes, at Vinduets Bredde og Stikkets Højde og Spænding er hinanden afhængige, hvilket vil sige, at Vinduesfaget med en Bredde op til 2 Alen stadig er det mest forholdsmæssige ved vores smaa Bolighuse." (Nielsen 1926:8)¹⁵³

Før modernismen var store vinduespartier noget, der tilhørte den 'store' arkitektur, fx hospitaler, slotte og kirker. Med modernismen kom kravet om lys, luft og renlighed – til alle. Man havde siden industrialiseringen været i stand til industrielt at lave store glasflader uden sprosser, men i 1950'erne gjorde termoruden sit indtog, og det forandrede mulighederne for store glaspartier i almindelige boliger (Johnsen 2013:68). I de modernistiske villaer blev det enkelte vindue (og væggen, det sad i) ofte abstraheret til vinduesbånd eller hele glaspartier. Vægge forsvandt, grænsen mellem inde og ude skulle opløses, og lyset (og naturen udenfor) bydes ind. Gennem glaspartierne kunne blikket uhindret søge ud (og ind), og glaspartierne blev materialiseringen af frihed og åbenhed. Men modernismens store glaspartier (syntetiseret i glasfacaden) blev også et udtryk for en distanceret omverdensrelation, hvor udsigten kom til at virke som blot en illustration af landskabet; gennem det faste vinduesparti kan verden kun ses, den kan ikke mærkes, lugtes eller høres (Bjerregaard 2005).

Vinduerne i Bedre Byggeskiks huse var især afstemt i forhold til husets konstruktionsprincip samt facadens harmoni og symmetri, men også til størrelsen på de rum, der lå bag.¹⁵⁴ Dog var der endnu et helt afgørende forhold, der skulle iagttages. Ifølge Harald Nielsen var rytmer og proportioner aflejret i kulturen, fx i form af møbler, der passede til husenes dimensioner, men også i menneskenes sind – i befolkningens skønhedsopfattelse: *"Det forholdsmæssige rigtige Vinduesfag opfattedes og fastholdtes gennem lange Tider i Befolkningen og var*

153 Harald Nielsens brug af begrebet 'organisk' vil blive diskuteret nedenfor.

154 Som vi vil se af Marius Pedersens indlæg i fagbladet Arkitekten i 1944 nedenfor.

indgaaet i dens Skønhedsopfattelse saaledes, at Vindue, Pillespejl og Møblers Dimensionering tilsammen var betydende for Kravet til Hygge" (Nielsen 1926:8). 'Kravet til hygge' henviser til ønsket om en særlig stemning, og Nielsen viderefører her en diskussion, som Emma Gad introducerede i artiklen *Skønhedssansen paa Landet* publiceret i *Architekten* i 1904,¹⁵⁵ og som skulle komme til at præge dansk boligarkitektur op gennem det 20. århundrede. Hvilken stemning skulle der herske i de danske hjem? Diskussionen var stadig højaktuel sidst i 1950'erne og først i 1960'erne, hvor det nystartede boligmagasin *Bo Bedre* havde følgende overskrift: "*Vil vi bo i akvarier?*" Artiklen følger op med:

"Dette er ikke kun en diskussion om glasvæggene i det moderne byggeri. Det er måske først og fremmest en diskussion om menneskene, der bor bag dem. Foretrækker vi – også i vore stuer – at være i nær kontakt med naturen, eller skal vort hjem være 'hulen', hvor vi lukker den øvrige verden ude for helt at være os selv?" (Tiedemann 2013:89)

Nielsen havde allerede i 1926 taget stilling til diskussionen med denne betragtning, hvor han beskriver, hvordan de store vinduer påvirker stemningen i rummet:

"Praktiske Grunde kræver ikke det en Tid saa almindelige, uforholdsmæssigt store Vindue i Stuen. Vinduesvæggen er til at tage Lys ind af, og Indervæggen kan give de bedst belyste og tilstrækkelige Møbelpladser. To forholdsmæssige Vinduer giver som regel mere og bedre fordelt Lys end et stort Vindue, der ved sin Størrelse slaar Hul i Stuens Side, og giver Rummet Lighed med et Teaters Scene; Stuens lukkede hyggelige Form svækkes." (Nielsen 1926:8)

155 I denne artikel opfordrer Emma Gad arkitekterne til at stifte en "*stor Forening til Landboligens Skønhedsbevarelse*" (Gad 1904:474). Artiklen nævnes ofte som initieringen af *Bedre Byggeskik* (Floris 2005; Nielsen 1932; Nielsen 1978).

De store vinduesflader betyder, at det indre private rum kan blive til en scene og dermed blive eksponeret, udsat og 'u-hygge'lig'.¹⁵⁶ Omvendt kan det også betyde, at man fra det indre rum kommer til at se verden udenfor fra et tilskuerperspektiv og dermed kommer til at indgå i den distancerede betragtning af omverdenen, som modernismens glaspartier også var udtryk for (Bjerregaard 2005).

Men vinduernes størrelse var ikke kun et spørgsmål om stemning. I en polemik i Dagbladet Politiken i juli 1944 gik ingeniørstanden i rette med arkitekternes moderne lyst til store vinduer. De store vinduer forårsagede træk og kulde med både gigtsygdomme og en øget brændselsudgift til følge. Ingeniørernes konklusion var, at vinduerne skulle være små, og at arkitekterne burde lyttet mere til fornuft i stedet for at hæge om deres facader.¹⁵⁷ Marius Pedersens bidrag til polemikken var at fokusere på vinduernes egentlige funktion nemlig på mængden og kvaliteten af det lys, som skulle opnås i rummene bag vinduerne. Han beskriver, hvordan flere små vinduer giver et mere jævnt og behageligt lys end ét stort, men efterlyser brugbare erfaringer og målinger omkring lyskvalitet i boligbebyggelse. Når Pedersen taler lyskvalitet, handler det om lysets praktiske kvaliteter, som fx til at læse og arbejde ved; Pedersen beskæftiger sig ikke med lysets stemningsmæssige kvaliteter. Desuden er det Marius Pedersens erfaring, at der for hver stue med for meget lys findes hundreder stuer, der er for mørke; og helt overraskende vender han argumentationen: Mon ikke de mange store vinduer skyldes arkitekternes forsøg på at kompensere for de alt for dybe rum, der fremkommer ved spekulationsbyggeriets kvadratmetermaksimering (Pedersen 1944:127-128). Pedersens

156 O.F. Bollnow foreslår i *Human Space*, at vinduernes primære funktion ikke er lysindtag, men derimod menneskets (naturlige) behov for at observere den omkringliggende verden samtidig med selv at være skjult og ikke-observeret (Bollnow 2011:152).

157 Dette var fra ingeniørernes side et frontalangreb på arkitekternes faglige identitet. Ifølge artiklens forfatter, civilingeniør Jørgen Rode, var den tid, hvor husbygning var en håndværksmæssig og kunstnerisk opgave, for længst overstået; nu var husbygning noget eksakt baseret på videnskabelige erkendelser, og tilbage til arkitekten var blot rumfordeling og -placering og facader. Derfor burde arkitekterne bøje sig for 'sagkundskaben' i stedet for at insistere på sit. Selvfølgelig fik dette arkitekterne op af stolene, og i fagbladet *Arkitekten* blev Rodes kritik sagligt imødekommet, men ikke uden sydende ironi (Rode citeret i *Arkitektens Ugehæfte*, 1944, nr. 28:126).

argumentation, hans ønske om at kombinere funktionelle, fornuftsbaserede og samfundskritiske synspunkter som grundlag for de arkitektoniske beslutninger, er karakteristisk for den sene Bedre Byggeskik, hvor man har bevæget sig væk fra den Klinske følelsesfulde retorik. Vi ser også en argumentation, der ikke længere tager udgangspunkt i en folkelig fremvokset skik og brug, som Nielsen ofte fremførte i 1920'erne og 30'erne, men i en samfundskritik.

For ejerne af dette stuehus er dagslyset altafgørende. På mit spørgsmål om, hvad der karakteriserer Bedre Byggeskiks arkitektur, svarer ejerne, at det er rummenes gode proportioner, som de betegner som menneskelige, men huset blev i sin tid købt, fordi man kan se dagslys i alle retninger, når man står midt i huset. Den fornemmelse af lys, som ejerne taler om, er ikke funktionen lys – lys som lyskilde, som lå Marius Pedersen på sinde, men lys som et spørgsmål om atmosfære og velbefindende. Det, som huset her kan tilbyde sine nuværende ejere, er stemning, husets oprindelige funktionalitet har for længst givet tabt over for en moderne livsform.

Det store gavlvindue aspirerer på grund af sin størrelse egentlig til at være et (moderne) glasparti; det åbner den tunge og tillukkede og knappe gavl, der ellers er et stærkt motiv i Bedre Byggeskiks arkitektur. Det store vinduesparti vidner om, at dette hus nu er transformeret til en anden livsstil, hvor forholdet til naturen og landskabet er rekreativt og ikke produktivt. Fra det store vindue kan landskabet og naturen uhindret betragtes fra sofaens bløde dyb. Men det er ikke et modernistisk glasparti; vinduet har med sine spinkle sprosser stadig fat i husets væg, vinduet bevarer et lag af materialitet, således at det ikke fremtræder som et stort 'hul' i gavlvæggen, hvilket viser sig også at være af betydning for vinduets virkning i husets indre rum, som vi skal se i afsnit 7.4.4.

Under det store vindue hæfter et relativt stort drivhus sig også på vestgavlen. Det er en anelse forskudt i forhold til husets facade, dermed kan man sidde i drivhuset og se forbi stuehuset og ud i haven. Således tillader drivhuset også taggesimsen at gå frit om hjørnet, samtidig med at drivhusets tag ikke rager op over det store smedejernsvindue. Husets ejere understreger, at de

bevidst har placeret drivhuset, så det ikke ødelægger husets linjer. I samme ånd er drivhusets profiler, som er lavet af aluminium, malet hvide. Drivhuset er fyldt med frodige planter og indrettet med bord og stole og danner et rum, hvor oplevelsen af 'udenfor' og 'indenfor' smelter sammen. Udgangen til drivhuset er den oprindelige hovedindgang, som automatisk blev en del af stuen, da tværskillevæggen mellem forstue og stue blev revet ned. Nu er der isat en moderne glasdør.

I stuehusets modsatte gavl er der tilføjet to små kvadratiske vinduer, der er placeret, så der er udsigt fra arbejdet ved køkkenvasken. Huset er kalket hvidt, og på havesiden sidder de fem sprossede vinduer stadig i deres faste takt – dog er et af dem skiftet ud med en sprosset glasdør. Som i Stuehus 1 er hoveddøren flyttet fra gavlen til gårdfacaden, men her er der kun denne ene dør.

7.4.2. Savageness

Det er en lun forårsdag, da jeg første gang ankommer til huset. Grunden er vild og frodig – holdt under mild kontrol. I stuehuset står hoveddøren åben; da jeg nærmer mig, følger mit blik lyset i lige linje mod havedørens slanke åbning. I entreen mødes jeg af lyse rødgyldne ubehandlede teglklinter med en bred og grov cementfuge, jeg fortsætter over dørtrinnet til stuens lyse plankegulv. Gulvmaterialernes ubehandlede overflader fremtræder naturlige, bløde, åbne og ujævne. De besidder en form for 'savageness' og en overflade, der giver en lille modstand, således at min opmærksomhed bliver fastholdt. Overfladerne har en dybde, hvori min sansning kan synke ind og få 'fodfæste'. Jeg kan se, at husets materialer ikke er nye; overfladerne har taget imod tiden og brugen, der er ingen illusion om det perfekte eller det tidløse.

Overflader

i stuen ånder lyset
gennem vægge og gulve

de åbne overflader
holder på tiden

jeg hviler
i gulvets bløde modstand

Pletter

et par pletter hvid maling
på gulvets ru planker
spredter roen ved det uperfekte

Stuehusets indre er ændret væsentligt i forhold til den oprindelige indretning. På havesiden er alle de oprindelige skillevægge fjernet, og ét langt rum er etableret. I den ene ende af rummet er et køkkenområde kun adskilt fra stuen ved en smal skærmvæg. Køkkenet er disponeret med få skabe og mange åbne hylder med få, men særligt udvalgte stykker service, kander, skåle, tallerkner, der i blå, grønne og gyldenbrune farver er afstemt stuens øvrige møbler og genstande, fx malerierne, og er som sådan en aktiv og indarbejdet del af stuens dekoration og udtryk. Også de glaserede fliser,¹⁵⁸ der beklæder væggen over køkkenbordet, er en aktiv del af stuens helhed. Dette er ikke maskinfremstillede fliser; hver enkelt flise er en lille bitte smule anderledes end sin nabo. Farveholdningen er klar og distinkt: en klar hvid flise med farvede hjørner i to forskellige farver – en mørk olivengrøn og lys pastelgrøn – så fliserne danner et enkelt mønster, når de sættes sammen.

7.4.3. Transparens

Husets ejere, der er særdeles bekendt med Bedre Byggeskiks ideer og æstetik, nævner lyset og proportionerne som de væsentligste kvaliteter ved

¹⁵⁸ Designet af en keramiker.

deres hus – og ved Bedre Byggeskiks arkitektur i almindelighed. Lyset er også helt afgørende for atmosfæren i dette hus. Fra væggen med de fem vinduesåbninger (hvoraf den ene nu er en dør) emmer der en atmosfære, hvori væg og vinduer indgår i en sammenhængende levende struktur. Vinduernes takt og sprossernes netværk i den lidt ujævne hvide væg skaber en let flimrende og vibrerende flade, samtidig med at en stille dybde træder frem. Vinduernes slanke sprosser både slører og formidler; de danner et slags retlinet filter – eller mellemgrund – hvorigennem havens frodige virvar af lys, farver og former formidles til en atmosfære af spættet transparens, som i et impressionistisk maleri. I en blød vekslen mellem lys og skygge, åbent og lukket fornemmes huset i mit åndedrag og i mit befindende.

Lys

lyset folder sig blødt og ømt
om kulørte tedåser og marmeladeglas
smyger sig ubesværet over væggen
for at samle sig
i et gyldent aftryk på trægulvet

Køkkenvæggens mønstrede fliser trækker vinduesvæggens grønne flimmer helt ind i rummet. Også glasdøren, der åbner ud til det frodige drivhus i gavlen modsat køkkenet, medvirker til at skabe vinduesvæggens særlige karakter. Døråbningen lader lyset træde ind i rummet på langs og er dermed med til at opløse vinduesvæggens tegninger af lys og skygge. Alt i alt er resultatet denne forårsdag, at vinduesvæggen står som en flimrende transparent sfære af lys og skygge. Vinduesvæggen er ikke længere blot en fysisk konstruktion, en muret væg, der bærer taget og giver ly og lys, men væggen giver mig en fornemmelse af forholdet mellem inde og ude, menneske og verden, der sætter mig i en stemning af at høre til. Vinduesvæggen træder frem og strækker sig via sine materials virkninger ud i rummet og forlener dette med en atmosfære af blød imødekommenhed.

Væggens transparens er ikke en bogstavelig transparens, men en fænomenbundet transparens sat i verden af samspillet mellem havens farver og

himlens lys og af væggen og vinduernes (med karme og sprosser) forskellige flader, der på trods af væggen murede tyngde skaber en slags ladet mellemrum, et stofligt og emotionelt møde mellem ude og inde.¹⁵⁹

Arkitekturkritikerne Colin Rowe og Robert Slutzky behandlede i 1964 transparens i arkitekturen med baggrund i analyser af kubistiske malerier. Her definerer de to former for transparens: den bogstavelige transparens, som er regulær gennemsigtighed eksemplificeret ved transparente materialer såsom glas, og den fænomenbårne transparens, som er en metaforisk eller bedre en fænomenologisk oplevelsesmæssig transparens (Rowe & Slutzky 1997). I den fænomenbårne transparens understreges netop det ambivalente og dobbelttydige i transparensen, fordi når flere figurer i en billedflade overlapper hinanden og dermed kæmper om det samme rum, kan man udstyre figurerne med en gennemsigtighed, hvilket betyder, at de er i stand til at gennemtrænge hinanden uden optisk at forsvinde. Det vigtige er, at transparensen er udtryk for mere end en optisk kvalitet, transparens implicerer en rumlig orden. Det, der til gengæld karakteriserer den bogstavelige transparens, er, at den ikke formår at fastholde den rumlige orden, dvs. dybden.¹⁶⁰

Transparens er en af de helt store rumlige ændringer, der kom med den moderne arkitektur. Den åbne og den dynamiske rumorganisation byggede

159 En ny beboer i et andet Bedre Byggeskik-hus, der i 1990'erne havde fået nye vinduer med termoglas og 'moderne' kraftige sprosser, kommenterede, at sprosserne øgede værdien af hans oplevelse af udsigten. Det var ikke vinduernes arkitekturhistoriske eller kulturhistoriske korrekthed, der var afgørende, men han fremhævede netop, at sprosserne – kraftige eller ej – virkede som en befordrende 'modstand' i oplevelsen – de forstærkede det atmosfæriske indtryk. Han sammenlignede det med oplevelsens af (stemningen i) et landskab indhyllet i tåge i forhold til oplevelsen af det samme landskab på en solskinsdag.

160 Det er netop dette forhold, der gør sig gældende i meget moderne byggeri, hvor glasfacaden bliver en påstand og en illusion om åbenhed og dybde, men i stedet for åbenhed og dybde (for)bliver overfladisk og samtidig uden en egentlig perciperbar overflade. Affødt af ingeniørvidenskabernes udvikling af store glasflader introduceret allerede i Paxtons Crystal Palace i London 1851 og blev senere ophøjet til modernismens symbol på det rene og symbolløse materiale – og på sin vis overfladeløse materiale. Glasset som materiale dematerialiserer bygningen (Bjerregaard 2005:301).

i høj grad på transparens som et arkitektonisk og etisk ideal.¹⁶¹ Et ideal, som blev forfulgt med varierende held i mange af de danske modernistiske villaers planløsninger. Det var de store åbne glasfacaders bogstavelige transparens, der kom til at præge de modernistiske villaer – og især type- og parcelhusene. Ønsket om større sammenhæng mellem inde og ude blev oversat til en ren gennemsigtighed, der ikke nødvendigvis formidlede eller afspejlede den eksistentielle relation mellem menneske og omverden.

Den arkitektoniske kvalitet, som Rowe og Slutzky forsøger at identificere gennem den fænomenbundne transparens, er en poetisk sanselig dybde, hvor forskellige erfaringsplaner lader sig komme til syne netop i kraft af deres overlapninger. Pallasmaa beskriver det således:

"In our time, light has turned into a mere quantitative matter and the window has lost its significance as a mediator between two worlds, between enclosed and open, interiority and exteriority, private and public, shadow and light. Having lost its ontological meaning, the window has turned into a mere absence of the wall." (Pallasmaa 2013:51)

7.4.4. Åbent

I husets disposition er den største ændring, at der er etableret et nyt stort rum på husets tagetage, og at trappen hertil er placeret midt i husets stue. Således bliver stuen delt mellem et slags køkken-alrum og en opholdsafdeling. Trappen er stejl og slank, uden stødtrin – som en lejder. Gelænderet er klejnt – ret beset bare et stykke fladjern, der er bukket. Trappen fylder meget, men den skaber dybde i rummet, og da den er placeret, hvor der engang var en tværskillevæg, etablerer den en reminiscens af den oprindelige rumlige

161 Også Walter Benjamin så transparensen som en etisk fordring. I essayet *The Return of the Flaneur* fra 1929 skriver Benjamin, at den kommende arkitektur er præget af transparens (Jennings et al. 1999:264), og som Karsten Thau nævner, anså Benjamin glasset som fjende af hemmeligheder og enhver form for besiddelse, og dermed kunne glasset og transparensen medvirke til afviklingen af det indelukkede, småborgerlige interiør. Det auraløse glas blev et materiale, der skulle sikre egalitet, social hygiejne, nøgternhed og gennemsigtighed (Thau 2000).

inddeling, rytme og proportion. Adgangen til tagetagen er et smalt skår i loftet, der forhindrer, at det lave loft kommer til at virke som låget på en æske. Trappen tilbyder, at jeg bevæger mig op ad den. Fra stuen kan jeg ikke se derop, men jeg fornemmer tagetagens rum som tilgængeligt og dog privat, som en dør på klem.

Trappens løfte

midt i stuen
skynder trinene sig ned

som et løfte
åbnes loftet og
rummet udvides

Oppe på tagetagen er ombygningen gennemgribende. De oprindelige skille vægge er fjernet. Loftet går nu til kip, og tagkonstruktionens hanebånd er blotlagte. Der er to ovenlysvinduer i taget, hvoraf det ene retter sig direkte mod trappens løb, så man går op mod lyset. I den vestvendte gavlvæg – udspændt mellem gulvet og hanebåndet – dominerer det nye store buede smedejernsvindue.

I det åbne

i ly af tagets sejl
driver mit blik
forbi træcronernes tætte mylder
ud
i det åbne landskab

Som tidligere nævnt fremstår vinduet ikke som et stort hul – som et stykke manglende væg, men tværtimod holder vinduet med sine sprosser fast i husets materialitet. Vinduet danner en formidende mellemgrund for oplevelsen af naturen og landskabet; selvom mit blik søger ud, bliver dele af min opmærksomhed holdt fast i husets tilstedeværelse. Bygningsgrænsen, der før var lukket, bliver nu en formidling mellem landskabet og mig; græn-

sen mellem ude og inde bliver ikke opløst i glassets overfladeløshed som i den modernistiske ambition, men den bliver snarere genforhandlet, som en relation mellem menneske og omverden.

Det store vindue forandrer også måden, hvorpå beboerne kan indrette sig på. Hvor den traditionelle vinduesvæg i stueetagen byder på en møblering, der er spinkel og bestående af mindre elementer, så tilbyder det store vindue på førstesalen en mere tung møblering.

7.4.5. Lysthuset

Jeg har kaldt dette stuehus for Lysthuset, fordi atmosfæren i huset er lys og flimrende som i et impressionistisk maleri af blomsterhaver og lysthuse, men også fordi huset er frigjort fra den oprindelige landbrugslivsform til fordel for en rekreativ funktion. Her er ombygningerne udført med stor tillid til egne perceptionsevner, således at man har kunnet forholde sig friere til den formalistiske type og stadig opnå arkitektonisk kvalitet. Det er ikke snusfornuften eller byggemarkedets forhåndenværende motiver eller materialer, der har været afgørende, men en bevidsthed om de arkitektoniske elementers virkninger og dermed en bevidsthed om, hvordan mulighederne for en åben og let atmosfære – hvor hus, menneske og omverden finder sammen – kan opstå. Dermed kommer ombygningen ikke til at handle så meget om, hvor meget 'Bedre Byggeskik' der er bevaret i huset, men mere om, hvordan man har valgt at fortolke 'Bedre Byggeskik'.

Dette hus er fuldstændig transformeret i forhold til dets oprindelige indretning. Husets centrale rum er præget af en åben og flydende rumdannelse, der understreges af vinduesvæggenes fænomenbundne transparens, af trappens placering og af førstesalens store vindue. Men samtidig er meget væsentlige arkitektoniske elementer bevaret, fx de originale vinduer mod havesiden og trægulvene. De nye materialer, der er bragt ind i huset, har en mere grov og rustik udstråling, end normen var i Bedre Byggeskik. Husets overflader er fortrinsvis naturlige – træ, tegl, keramik, og det er karakteristisk, at overfladerne fremstår enkle og sparsomt behandlet. Ombygningerne i huset

afspejler temaer fra den modernistiske villa, hvor rummene er flydende og dynamiske. Der er gjort op med stuehusets entydigt definerede og afgrænsede rum og funktioner. Der er etableret to udgange fra stuen til haven, hvilket ændrer lysforholdene og er medvirkende til vinduesvæggens transparente karakter. I den fænomenbundne transparens kan elementerne skifte mellem at være tæt på og langt væk; det er denne fornemmelse af pulserende alternerende atmosfære af inde og ude – væg og landskab – vinduesvæggens transparens skaber.

Selvom ombygningerne bærer præg af en modernistisk rumopfattelse, virker de motiver, som bidrager til husets atmosfære, som en slags tidløs romantik, der synes at stamme lige så meget fra havekunstens og malerkunstens domæne som fra den modernistiske villa.¹⁶² Forandringerne og prioriteringerne i huset antyder en relation mellem menneske, hus og omverden, der mere viser tilbage til Bedre Byggeskiks aner i Jensen-Klints levende nationalromantiske arkitektur end til Harald Nielsens formalistiske ordensprincip. Denne ændrede relation kan beskrives ved forskellen i forståelsen af begrebet 'organisk'. Når Nielsen bruger begrebet organisk, refererer han til en forståelse af naturen som logisk, harmonisk og især symmetrisk opbygget. Det er naturens faste geometriske orden, han henviser til med ordet organisk. I foredraget *'Bygningens Organisme'* fra et bygmesterkursus i 1927 beskriver Nielsen – med utallige eksempler fra naturens frembringelser i plante- og dyreriget – symmetriens naturligt styrende ordensprincip:

"Symmetrien som Ordensbegrebets primitive og naturlige Udtryk ligger os i Blodet, den gør sig gældende hos Naturfolk og under alle Kulturer, fra de laveste til de højeste, den giver sig Udtryk i Barnets Leg med Strandens Sten og Sneglehuse og hersker i næsten alle Naturens organiske Frembringelser." (Nielsen 1932:185)

Hvorimod når ordet organisk bliver brugt af de modernistiske arkitekter, betyder organisk snarere dynamisk, ofte med bløde former og groft forar-

162 Husets kvindelige ejer viste mig en coffee table book om Virginia Woolfs have og hjem som svar på mine spørgsmål om atmosfæren i huset.

bejdede materialer, det hentyder til det foranderlige og autentiske, det rå og levende, og rum, der vokser 'vilkårligt' frem som en tolkning af brugen – eller stemningen. Det organiske i denne modernistiske forståelse er en meget mere romantisk natur- og arkitekturforståelse, som da også kan spores tilbage til Arts and Crafts-arkitekternes kærlighed for gotikken og deres forståelse af en organisk arkitektur som en knopskydende asymmetrisk og rustik arkitektur. Det organiske kan knyttes til Ruskins begreb om savageness. For Ruskin var de buede former og asymmetrien af en finere orden end de rette former og symmetrien. Alt sammen noget, der står i modsætning til Nielsens og Bedre Byggeskiks regelbundne og klassicistiske arkitektur.

I analyserne har jeg bl.a. identificeret materialernes udstråling skabt af deres farver, overfladevirkninger og synæstetiske karakterer, og jeg har beskrevet, hvordan disse atmosfæriske egenskaber indvirkede på min befindt-lighed. Det har jeg gjort, vel vidende at atmosfærer er totale og som sådan ikke kan reduceres til få elements virkninger. På den anden side kan jeg ikke tale om 'det hele', det analytiske sprog må begrænse sig til det partiku-lære (Böhme 2013b:2). Ifølge Böhme er det dog muligt – efter oplevelsen af atmosfærens totalitet – at udforske detaljer og enkelte elementer, fx objekter, farver, former, lyde (Böhme 2013c:23). Alle sådanne fænomener er med til at etablere de omstændigheder, hvori atmosfærer opstår, og de omstændigheder kalder Böhme atmosfæregeneratorer (Böhme 2013b:4). Det vil sige, at jeg har identificeret overfladevirkningernes rolle i atmosfæreskabelsen for mig på et bestemt sted og et bestemt tidspunkt.

I det næste kapitel vil jeg med afsæt i analyserne diskutere materials og overfladers betydning for vores opfattelse af os selv og vores omverden.

8. Materialernes formative virkninger

8.1. Nytteforordningen

I Stuehus 1 er ombygningerne præget af motiver taget fra det almindelige danske parcelhusbyggeri og materialer, som var nemt tilgængelige i ethvert byggemarked. Materialerne var udtryk for pragmatiske valg, der nærmest var taget i forvejen, fordi man 'fulgte det, der var', og det, der var lige inden for rækkevidde. 'Det, der var', var en igangværende kulturel og samfundsmæssig bevægelse væk fra en husmandskultur og over mod en parcelhuskultur (Møllgaard 1984; Frandsen 2000; Korsgaard 2008). Det var tydeligt, at beboerne følte sig ubekvemme ved at skulle træffe æstetiske beslutninger. Køkkenet blev brunt, fordi 'sådan var det nu dengang'. Den kvindelige husejer har mange gange overvejet at skifte farven på huset og genetablere døren i stuens gavlende væg, så hun kunne følge aftensolens gang over himlen, men det er ikke rigtig blevet til noget, der var så meget andet at bruge ressourcerne på. Vægtningen har været på materialernes funktionelle egenskaber – en pragmatisk afvejning af praktik, nytte og økonomi. Dermed findes der i Stuehus 1 stadig spor af, hvad kulturforsker Johannes Nørregaard Frandsen identificerer som kendetegnende ved landbomentaliteten (Frandsen 2000). Karakteristisk for denne mentalitetsform er traditionsbevidsthed, foretagelse, nøjsomhed, sparsommelighed, underspil (som ikke skal forveksles med beskedenhed), nytte og praktisk virksomhed for at opnå et udkomme.¹⁶³ Særligt fremhæver Frandsen nytteforordningen, "*der rummer idealet om at*

163 Her fremhæves nogle værdier ved mentaliteten i landbokulturen, der adskiller sig fra Peter Dragsbos fremstillinger af gårdejernes værdisæt.

alle handlinger og ethvert gøremål tjener nyttige eller praktiske formål" (Frandsen 2000:23). Nytteforordningen beskriver Frandsen *"som dels et psykologisk krav til individet selv om at gøre fylde ved sin håndtering og sit arbejde, dels er den en mere omfattende fordring til tilværelsen om, at den med alle aspekter skal være praktisk og nyttig"* (Frandsen 2000:24). Netop ideen om nytte aftegner sig i valget af materialer i ombygningen af Stuehus 1. Der er i materialernes stoflighed indbygget en slags atmosfærisk reservation eller blufærdighed, som er et resultat af en nytteforordning, der ikke rummer borgerskabets og arkitektens dvælende æstetik, men som er knyttet til det virksomme livs 'brugende omgang' med tingene (Møllgaard 1984:139; Frandsen 2000:24). Det er ikke gennem materialerne, landboerne bevidst repræsenterer sine værdier, men gennem hårdt arbejde, orden og sparsommelighed, hvilket efterlader materialerne i et æstetisk tomrum. I dette tomrum kommer materialerne til at skabe nogle utilsigtede atmosfæriske virkninger såsom 'sanse-sult', magerhed og tristhed. I en traditionel landbo- og håndværkskultur, hvor der var sammenhæng mellem materialernes nytteværdi og deres udtryksværdi, var nytteforordningen på sin vis garant for, at materialer, der var praktisk gode, også var æstetisk gode. Men den industrielle produktionsform og optimering af materialernes ydeevne har ført til en adskillelse mellem materialernes funktion og udstråling, hvilket bevirker, at selvom man vælger et godt materiale ud fra fornuftige og funktionelle parametre, følger der ikke længere helt automatisk en god 'fornuftig og funktionel' udstråling med. Denne optimering resulterer ofte i, hvad Böhme kalder 'karakterløse' materialer (Böhme 1995:38; 2013a:156) – materialer uden udstråling.¹⁶⁴ Men dette er selvfølgelig en tilsnigelse; der findes ikke materialer uden udstråling og karakter – ligesom der ikke findes rum uden atmosfære, men udstrålingen og atmosfæren kan være stærk eller svag. Det er ikke et spørgsmål om, om der findes en karakter, men derimod et spørgsmål

164 Böhme påpeger, at ting – og materialer – er mere end deres udstråling (Böhme 2001:163). Der er egenskaber ved materialerne, der ikke kan perciperes. Ting er altid også potentielle, dvs. at det er ikke altid åbenlyst, hvad tingen er, og hvad der tilhører den. Det, der udgør tingen, det, der konstituerer den konkret materielt, dvs. dens stof overhovedet, kemiske forbindelser molekylar til elementarpartikler osv., bundfælder sig ikke i sansningen, men bliver blot tænkt.

om karakterens kvalitet. I Stuehus 1 mødte vi nogle materialetyper – vinyl, gipsplader, fineret træ, marmorerede klinker, faste tæpper, der alle er meget almindelige, men ikke desto mindre er præget af denne magre og karakterløse udstråling. Materialernes berettigelse ligger i deres funktionelle og praktiske kvaliteter, hvorimod materialernes udstråling – deres perceptuelle kvaliteter – synes underprioriteret og løsrevet fra deres praktiske funktion. Flere af de nye motiver og materialer, der er tilført Stuehus 1, er på sin vis dobbeltkodede, idet materialernes udstråling ikke matcher materialernes funktionelle og praktiske kvaliteter – man kan sige, at de perceptuelle kvaliteter arbejder i det skjulte. Materialerne udstråler magerhed, stofløshed, fadhed, der skaber en stemning af mathed, afsavn og længsel, der ligger som en atmosfærisk resonans under fliden, nøjsomheden og ordentligheden. Således kan materialernes udstråling skabe en utilsigtet atmosfære, der ikke yder retfærdighed til de værdier,¹⁶⁵ som livsformen tilsiger, og som materialevalgene bundler i. Der opstår en diskrepans mellem intention og virkning.

8.2. Materiale og materialitet

Böhme identificerer denne dobbeltkodning via en sondring mellem materiale og materialitet (Böhme 1995:37; 2013a:156) – mellem et materiales brugsegenskaber og dets fremtræden.¹⁶⁶ Materiale er ifølge Böhme det råstof, som ting er lavet af. Det, der er betydningsfuldt ved et materiale, er, hvordan det klarer fysiske udfordringer og påvirkninger – og ikke mindst hvordan det passer ind i tekniske, økonomiske, strukturelle og lovgivningsmæssige kalkuler. De tekniske kalkuler handler fx om formbarhed, smidighed, styrke, brandbarhed, stabilitet, og de strukturelt økonomiske og juridiske kalkuler drejer sig om fremstilling, standardisering, normsætning, produktionsoptimering – både i selve fremstillingsprocessen og i brug på byggepladsen. Det vil sige, at materialet (råmaterialet) primært bliver defineret af dets funktio-

165 I dette tilfælde fornuft, sparsommelighed, stedsbundethed.

166 Den sondring, Böhme her laver mellem materiale og materialitet, er ikke den samme, som vi så Tim Ingold opstille i afsnit 5.3 Bygninger som informanter, og som vi igen vender tilbage til i afsnit 8.3 Materialitet – abstraktion eller sansning.

nelle egenskaber, hvilket i sidste ende betyder en fremkomst af 'karakterløse' materialer – idet vi erindrer, at et materiales karakter, ifølge Böhme, er den *indvirkning*, det har på vores befindende, og ikke blot den *virkning*, det har som funktionelt, strukturelt, statisk eller konstruktivt element i en bygning. For eksempel er krydsfiner op til fem gange så formfast som massivt træ. Træstammens naturlige irregularitet formindsker det 'rigtige' massive træstykkets styrke i forhold til de homogeniserede træbaserede industrimaterialer (Böhme 2014b:58). Det vil sige, at det, vi ofte værdsætter som træets karakter – netop det uregelmæssige, som udtryk for noget naturligt – på sin vis arbejder imod materialets funktionelle egenskaber i en mere pragmatisk materialeforståelse. Masonitplader, krydsfinerplader, mdf-plader, træfiberplader, spånplader, gipsplader er alle sammen eksempler på sådanne karakterløse materialer, som, ud fra en æstetisk betragtning, intet er uden den overflade, der bliver monteret på dem. Vi kender alle de matte gråbrune spånplader, der er blevet påklistret noget birkefiner, således at de giver et mere appellerende indtryk. Den finerede spånplade er, ifølge Böhme, paradigmatisk for moderne materialedesign, for afvigelsen mellem indre design og ydre udtryk (Böhme 2014b:57).¹⁶⁷ Men hvorfor er den finerede overflade mere appellerende for os end spånpladens og træfiberpladens egen overflade? Det første bud vil være, at pladerne ser unaturlige, industrielle og billige ud.

I 1898 identificerede arkitekten Adolf Loos netop arbejdsprocessen som afgørende for den almindelige opfattelse af et materiales værdi. Dermed hægtede Loos sig – i en lidt anderledes udgave – på Ruskins og Morris' kapitalismekritik. Når mennesker opfattede fx granit som et fint og værdifuldt materiale, var det ikke, fordi granit var noget sjældent; det kunne findes overalt i naturen (i Østrig forstås), hele bjerge var lavet af granit. Men når man sagde 'materiale', så mente man ifølge Loos i virkeligheden 'arbejde' (Loos 1982:63). Der skulle en stor mængde arbejde til, før bjergets granit stod som blankpoleret

167 I følge Böhme er afkoblingen mellem materiale og materialitet et konstant fænomen – et kulturelt faktum, som altid har eksisteret (Böhme gør opmærksom på, at oldtidens ægypterne var mestre i overfladebehandling). Men når det er sagt, må man erkende, at interessen i materialernes fremtræden, materialiteten, er fremherskende i perioder, hvor der er økonomisk overskud (Böhme 2013a:156; 2014b:57).

granitvæg i byens dyre huse. I en kapitalistisk økonomi, hvor det er vigtigt at kunne prissætte ting nøjagtigt, er det arbejdets kvantitet – altså hvor mange arbejdstimer det har kostet, der er afgørende. Værdien af de ting, vi omgiver os med, skal være åbenlys og nem at forstå. Opgørelsen af arbejdstimer er en nem måde at prissætte og vurdere værdi på, da det ikke kræver særlige forudsætninger, indføling eller et særlig trænet øje. Men det har ikke altid været sådan, sagde Loos. Før i tiden, altså inden industrialiseringen, byggede man af de naturlige materialer, der var ligefor, og det var den artistiske kvalitet – udførelsen af arbejdet – der var værdifuld. I kapitalismens æra er det ikke den kreative ide og udførelse, der er værdifuld, men arbejdstimerne – eller rettere produktionstiden. Ideen om kvantitet vil i sidste ende betyde håndværkets degeneration, fordi man sætter alt ind på at få mindre arbejde til at ligne mere arbejde, hvilket resulterer i efterlignelse. For Loos var der ikke nogen materialer, der er 'finere' eller mere værdifulde end andre; et materiales værdi handler kun om kvaliteten af det artistiske (og håndværksmæssige) arbejde, der er lagt i det.

Tilstedeværelsen af det menneskelige arbejde i materialet var helt afgørende for John Ruskins arkitekturforståelse. Den arkitektoniske kvalitet var afhængig af følelsen af menneskeligt arbejde og den omhu, der var lagt i arbejdet med materialet. Derfor var det ifølge Ruskin et bedrag – en uærlighed af den groveste art – at bruge støbt eller maskinfremstillet arbejde i arkitekturen. Når vi ser en bygningsdetalje eller en overflade, er vor følelse af dens rigdom betinget af, at vi i materialet ser et vidnesbyrd om "*fattige, klodsede, slidsomme menneskers arbejde*", om tanker og hensigter, prøvelser og hjertesorger – om fejlbarlighed og om glæden ved, at noget lykkes (Ruskin 2005:85). Den værdi, der ligger i det ægte menneskelige arbejde i forhold til den uægte maskinproduktion, sammenlignede Ruskin med forskellen på en diamant og et stykke glas. En diamant har ifølge Ruskin ingen mere virkelig skønhed end glasstykket, men værdisætning af en diamant er bedømmelsen af, hvor lang tid det vil tage at lede efter den, før den blev fundet. På samme måde er værdien af et materiale eller en bygningsdetalje værdien af, hvor lang tid det har taget et menneske at fremstille den. Selvom det måske kræver et

trænet øje at se forskel, er der en helt afgørende moralsk forskel. At give falsk udtryk for arten af materialet eller mængden af arbejdet var en lodret utilgivelig løgn (Ruskin 2005:86); og intet var en løgn værd, fordi løgneren (hvor lille den end måtte være) bliver til en fornedrende vane, der breder sig til andre af livets forhold (Ruskin 2005:64).

Maskinernes fremstillingsproces var ikke blot hurtigere og billigere end håndens arbejde, men også mere nøjagtig. Men for Ruskin var idealet om præcision og ensartethed fejlagtigt og forkasteligt. Det menneskelige arbejdes frihed og værdighed trådte netop frem i håndværkets uregelmæssighed og ujævnhed. Nøjagtighed og ensartethed var endnu et udtryk for arbejdets knægtelse – og at gøre arbejderen til slave ved at påbyde ham at gøre det samme arbejde igen og igen, fordi kun sådan kan fuldkommenheden opnås.

For Walter Benjamin var det ægte netop karakteriseret ved det, der ikke kunne reproduceres (Benjamin 1994:18), og reproduktionsmetoder har graderet ægtheden. Her hos Benjamin er det ægte forbundet med auraen. Selv ved den mest fuldendte reproduktion forsvinder én ting: kunstværkets her og nu – dets unikke eksistens på det sted, hvor det befinder sig. Originalens her og nu modsvarer begrebet om den ægthed (Benjamin 1994:17-18). Hele området omkring ægthed unddrager sig den tekniske – og naturligvis ikke kun den tekniske – reproducerbarhed (Benjamin 1994:18). Det ægte betyder egentlig situerethed. En tings ægthed er indbegrebet af alt det ved den, som fra dens oprindelse kan gives videre, fra dens materielle holdbarhed til dens historiske vidnesbyrd. Det, der begynder at vakle, er tingenes autoritet. Det, der forsvinder, kan man sammenfatte i kunstværkets aura. Det ægte bliver gennem auraen¹⁶⁸ forbundet med den menneskelige tilstedeværelse (Benjamin 1994:25) parallelt med Ruskins insisteren på betydningen af håndværkerens tilstedeværelse i arkitekturens materialer.

168 Benjamins definition på aura: *"noget fjernts unikke fremtræden, så nært det end måtte være"* (Benjamin 1994:20).

8.3. Materialitet – abstraktion eller sansning

Sondringen mellem materiale og materialitet berører spørgsmålet om, hvad der kendetegner et materiales karakter og dets værdi, som igen peger hen mod diskussionen om, om et materiale er beskrevet af dets fysiske egenskaber, dets atmosfæriske karakter eller af dets kulturelle værdisætning, og i den forbindelse kan Böhmes sontring suppleres med den anderledes vinklede skelnen mellem materiale og materialitet, som Tim Ingold opstiller (Ingold 2007a). Ifølge Ingold glider studierne af ting som regel over i abstrakt teoretisering af deres materialitet frem for en opmærksomhed på det håndgribelige sanselige engagement med de materialer, som tingene er lavet af (Ingold 2007a:14). Ingolds skelnen mellem materiale og materialitet handler ikke om materialernes konkrete funktion i forhold til deres virkning, som vi så det hos Böhme. Ingolds skelnen ligger mellem materialernes abstrakte repræsentation og materialernes håndgribelighed. For Ingold, der beskæftiger sig med 'naturlige' materialer,¹⁶⁹ er relationen mellem materialernes funktion og virkning åbenlys og velkendt. Men i mange moderne industrielt fremstillede materialer er relationen mellem funktion og virkning blevet fremmedgjort, og det er netop det, der ansporer Böhme til at sætte sin sontring. For Böhme er materialitet i denne forbindelse ikke den abstraktion, som Ingold ser, men tværtimod den sansebårne virkning, som materialets overflade har på det menneskelige befindende. I materialiteten indsætter Böhme netop relationen mellem den sansende krop og materialets stoflighed. Ingold og Böhme er enige om, at materialer virker gennem et medium – atmosfæren, men de har forskellige udgangspunkter for deres skelnen mellem materiale og materialitet. Ingold fokuserer på, at mennesket indgår i en egentlig målrettet håndtering af materialet, hvorimod Böhme beskæftiger sig med menneskets mindre målrettede, dvs. mere adspredte, receptive relation med materialet. Dog er denne adspredte reception grundlagt i reelle sanseoplevelser, der har lagret sig i kroppen, og som danner grundlag for oplevelsen af materialernes stoflige virkninger.

169 Dvs. materialer, vi finder bearbejdet i de traditionelle håndværk – fx træ, fiber, sten, læder, tekstiler, emalje, metaller, horn, ben, ler og glas.

8.4. Naturens autonomi

I og med at materiale og materialitet er adskilt, er der ikke investeret i en sansemæssig appellerende forarbejdning af materialer såsom spån- og træfiberplader, derimod danner materialerne det stabile og økonomiske underlag¹⁷⁰ for det æstetiske udtryk, vi egentlig ønsker, og det, vi ønsker, er tilsyneladende de naturlige materials udtryk.¹⁷¹ Hvorfor efterstræbes de traditionelle materials udtryk stadig på overfladerne af de moderne industrielle pragmatiske materialer og i vores hjem? Er det blot et spørgsmål om social ambition og kommunikation? Alle kan se, at vinyllet på gulvet eller klinkerne på væggen ikke er marmor eller travertin, ligesom den træfinerede spånplade fremtræder helt anderledes end en massiv træplade. Hvorfor virker de naturlige materials udtryk så appellerende på os? Svaret finder Böhme i materialernes karakter. Som vist i afsnit 4.12 manifesterer materialer sig med en særlig karakter. Hvad vi betegner som et materials karakter, er afhængig af dets ekstase, dvs. hvordan materialet fremtræder og viser sig for vores perception. Her er materialets stoflighed, materialiteten, afgørende. For et traditionelt materiale som træ er stofligheden og åretegningen præget af "*typisk irregularitet*" (Böhme 2013a:158). Kendetegnende for dette paradoksale fænomen er, at det ikke er muligt for den menneskelige kreativitet at skabe eller efterligne typisk irregularitet.¹⁷² Indtil nu har det kun været muligt for den menneskelige kreativitet at skabe enten det regelmæssige eller det uregelmæssige.¹⁷³ Dette er måske svaret på, hvorfor vi stadig higer efter de traditionelle materials udstråling. I den typiske irregularitet optræder naturen for os på en måde, som vi ikke kan efterligne. I de traditionelle materialer viser naturen sin fortryllende autonomi og egenart, og i atmosfæren – gennem materialernes ekstase – kommer vores følte krop og vores eksistens i forbindelse hermed.

170 Som underlag for finer, laminat osv.

171 Da de fleste tilvirkede materialer forsøger at opnå de traditionelle materials naturlige udtryk, må vi gå ud fra, at det forholder sig sådan. Eller som Griffero spørger: "*Why do we almost always prefer a wooden object to a plastic or metal one if not for its atmosphere?*" (Griffero 2014b:96).

172 En undtagelse er dog håndskriften, bemærker Böhme.

173 Når Böhme indfører det lille 'indtil nu', referer han til fraktal geometri og kaosteori, som netop er kendetegnet ved den typiske irregularitet (Böhme 2013a:158).

Når vinyllets farver er marmorerede, er det ikke et mislykket forsøg på at illudere materialet marmor, at få os til at tro, at vinyllet er marmor; men det er et mislykket forsøg på at tilgodese vores menneskelige instinktive søgen efter naturens autonomi, som den kommer til udtryk i fx marmorstrukturens typiske irregularitet.

8.5. Det perfekte og det tidløse

Loos identificerer afkoblingen mellem materiale og materialitet som et resultat af en kapitalistisk markedsökonomi, som i sidste ende er tåbelig, fordi det menneskelige befindende ikke kan bedrages. Måske kan vores sanser til en vis grad snydes af tricks, men den menneskelige ånd kan ikke føres bag lyset (Loos 1982:69). Hvis vi sætter Loos argument ind i en atmosfærisk og fænomenologisk begrebsverden, så kan menneskets korporlige krop (*Körper*) snydes, men i vores følte krop (*Leib*) – i vores befindende – vil vi bemærke, at magien (Böhme 2013a:160) eller auraen er væk, dvs. at de særlige kendetegn ved de naturlige materials ekstaser og stofligheder er fraværende. Som Böhme påpeger, er de naturlige materialer præget af en materialitet, som ikke genfindes andre steder: Træets, stenens, teglens åretegninger, farvevariationer og overfladestruktur forlener materialet med stofligheder og ekstaser, der ikke kan efterlignes og erstatte den oprindelige magiske og eksistentielle materialeerfaring.

Loos pegede på, at ved at måle arbejdet kvantitativt og ikke kvalitativt bliver tiden et mål for værdi i en kapitalistisk livsform. De materialer, som kom til husmandsstederne i de store ombygninger i 1970'erne og 80'erne, har nogle egenskaber, som passede til en kapitalistisk markedsökonomi. Materialerne er billige, de er nemme at vedligeholde, men har en forholdsvis kort levetid, de er nemme at arbejde med, og de er velegnede til at dække gamle forskelligartede overflader og i stedet skabe nye homogene. Materialerne kan ikke repareres, de skal udskiftes – hvis der kommer et skår i vinyllet eller en plet på gulvtæppet, kan man ikke nøjes med at udskifte den beskadigede del, som ved et trægulv, men hele gulvbelægningen skal udskiftes. Når ting ikke patinerer, men forfalder, resulterer det i en forskydning i opfattelsen

af den tidslige dimension i forhold til den traditionelle landbokulturs tidsopfattelse. Materialerne fremsætter så at sige et krav om det perfekte, og på sigt vil det uvilkårligt skabe en atmosfære af noget uperfekt. På den måde arbejder materialernes indvirkninger i det skjulte. De dyder, som materialerne fremkalder, er modernitetens dyder. Når man som husejer sætter pris på det funktionelle, det sparsommelige, det praktiske, det ordentlige, det nemme og ikke mindst det gængse og det lettilgængelige, kommer man i en situation, hvor man får noget mere med i købet, som man ikke havde overvejet. Det er de atmosfæriske virkninger, der ud over materialernes praktiske og funktionelle egenskaber aktiverer uforudsete udstrålinger af fx mathed eller tomhed samt af tidløshed og karakterløshed, der øger den følelse af traditions- og stedsløshed, som ofte aktiveres i omkalfatringen af det lokale og det nære. Heri ligger en udfordring for ombygningerne af Bedre Byggeskiks husmandssteder og andre små bolighuse. I den gamle landbokulturs byggeskik bestod stedstilknytningen i brugen af lokale materialer og motiver, hvorimod i den moderne parcelhus-byggeskik består stedstilknytningen i at opløse grænsen mellem inde og ude. Når det er byggemarkedernes udbud, der bestemmer valget af materialer og motiver, forringes mulighederne for det stedsbundne i ombygningerne af den ældre traditionelle bygningskultur. Det er ikke kun det stedsbundne, der forsvinder i byggemarkedernes 'perfekte' og tidløse materialer. Et materiale, hvori den menneskelige praksis har sat sig sine spor i form af patina, forbinder atmosfærisk nye brugere med tidligere brugere i en form for atmosfærisk projektion (Nielsen 2006:154). Men denne oplevelse af historisk forbundethed kan ikke etableres i materialer, hvori den menneskelige brug ikke afsætter betydningsdannende spor. Her har den atmosfæriske betydningsprojektion med kulturteoretiker Henrik Kaare Nielsens ord "*intet at gribe fat i og elaborere på, og vores omgang med disse ting er derfor rent instrumentel og blottet for perspektiver med hensyn til historisk og sociokulturel forbundethed med andre mennesker*" (Nielsen 2006:155).

8.6. Materialet som medium for selvdannelse

Materialerne arbejder i det ubevidste, påpeger Böhme; det er først, når vi er blevet grebet af deres atmosfære, at vi måske prøver at identificere effektens oprindelse (Böhme 2013a:161). Det er, som om materialerne opererer på ubegribelige måder, derfor kan skabelsen af en atmosfære gennem materialets karakter beskrives som magisk. Kendetegnende for magi er, ifølge Böhme, at forholdet mellem årsag og virkning er uklart og ubegribeligt (Böhme 2013a:160). På samme måde er forholdet mellem materie og materialitet – mellem stoffets fysiske og praktiske egenskaber og dets udstråling – uklart, måske endda afkoblet. Den murstensvæg, der synæstetisk udstråler blødhed, er hverken blød i en streng materiel forstand eller ved en fysisk kropslig berøring. Murstensvæggen kan også udstråle soliditet, men det er ikke materialets konstruktive og fysiske egenskaber, der skaber den solide udstråling, det er materialets fremtræden – materialiteten. Hvor stammer disse magiske erfaringer fra? I arkitekturen arbejdes der med både bygningsmaterialernes praktiske og atmosfæriske egenskaber, med deres materiale og materialitet (deres stof og stoflighed). Men forud for disse relationer findes en tredje og grundlæggende materialerelation, som er den magiske: materialet som medium for vores selvdannelse. Som mennesker indgår vi i tætte kropslige taktile relationer med materialerne, en relation, der er særlig stærk i vores tidlige barndom. Vi sidder på, kravler og går på, mærker på, smager på materialer. Vi erfarer hårdhed, vådhed, tørhed, kølighed, varme ikke blot *med* vores kroppe, men *i* vores kroppe. Kroppen er både det, vi sanser, og det, vi sanser med – den er både medie og organ, citerer Böhme Aristoteles (Böhme 2013a:162). Det vil sige, at vi mærker os selv, når vi mærker materialerne; vi erfarer fasthed, blødhed, varme i vores erfaring af os selv. Böhme henviser til det aristoteliske begreb '*haphē*', men hans argumentation ligger tæt op ad Merleau-Pontys kropsfænomenologi. Heri er kroppen givet i en dobbeltsansning. Det er fundamentalt inden for kropsfænomenologien, at når jeg berører noget, fx et materiale, sanser jeg materialet, men jeg sanser også mig selv, fordi kroppen har erfaring med både at være det berørte og det berørende: Den berørende hånd er også

den berørte i "en slags sansemæssig selvrefleksion, en refleksion af en særlig art" (Rasmussen (unpub.):2). I den fysiske sansning af os selv ligger også fundamentet til den senere perception af materialerne. Denne erkendelsesproces af vores egen krop gennem et taktilt engagement med omverdenen er ifølge fænomenologerne at lære verden og sig selv at kende – at bebo verden. Sansekvaliteterne kommer med Merleau-Pontys udtryk til syne i en 'før-verden', som ligger forud for den formede og skabte verden. Han taler endda om en før-menneskelig verden, der endnu ikke bærer kulturens præg. Livsverdenen har sit grundlag i denne før-verden. Livsverdenen er altid allerede fortolket og praktisk tilgængelig (Rasmussen (unpub.):5).

Den oprindelige sanselige forbindelse mellem kroppen og naturens materialer er blevet fremmedgjort for det moderne menneske, skriver Ingold i *Being Alive* (2011):

"Likewise, paving the streets of the modern city [...] makes it possible for inhabitants to sustain an illusion of groundlessness, as though they could traverse the pavements without making any contact with, or impression in, the earth. Under the rubric of the 'built environment', human industry has created an infrastructure of hard surfaces, fitted out with objects of all sorts, upon which the play of life is supposed to be enacted. Thus the rigid separation of substances from the medium that Gibson took to be a natural state of affairs has in fact been engineered in an attempt to get the world to conform to our expectations of it, and to provide it with the coherent surface we always thought it had.

Yet while designed to ease the transport of occupants across it, the hard surfacing of the earth actually blocks the very intermingling of substances with the medium that is essential to life, growth and habitation." (Ingold 2011a:123-124)

Vores sanselige erfaringer med den fysiske verden er gjort, før vi havde begreb om materialerne som byggemateriale eller materialernes synæstetiske og sociale karakterer – de sanselige erfaringer, vi har gjort med materialer, ligger som en præ-refleksiv distanceret, til dels fortrængt baggrund for vores væren i verden. Det er her i dette magiske felt, at materialerne rummer en

eksistentiel tilknytning til verden, som også Gaston Bachelard beskriver *The poetics of space* (1994).

8.7. Materialernes moralske virkninger

Det ligger atmosfæreteoretikerne fjernt at tale om moral som normer, anvisninger eller afgørelser af rigtigt og forkert. De vil hellere tale om stemthed og indstilling, eller hvad Böhme kalder '*Lebensgefühl*', 'livsfølelse' (Böhme 2001:97; 2014c:50). Atmosfærernes flygtige og ubestemmelige karakter samt deres usikre ontologi gør, at de ikke er oplagte medier for den skarptskårne moralske afgørelse. Stemtheden er derimod en særlig rettedhed mod verden, der er karakteriseret ved både at være flygtige og gennemgribende. Stemninger har den særlige kvalitet, at de hverken er bevidst refleksion eller ubevidst sansning, derfor kan de være et privilegeret rum, hvor diffuse fornemmelser af og forhåbninger om 'det gode liv' kan eksistere.¹⁷⁴

Men det er en realitet, at mange atmosfæriske (ind)virkninger bliver karakteriseret som menneskelige dyder, fx ærlig eller ydmyg. Disse karakterer bestemmes på én gang kulturelt og sanseligt, som vi så i afsnit 4.11, men relationen er kompleks. Bedre Byggeskik prøvede at etablere en arkitektur, hvor specifikke stoflige virkninger blev til norm; dermed forsøgte foreningen også at normsætte specifikke sanse kvaliteter. For at befordre brugen af visse materialer og for at understrege disses virkninger og værdi blev materialerne pålagt moralske valoriseringer. Ifølge Richard Sennett er hensigten med at tildele materialerne menneskelige dyder såsom ærlighed eller ydmyghed ikke at forklare noget om materialernes funktionelle egenskaber. Formålet er at forøge vores bevidsthed om selve materialet og på den måde få os til at

174 Stemningernes særlige privilegerede rum mellem refleksion og emotion genfindes i diskussionerne om sammenspillet mellem overflade og dybde i den æstetiske erfaring. Siden Kant har æstetikken favoriseret æstetikens 'dybe' abstrakt refleksive erkendelses-potentiale på bekostning af æstetikens 'overfladiske' konkret sansebårne erkendelses-form, som tager sit udgangspunkt i æstetikbegrebets oldgræske oprindelse. Med sin atmosfæreteori fortsætter Böhme det opgør med Kants æstetiske domsfældelse og med æstetikken som den eksklusive kunstreceptions erfaringsområde (Böhme 1993:115), som blev indvarslet med moderniteten. Det er altså ikke den æstetiske-moralske domsfældelse, der interesserer Böhme, men æstetikken som sanselig praksis og erfaring.

overveje dets værdi (Sennett 2009:144). Sennett beskriver, hvordan ærlighed som antropomorf metafor for 'rene' naturlige materialer (fx synlige mursten uden tilsat farve og fra samme brænding) opstod i forbindelse med det 18. århundredes store oplysningsdebat om betydningen af naturlighed kontra kunstighed (Sennett 2009:145) – en debat, der, som vi har set i forbindelse med industrialiseringen, også kom til at handle om håndværk kontra industri.

Men at tildele materialerne menneskelige dyder såsom ærlighed, ydmyghed eller nøjsomhed var for Bedre Byggeskiks arkitekter ikke blot et spørgsmål om at tildele materialerne værdi via metaforer. *"Man har sikkert Lov til at gaa ud fra, at det, der gror ud af et Folk, ogsaa har Rod i det, at det er ægte og ejendommeligt for Folket,"* skrev Harald Nielsen i 1932 (Nielsen 1932:169). Materialernes dyder fremtrådte også i materialernes indtrykskvaliteter. Dette betød, at materialernes – kulturelt tildelte – dyder blev mærket i det menneskelige befindende som konkrete sanseindtryk.¹⁷⁵ Hermed kunne en kropslig fornemmelse blive krydsvekslet med en kulturel værdi. Det vil sige, at et materiales social-konventionelle karakterer og dets synæstetiske karakterer blev gensidigt konstituerende. Dermed er ikke sagt, at forbindelsen mellem materialernes social-konventionelle karakterer og synæstetiske karakterer er endegyldig; relationen kan ændres, som vi så, det var tilfældet med de glaserede tegl i afsnit 4.12.

Lad os se på den almindelige teglsten – murstenen – som eksempel. Ved kulturelt at tildele teglsten en social-konventionel karakter valoriserede arkitekterne samtidig teglstenens typiske synæstetiske karakterer. Det vil sige, at teglstenens social-konventionelle karakter 'ærlighed' gik i forbindelse med stoflighedens typiske synæstetiske karakterer såsom blødhed, åbenhed, dybde, varme og irregularitet.¹⁷⁶ Dermed blev teglstenens ærlighed i det menneskelige

175 Vi bemærker, at Griffero anerkender Gibson formodning om, at en tings mening eller værdi bliver perciperet lige så umiddelbart som dens farve (Griffero 2014a:42).

176 Som analysen af Bakkekammen 45 viser, er teglstenens hele fysiognomi – dens form og udstrækning – selvfølgelig også en del af dens udstråling. I murværket vil teglstenens rolle som en lille del af en større sammenhæng, murværkets forbandt, fugen mellem stenene osv., være stærkt atmosfæreskabende, men lige her fokuserer vi specifikt på teglmaterialets stoflige virkninger.

befindende (efterhånden) perciperet som blødhed, åbenhed, dybde, varme og irregularitet. At teglstenen blev tildelt en dyd, og at arkitekterne havde en forventning om, at materialets stoflighed 'udstrålede' denne dyd, er ingenlunde tilfældig. I afsnit 6.1 mødte vi teglstenens erindringsspor, hvor generationers sanselige præ-refleksive erfaringer med det danske landskab og naturlige materialer havde dannet en kulturel disposition mod teglstenes bløde, organiske, lerede stoflighed. Vi har set, at materialernes virkninger fungerer som medium for vores selvdannelse. Vores kropslige selv er dannet gennem præ-refleksive sanselige erfaringer med en 'før-verden'. Disse tidlige taktile erfaringer af at 'bebo verden' danner grundlaget for vores senere perception af materialerne. Kroppen ved og husker, skriver Pallasmaa, arkitektonisk mening opstår fra arkaiske svar og reaktioner fra kroppen og sanserne. Vores oplevelser af trøst, beskyttelse og hjem er grundlagt i oprindelige oplevelser gennem utallige generationer (Pallasmaa 2013:64-65).¹⁷⁷ Det bløde og varme er primære sanseoplevelser hos det spæde barn, der bliver holdt af forældrene, og er som sådan (oftest) forbundet med følelser af tryghed og omsorg, der skaber en sanselig disposition for det bløde og varme og bundfældes i den følte krop som en slags naturlig tilstand. På trods af at teglmaterialets ruhed, der giver mureren barkede næver, vækker den håndstrøgne murstens synæstetiske karakter – dens bløde og varme stoflighed – emotionel genklang i vores kroppe. Griffero taler om en form for gensidighed mellem den følte krops følelser og den arkitektoniske forms gestus (Griffero 2014a:26), men som vi kan se, har også stofligheden en form for emotionel gestus. Den fænomenologisk indstillede arkitekt anser i øvrigt materialets stoflighed for langt mere virkningsfuld end dets form (Pallasmaa 2014:35).

Når først forbindelsen mellem et materiales social-konventionelle karakter og synæstetiske karakter er etableret, kan et materiales stoflige egenskaber på den anden side være med til at afgøre materialets kulturelle karakteristik: De onde, hårde maskinstrøgne sten, som Jensen-Klint tog anstød af på sin fodtur ved Strandmølle Å, ville han næppe prise for deres ærlighed. De ma-

177 Hvilket selvfølgelig er udtryk for den fænomenologiske arkitekturs forestillinger om en *genius loci* som fremført at Christian Norberg-Schulz (1984).

skinstrøgne mursten besad den håndstrøgne teglstens funktionalitet, og de var lavet af det samme materiale som de håndstrøgne, men de besad ikke de stoflige virkninger, som blev forbundet med ærlighed.

8.8. Den sociale status og korkmaterialet

Som mange gange nævnt reagerede Bedre Byggeskik mod industrialiseringens afkobling mellem materiale og materialitet og mellem håndværk og produktion med et credo om brug af 'naturlige hjemlige materialer'. Et credo, der især var fremherskende i foreningens tidlige år, hvor industrialiseringen nye vilkår for byggeriet virkede særlig stærkt og forskrækkende. Under mine besøg på Bakkekammen 45 undredes jeg over korkmaterialets tilstedeværelse. Men gennem Böhmes distinktion mellem materiale og materialitet må jeg konstatere, at selvom korkmaterialet både var fremmed i den traditionelle danske bygningskultur og var industrielt fremstillet, så var der stadig en klar korrespondens mellem korkens materiale og dens materialitet, der var ingen modsætning mellem dens funktionelle kvaliteter og dens udstråling. Netop korkmaterialets overfladevirkninger var afgørende. Korkens stoflige virkninger var præget af blødhed, varme og dybde, som var stoflige virkninger, der ifølge Bedre Byggeskik fulgte et ærligt materiale. På den måde var korken et materiale, som var acceptabelt for Marius Pedersen og Bedre Byggeskik, også selvom korkmaterialet ikke rummede megen 'fornemmelse af menneskelige tilstedeværelse', der ellers var en af forudsætningerne for det ægte bygningsmateriale.

Årsagen til, at kork som materiale ikke vandt indpas hos Bedre Byggeskik, men hos funktionalisterne, var, at kork som beklædningsmateriale ikke åbner for den håndværksmæssige forfinelse og dermed ikke var velegnet til at fremvise dyder som flid, omhu, beherskelse og kontrol.¹⁷⁸ Korkens stoflighed manglede en af de kvaliteter, som var kendetegnende for et ærligt materiale, nemlig den menneskelige tilstedeværelse, sporene af det menneskelige arbejde. Bortset fra korken er det især materialernes bearbejdning som udtryk for den menneskelige umage og beherskelse af naturens materialer, der er

178 Selvom Marius Pedersens forsøg med at indlægge korkstrimler i egeparketgulvet i forstuen krævede stor håndværksmæssig snilde.

fremherskende i Marius Pedersens eget hus på Bakkekammen. Her er det ikke en romantisk naturlængsel som hos Arts & Crafts-bevægelsen, der præger materialerne, men derimod en udpræget civiliseringsproces, som forstærkes af husets rumlige indadvendthed.

8.9. Formative materialeerfaringer

Materialernes virkninger skaber nogle sanselige dispositioner i vores følte kroppe, således at nogle materialevirkninger vil føles velkendte og naturlige. Dette er ikke ensbetydende med, at materialevirkningerne per definition er med til at skabe en 'god' atmosfære. Murstenens bløde og varme stoflighed kan for nogle skabe en tung nostalgisk – måske ligefrem klaustrofobisk atmosfære.¹⁷⁹ Vi genkender atmosfærens synæstetiske karakter, og kan identificere dens atmosfæriske affordance eller gestik, men føler måske noget andet. Man kan som arkitekt ved hjælp af synæstetiske virkninger *objektivt* stemme arkitekturens rum, hermed arbejder man i 'det atmosfæriske', som netop er kendetegnet ved et fravær af subjektive momenter (Bille & Sørensen 2016:14; Böhme 2001:60) Men hvordan 'det atmosfæriske' bliver til en atmosfære ved at blive knyttet til dennes subjektive pol (dvs. den menneskelige stemthed), er trods alt ikke endeligt eller uforanderligt (Griffero 2014a:29), og her ligger tydeligvis et formativt potentiale, idet det almene i 'det atmosfæriske' bliver subjektiveret i atmosfæren. De formative erfaringer afgørende for kulturel socialisation og kompatibilitet, fordi disse erfaringer skaber grundlaget for kulturel homogenitet, en homogenitet som var afgørende for Bedre Byggeskik. Den formative relation til materialerne er ikke forbeholdt menneskets tidlige erfaringer. Vi bliver ved at danne os selv som kropssubjekt i forholdet til den fysiske verden, som Böhme siger:

"Wie die Wahrnehmung des Dinges als Körper uns selbst zu Körpern macht, so macht die Wahrnehmung des Dinges als Objekt uns erst eigentlich zu Subjekten. Zwar ist die Subjektivität qua affektive Betroffenheit in jeder Wahrnehmung schon

179 Hvilket var tilfældet med nogle funktionalistiske arkitekter, der fuldpudsede de velkendte gammeldags mursten, så de fik den hvide betons overfladevirkning.

vom Ursprung her enthalten, das Subjekt als selbständige Instanz bildet sich jedoch erst durch Differenzierung heraus.” (Böhme 2001:171)

I den atmosfæriske erfaring af materialerne og deres overflader mærker jeg mig selv og min egen krop (Böhme 2001:169), hvilket jeg havde konkrete oplevelser af under mine husbesøg: Vinylgulvet i Stuehus 1 var med sin glatte, rene, perfekte, modstandsløse overflade med til at skabe en atmosfære af tidløshed, samtidig med at mine fødder mistede fornemmelsen af kontakt med fladen under mig. I forstuen på Bakkekammen 45, hvor de mørke døre og karme skabte en atmosfære af lukkethed og tæthed, mærkede jeg min krops udstrækning og tilstedeværelse, jeg blev bevidst om mit åndedræt, i og med at trangten til at åbne huset og lufte ud voksede. Også i Stuehus 2 fornemmede jeg vinduesvæggens alternering mellem ude og inde i mine åndedrag.

Intet kan være i tænkningen, som ikke først har været i sansningen, bliver Aristoteles ofte citeret for (Lühe 2002:187). Bedre Byggeskiks forestilling var, at gennem brugen af de ærlige materialer kunne landbefolkningen retablere sin sanseligt formative tilknytning til autentiske, men vigende kulturelle værdier og normer. Gennem de ærlige materials stofflige virkninger skulle en homogen atmosfære af hjemlighed, ro, orden, varme og tryghed brede sig i de danske landområder. Denne atmosfære skulle stemme landbefolkningen til en særlig *’Lebensgefühl’*, således at atmosfæren blev et medium, der ikke blot var affektivt ladet, men også normskabende – og især normbevarende.

Afhandlingen har hæftet sig ved Bedre Byggeskiks dogme om brugen af gode og ærlige materialer, som er blevet et fremherskende tema i bevægelsens eftermæle. Med udgangspunkt i teglstenen forstår vi, at de overfladevirkninger, der kendetegnede et ærligt materiale, var: en naturlighed udtrykt ved overfladens irregularitet, sporene eller fornemmelsen af en menneskelig tilstedeværelse samt en stofflighed og en synæstetisk karakter, der vakte en emotionel genklang af tryghed og blødhed i det menneskelige befindende, dvs. den følte krop. Uden denne emotionelle genklang ville et materiale ifølge Bedre Byggeskik virke fremmedgørende.

8.10. Arkitekternes tavse viden

Et materiales stoflige virkninger indgår i en kompliceret sammenfiltrering eller gensidig konstitueringsproces med de kulturelle værdisætninger og materialets fysiske egenskaber, og stofligheden bliver således et krydsfelt mellem abstrakt kulturel og konkret sanselig værdi – og ikke et spørgsmål om 'enten-eller' (Bille & Sørensen 2012:17-18). Böhme kalder materialernes stoflige virkninger for magiske. De stoflige virkninger er ikke logiske og gennemskuelige; de virker i det skjulte. Forståelsen af materialernes stofligheder er afgørende for frembringelsen af atmosfærisk potentiale i arkitekturen, og det er en arkitektfaglig disciplin, der i særdeleshed er forbundet med arkitekternes – og arkitekturens – tavse viden. I det skabende arbejde med materialet bliver materialet levende og viser sine egenskaber og sine muligheder for forarbejdning (Ingold 2007a; 2013). Det er i denne skabende relation med materialernes virkninger, at forestillinger om materialets væsen eller materialets dyder eller sågar vilje kan opstå – materialerne tilbyder eller indbyder til – eller ligefrem 'kræver' en særlig arkitektonisk brug og en særlig bearbejdning.¹⁸⁰

Arkitekternes (og bygmestrenes) arbejde med materialernes stoflige virkninger er ifølge Semper udtryk for en omverdensfortolkning og en kommen-overens med sin omverden. Når arkitekten bearbejder overfladen, benytter hun sig af sine egne sanselige erfaringer af verden og af 'hvordan verden virker' (Christoffersen 2007) – eller måske snarere hvordan kroppen virker i verden, og hvordan verden virker i kroppen. Böhme kalder forehavendet en praktisk poetisk fænomenologi (Böhme 2013b:5). Pallasmaa udvider den kropslige og sanselige hukommelse i det enkelte menneske til at være en muskulær og taktil kropslig viden, der er nedarvet gennem generationer af mennesker. Dermed er vores følelser af trøst, beskyttelse og hjem også rodfæstet i oprindelige menneskelige erfaringer (Pallasmaa 2013:64-65). Pallasmaa skriver, at arkitektur er kommunikation fra arkitektens krop direkte til de kroppe, der kommer i kontakt med arkitekturen – ovenikøbet århundreder efter (Pallasmaa 2013:71).

180 Thomas Bo Jensen beskriver i *Murstenenes ornamentale vilje*, hvordan der i murstenens form og stof er indlejret et dekorativt potentiale, som virker som en 'materialets vilje' på (særligt disponerede) arkikter, fx Jensen-Klint (Jensen 2001).

Mennesket har ifølge Pallasmaa en intuitiv og emotionel evne til øjeblikkelig at forstå et steds eller en situations atmosfære, en evne, der ifølge Pallasmaa synes at være biologisk udviklet og ubevidst og instinktmæssigt determineret gennem evolutionen med henblik på overlevelse (Pallasmaa 2014:21). Ifølge denne forståelse af relationen mellem menneskets krop og dens fysiske og sociale omgivelser er de atmosfæriske virkninger absolutte – de vil kunne mærkes af alle mennesker til hver en tid. Ydermere betones det, at de atmosfæriske virkninger arbejder i det ubevidste. Derfor kan man ikke analysere sig frem til, hvordan atmosfærer produceres, det er kun gennem praktikerens tavse viden, vi kan få et indblik i dette (Böhme 2014c:46).

Vi kan som regel altid genkende materialernes synæstetiske karakterer, og vi er som regel også i stand til at identificere materialernes affordance eller gestus, men vi kommer ikke altid i 'den rette stemning', dvs. at materialernes indvirkninger kan være svære at forudsige og kontrollere (Bille & Sørensen 2016:22). I praksis betyder det, at atmosfære per se ikke kan produceres, men til gengæld kan der produceres et stærkt atmosfærisk potentiale – så stærkt, at det kan nærme sig 'det atmosfæriske'. Dette potentiale kalder Böhme for generatorer (Böhme 2014c:51), og de er i høj grad knyttet til materialernes og overfladernes synæstetiske virkninger. De fænomenologisk indstillede arkitekter er optaget af materialernes synæstetiske virkninger, og de anser disse virkninger for at være absolutte – de vil kunne mærkes af alle atmosfærisk tunede mennesker til hver en tid. Men det er ikke sikkert, at alle mennesker vil være opmærksomme på virkningerne eller finde dem passende eller betydningsfulde. Evnen til at forstå materialernes stoflige virkninger er en arkitektonisk forpligtigelse og en forudsætning for skabelsen af arkitektonisk kvalitet. Arkitekten Peter Zumthor definerer ligefrem atmosfære som arkitektonisk kvalitet (Zumthor 2012:11). Det handler om at skabe de rette omstændigheder for, at den rette atmosfære kan fremtræde for mennesket, og dertil behøver man viden om både mennesket og om de virkemidler, man har til sin rådighed. Nogen viden om mennesket har vi, fordi vi alle er kroppe, som Pallasmaa fremfører – anden viden har vi kun, fordi vi er kulturelt vidende.

Men det er også i dette sanseligt-moralske felt mellem det synæstetiske

og det social-konventionelle, at arkitekturens påvirkning af mennesker kan foregå ubemærket; det er i dette felt, der er en åbning for både manipulation og bevidstgørelse. Det er ved at åbenbare dette felt, at atmosfæreteorien giver muligheder for et særligt bidrag, fordi koblingen mellem konvention/association og perception på den ene side bliver 'synlig', men på den anden side også viser os, at arkitekturen balancerer mellem det bestandige og det foranderlige.

8.11. Moralske stemninger og dannelse

Den uvilje, atmosfæreteorien huser mod at italesætte moral som normer og anvisninger, er knyttet til en fænomenologisk indstilling til moral, der afviser at tage udgangspunkt i principper og regler (Martinsen 2010:72), men derimod tager udgangspunkt i det enkelte menneskes ansvar over for næsten som en i mennesket iboende åbenhed over for den anden eksemplificeret i filosofen og teologen K.E. Løgstrups etiske fordring:

"Den enkelte har aldrig med et andet menneske at gøre uden at han holder noget af dets liv i sin hånd. Det kan være meget lidt, en forbigående stemning, en oplagthed, man får til at visne, eller som man vækker, en lede man uddyber eller hæver. Men det kan også være forfærdende meget, så det simpelthen står til den enkelte, om den andens liv lykkes eller ej." (Løgstrup 1991:25)

Men arkitekturen kan aldrig være normfri. Arkitektur skal skabe atmosfæriske rum for den menneskelige eksistens, og allerede deri ligger en anvisning. Hvordan kan det gøres uden forestillinger om 'det gode liv', der skal leves i de rum? Som geografen Jürgen Hasse skriver om arkitekturens uundgåelige gestiske disciplineringer:

"[...] there is a philosophical understanding of the concept, wherein power is comprehended as a capacity which has influence on something or someone. Power then also emanates from gestures, which do not require the intentionality of an assertively-interested will and is more or less impressively conveyed by every building." (Hasse 2014:224)

Det særlige ved atmosfærernes moralske dimension er, at den udspringer fra en stemthed og en affektiv sanselig involvering i verden og ikke fra resultatet af en bevidst refleksion.

Ben Anderson peger på, at atmosfærernes tvetydighed giver os mulighed for at forstå oplevelserne i atmosfærernes affektive rum som noget, der sker ud over, uden om og langs med subjektets dannelsesprocesser (Anderson 2009:78). For Anderson er atmosfære en måde at forstå, hvordan følelser kan bestå, spredes og deles i et miljø og som sådan både være upersonlige og samtidig forekomme dybt personlige (Anderson 2009:80). At se atmosfærerne som et medie, hvor følelser og affekt uvilkårligt (psykologisk, socialt og biokemisk) transmitteres mellem menneskers kroppe, antyder, hvordan menneskelige dannelsesprocesser kan finde sted uden den aktive bedømmelse, der sædvanligvis følger et skifte i menneskets følelsesmæssige tilstand (Brennan 2004:5). I atmosfærens affektive rum kommer sansningerne ikke så meget til at handle om, hvad man sanser, men mere hvad man føler derved.¹⁸¹ Antropologen Jason Throop har med begrebet '*moral moods*' (Throop 2014) også beskrevet stemninger som menneskelige følelsestilstande, der har den særlige kvalitet, at de hverken tilhører den bevidste refleksion eller den ubevidste umiddelbare sansning. Ifølge Throop frembringer stemningerne privilegerede rum for at frembringe og registrere ændringer i menneskers moralske habitus, fordi netop stemningens affektive, men 'ufokuserede' ladning kan tilvejebringe en stærk transformerende værdi, som fornuftig, rationel tænkning kan savne. Som etisk markør kan vi tale om 'det gode livs stemning' eller stemningen af 'det gode liv'. I stemningerne kan vi finde emotionelle eller intuitive tilskyndelser til handlinger og indstillinger. Stemninger drejer sig ikke så meget om, hvad mennesket er, og hvad det kan blive, men at mennesket *er* (Bjerg 2010:47). I

181 Det er indlysende, at forskning i atmosfære og affekt har mange fælles berøringsflader. Men hvor affektteori, sådan som fx hos Brennan (2004), tilbyder forståelser af, hvordan følelser i et rum er sociale tilstande, der deles af de tilstedeværende subjekter, så tildeler affektteorien ikke selve rummet den store opmærksomhed (Borch 2014:80). Derfor er der i afhandlingen ikke givet plads til teoretisering om affekt. I afhandlingen er der således ikke skelnet mellem følelse, emotion eller affekt. Det vil sige, at affektiv i denne afhandling betyder 'følelsesmæssig'.

stemtheden mærker mennesket verden eller snarere mærker sig selv i verden (Bjerg 2010:51). Det er denne stemte væren – denne indstilling til verden – der kan påvirkes og forandres. Stemninger er påvirkninger og tilpasninger af vores eksistens (Throop 2014:71) og dermed potentialer for dannelse. Dannelse skal i denne forbindelse forstås i en bred betydning, hvor det både omfatter selvdannelse, læring og subjektivering (Otto 2005), med andre ord forstås dannelse som de forandringsprocesser, som det hele menneske gennemgår i tilegnelsen af verden.

Bedre Byggeskiks formål var landbefolkningens uddannelse og dermed dannelse. Det virker naturligt at beskrive materialerne og deres stoflighedens indflydelse på det menneskelige befindende som en dannelsesproces, idet der er tale om en gensidig og konkret (om)dannelsesproces. I håndværkernes arbejde med materialet og beboernes daglige (kropslige) sam-vær med materialerne formes ikke blot materialerne, men også menneskenes selvopfattelse og befindende. Sædvanligvis forstår vi dannelse som en refleksiv proces – en åndens dannelse, men i den hverdagslige omgang med vores fysiske omgivelser foregår også en dannelse af kroppen og sansningen, som betyder en dannelse af vores perception. Filosof Carsten Friberg peger på, at det netop er i dannelsen af vores opfattelse af verden, at atmosfærebegrebet tilbyder noget særligt (Friberg 2014). Den sam-væren mellem subjekt og objekt, som definerer atmosfærebegrebet, henleder opmærksomheden på, at samtidig med at vi i perceptionen begriber, hvad noget *er*, bliver vi samtidig kropsligt og sensorisk påvirket af det, vi perciperer (Friberg 2014:2). Atmosfærebegrebet tydeliggør, hvordan vores omgivelser deltager i formningen af vores perception, ikke blot som en opmærksomhed på de sanselige elementer i vores omgivelser, men som *en opmærksomhed på vores opmærksomhed* – dvs. som en forståelse af, ikke blot hvordan vi opfatter vores omgivelser, men hvordan omgivelserne former vores opfattelse af dem (Friberg 2014:3). Omgivelserne er med til at bestemme, hvordan vi opfatter og møder verden – hvilken stemning vi er i. Formning af vores omgivelser er en formning af vores perception og derfor af vores forståelse af os selv i verden.

Jürgen Hasse beskriver, hvordan atmosfærens gestiske stemningsanvisninger giver anledning til subjektive selv(dannelses)teknikker i en Foucaultsk governmentality-forståelse (Hasse 2014). Det, der dannes og reguleres gennem arkitekturens og materialernes stemningsmæssige gestik, er de menneskelige præferencer og indstillinger, ikke som en direkte kontrol, men som en formning af menneskets selvopfattelse og dets trang til at opføre sig 'rigtigt'. Stemninger kan lede mennesker til at kontrollere deres etiske selvforhold og mentalitet.

I tilknytning til atmosfærernes og stemningernes åbne, uafsluttede og uafgjorte karakter må knytte sig en tilsvarende rumlig diffusionsåben og porøs dannelsesproces, hvor det enkelte menneske ikke er afgrænset og indeholdt i sig selv. I atmosfæren er mennesket via sin kropslige tilstede-væren i en kontinuerlig formativ udveksling med sine omgivelser. Den atmosfæriske dannelses mål er den menneskelige stemthed, dvs. en påvirkning menneskets affektive indstilling til dets egen væren i verden. Vi taler om en dannelsesproces, der i sin natur er kropslig og ikke kognitiv, men som kan danne grundlaget for de refleksive processer.

Men den følte krops affektive stemthed kan i sin præ-refleksive åbenhed (nemt) blive 'overtaget' af omverdenen. Når vi taler om de dannelsesprocesser, der foregår uden om subjektets refleksive deltagelse, er der et potentielt magtperspektiv, og det bliver derfor afgørende, at mennesker lærer at bemærke de atmosfæriske virkninger. Målet er, at mennesker får en øget selvbevidsthed og indsigt i, hvordan og hvorfor de forskellige atmosfærer indvirker på deres og andres befindende. Denne bevidstgørelse kræver til gengæld en regulær dannelsesindsats. En sådan traditionel dannelsesindsats beskriver Böhme i det, han kalder udviklingen af atmosfærisk kompetence (Böhme 2013a:51). Böhme beskriver tre trin i den bevidste omgang med atmosfærer (Böhme 2013a:49-50): at være i stand til at bemærke en atmosfære, at kunne benævne en atmosfæres karakter og til sidst at kunne producere en atmosfære. Atmosfærisk kompetence øger muligheden for kritisk stillingtagen og ageren i en hyper-æstetiseret virkelighed, hvor atmosfærisk manipulation af menneskers

befindende bevidst udnyttes som magtmidler i både system og livsverden (Böhme 2013a). Atmosfærisk kompetence betyder opmærksomhed på den sanselige og kropslige tilegnelse af verden, som opnås gennem æstetisk (ud)dannelse. Bedre Byggeskiks æstetiske dannelsesindsats forløb i to sammentvævede spor: en traditionel kognitiv og reflektivt præget æstetisk (ud)dannelse med rod i den danske folkeoplysningstradition og en præ-refleksiv prægning af stemningen i landbefolkningen gennem såvel det kollektive som det enkelte menneskes befindende.

9. Mellem landbokultur og velfærdsstat

9.1. Inklusion og homogenitet

I Bedre Byggeskiks oprustning af den æstetiske dømmekraft og den atmosfæriske kompetence lå en moralsk intention, som var rettet både mod industrialiseringen og den kapitalistiske produktions logik og mod befolkningens pligt til at kunne se forskel. Når der ikke længere var den naturlige sammenhæng mellem materiale og materialitet, blev et atmosfærisk beredskab nødvendigt. Bedre Byggeskiks oplysnings- og dannelsesstrategi blev en del af en velfærdsstatstanke, hvor borgerne var forpligtiget til at pleje deres smag som en investering i et fælles bedste. Hvordan den enkelte borgers hus så ud, var nu ikke længere et personligt anliggende, men noget, der berørte fællesskabet og den fælles atmosfære.¹⁸² Som statens repræsentant i etableringen af statshusmandsbrug var Bedre Byggeskik en del af den spirende velfærdsstats inkluderende og homogeniserende indsats. Selvom Bedre Byggeskik tog udgangspunkt i en landbokulturs traditionelle bygninger, var foreningens smagskultiverende indsats med begrundelser i universelle forhold med til at inkludere landboerne i et bredere begreb om folk, eller rettere befolkning.

182 *"Det er i kraft af den gode smag, at man er i stand til at lægge afstand til sig selv og sine private præferencer. Derfor er smagen ifølge sit egentlige væsen ikke noget privat, men derimod et samfundsmæssigt fænomen af første rang"* (Gadamer, citeret i Dupont 2012:84).

Idet landbomentaliteten efterhånden blev assimileret i en velfærdsstatsbefolknings mentalitet, var der alligevel tale om en værdiudveksling.¹⁸³ Således harmonerede flere af landbomentalitetens værdier – såsom nøjsomhed, nytte og underspillethed – med de moralske og æstetiske idealer, der prægede selvforståelsen i dansk arkitektur. I starten af 1950'erne introducerede Kay Fisker betegnelsen 'den danske funktionelle tradition' om den arkitekturtradition, der voksede frem samtidig med velfærdsstaten (Fisker 1950). Et mantra for Kay Fisker og den funktionelle tradition var, at det anonyme arkitektoniske formsprog skulle grundlægge en almen arkitektur baseret på en orden og et regelsæt, der kunne skabe 'en vej, der kan trædes af andre' – altså at mindre begavede arkitekter også kunne lave kvalitetsarkitektur.¹⁸⁴ Kombinationen af håndværkeruddannelse og etableringen af et alment regelsæt blev af den funktionelle traditions arkitekter anset for at være "*et udtryk for tidens demokrati*" (Millech 1951:278). Med den generation af arkitekter (Kay Fisker, C.F. Møller, Flemming Lassen, Kaare Klint, Steen Eiler Rasmussen m.fl.), der fulgte Bedre Byggeskik-pionererne, kom disse værdier til at optræde definerede for dansk arkitektur som et slags varemærke gennem det meste af det 20. århundrede og kom til at præge det ikon-villa-byggeri, der var parcelhusenes arkitektoniske udgangspunkt.

Efter 1960'erne er der to parallelle bevægelser i husmandsstedernes 'parcelhusliggørelse'. Husmændenes livsform var under pres. Mange jorde blev slået sammen, og mange var tvunget til at finde andet arbejde og boede på husmandsstederne uden at dyrke jorden (Møllgaard 1984; Frandsen 2000, Korsgaard 2008). Blandt husmændene indtrådte der efterhånden en social ambition og identifikation mod middelklassens levevis, som i høj grad blev materialiseret i parcelhuset, der blev understøttet af det udbud af industrielt

183 Johs. Nørregaard Frandsen påpeger, at gennem vandringen fra land til by fandt der en kontinuerlig påvirkning sted fra landet til byernes arbejder- og funktionærlag, mens landmanden i høj grad satte ideologiske skodder for en modsat strøm af visse kulturelle påvirkninger (Frandsen 2000:20).

184 Jeg har andetsteds argumenteret for, at den funktionelle traditions arkitektur afspejlede den danske velfærdsstats ideal om den brede fællesnævner, om mådehold, fællesskab, orden, konsensusøgning (Wiil 2009:62).

udviklede bygningselementer og bygningsmaterialer, som var de umiddelbart tilgængelige. Dette udbud af elementer og materialer var kendetegnet ved at være praktiske og prisbillige versioner af udvalgte og populære motiver og materialer fra ikon-arkitekturen. Mange af de materialer, der kom frem i tiden omkring den store ombygningsbølge i 1970'erne og 80'erne, var netop finerede plader.¹⁸⁵ I 1960'erne var opbruddet i landbokulturen, ifølge Frandsen, umådeligt voldsomt. Afviklingen af en traditionel landbokultur var simultan med Bedre Byggeskiks endelige nedlæggelse i 1965.

9.2. Landbokulturelle elementer i den akademiske arkitektur

Materialerne og motiverne i Stuehus 2 tager udgangspunkt i en sanselighed, der er rekreativt betinget. Som sådan tilhører materialerne og motiverne en urban akademisk-kreativ kultur, der løfter stuehuset ind i den rekreative og receptive æstetiske landskabsrelation, der ikke er en del af landbokulturen. Dermed sker der en fusion af kulturelle elementer og værdier, hvor landbokulturelle værdier indgår som æstetiske karakterer. Landbokulturelle værdier såsom underspil og enkelhed bliver fortolket og genindsat i en arkitektonisk ramme, som vi kender fra den danske funktionelle tradition. Den danske funktionelle tradition havde stærke anglofile tendenser,¹⁸⁶ og hermed bliver den kvindelige husejers stemningsreference til Virginia Woolfs engelske romantiske have helt indlysende.

I Stuehus 2 er der stor korrespondens mellem materialerne og deres fremtoning – deres materialitet. Men samtidig er brugen og behandlingen af materialerne (fx de ubehandlede teglklinker og deres brede fuge) grovere, mindre farverig og mindre raffineret, end det var idealet hos Bedre Byggeskik.

185 De materialer, der er benyttet i stuehus 1, er kendetegnende for ombygninger foretaget i 1970'erne og 80'erne. Det var de årtier, hvor alting ifølge arkitekterne blev så grimt, som Peter Dragsbo skriver i en kronik i Jyllands-Posten 2008 (Dragsbo 2008b). Jeg har gennem min research set dem i mange Bedre Byggeskik-huse i Vestsjælland. Materialerne er bl.a. dokumenteret i det husmandssted ved Haderslev, som Realdania i 2011-12 har restaureret.

186 Som reaktion på maskindyrkelsen i den kølige tyske hvide modernisme vendte mange danske arkitekter sig i mellemkrigstiden mod den engelske arkitektur- og håndværkstradition, som de anså for at være mere 'høvisk' og 'humanistisk' (Thau 1993).

Materialerne osrer ikke af håndværksmæssig omhu, men virker atmosfærisk gennem stoffets egen umiddelbare materielle udstråling. Kvaliteten ligger i valget af materialer, der *i sig selv* har stor udtrykseværdi, og ikke i en omhyggelig, tidskrævende vedligeholdelsestung bearbejdning. Dette giver en atmosfære af overskudsagtig skødesløshed, der karakteriserer en livsform, der ikke skal kæmpe for social status.

I landbokulturen blev social status bl.a. fremvist som flid, omhu og 'orden ude som inde'. På Bakkekammen 45 var den revne jord udtryk for en æstetisering af sådanne landbokulturelle værdier. Da værdierne blev bragt ind i en mere urbaniseret livsform, hvor nytteforordningen ikke havde samme betydning (jordens udbytte var ikke det væsentligste i købstadens villakvarter), blev de i processen tømt for noget af det oprindelige kulturelle indhold. Således kunne værdierne indgå i den motivudveksling, der foregik mellem landbokulturens byggeskik og den mere urbaniserede arkitektur i opbygningen af den danske funktionelle tradition og den spirende velfærdsstat.

Det er dog uhyre vigtigt igen at understrege, at i et atmosfærisk dannelsesperspektiv handlede udstrålingen af flid og omhu for Bedre Byggeskik ikke blot om at *fremvise* flid, omhu og orden. Det handlede om, at arkitekturen skulle skabe atmosfærer, der animerede til at *være* flittig og omhyggelig og ordentlig. Det er rigtigt, at atmosfærerne skabte et socialt krav om at fremvise en særlig adfærd, men kravet blev i kraft af den atmosfæriske dannelse internaliseret i en sådan grad, at det blev til en subjektiv følelse. Lysten til at være flittig og omhyggelig – lysten til at arbejde – er en central værdi bag den danske velfærdsstat (Kærgård 2007). Denne arbejdsmoral har religiøse og kulturelle rødder i landbomentaliteten, hvor den kan spores tilbage til den lutherske teologi. Da menneskene ikke gennem deres handlinger kunne opnå Guds nåde, var der ikke brug for hellige handlinger, men derimod at udføre aktiviteter, der kan gavne næsten. Arbejdet blev hos Luther det sted, hvor næstekærligheden udfolder sig (Kærgård 2007:59).

Et andet afgørende område, hvor Bedre Byggeskiks formative indsats genfindes i velfærdsstatens værdigrundlag, er i det moralske krav om selvbeherskelse. Vi har set, hvordan foreningens mishag over for landbefolkningens

lyst til meningsløs pynt og udsmykning samt en balanceret disciplinering af håndværkerens individuelle kunstneriske impulser stillede store krav til den enkeltes selvbeherskelse. Med andre ord skulle håndværkere og husejere lære og udføre selvbeherskelsens dyd i valg og bearbejdning af materialer og overflader. Velfærdsstatsforskerne Jørn Henrik Petersen og Lis Holm Petersen fremsætter synspunktet, at velfærdsstatens etiske struktur er baseret på kollektive forholdsregler, der skal sikre, at den enkelte behersker sin 'naturlige' tilskyndelse til selvoptagethed og selvhævdelse i forpligtigelsen mod næsten (Petersen & Petersen 2007:121). Petersen og Petersen baserer deres argument på opfattelsen af K.E. Løgstrup som velfærdsstatens 'arkitekt'. Godt nok er velfærdsstaten et sekulariseret projekt, men den er, ifølge Petersen & Petersen, indirekte inspireret af Løgstrups etiske fordring om, at man holder en del af næstens liv i sine hænder. Ifølge Løgstrup består det etiske i at blive begrænset i sin selvudfoldelse (Martinsen 2010:13). Løgstrup kalder det tilbageholdenhed (Løgstrup 1984:48), men når den spontane moral (i mødet med den anden) bliver abstrakt eller diffus (det menneske, man ikke har mødt) og sættes ud af kraft, bliver det nødvendigt med regler, der binder os til fordringen, når vi bliver tilbøjelige til at følge vores naturlige selviskhed (Petersen & Petersen 2007:127-128). Velfærdsstatens grundtanke vokser således ifølge Petersen og Petersen ud af en etisk orden, der er definatorisk knyttet til uselviskheden (Petersen & Petersen 2007:121). Denne orden er i praksis 'uopfyldelig', fordi vi som mennesker kun på bekostning af vores 'natur' kan leve op til den. Det er dette støttende moralske regelsæt udmøntet i love og reguleringer, som ifølge Petersen & Petersen manifesterer sig i velfærdsstatstanken. Men hvor staten opererer med regulering og lovgivning som opvejning for det svigtende sindelag,¹⁸⁷ eller når den spontane moral var sat ud af kraft, så opererer arkitekturen derimod med befolkningens stemning og lyst. Når Bedre Byggeskik reagerede mod, hvad de så som stationsbyernes forlorne og fattigfine materialer og 'løsgående motiver', så reagerede de mod selvhævdelsen og overfladiskheden. Men det var ikke gennemførligt at regulere sig bort fra de

187 Det, Petersen og Petersen med reference til Odysseus kalder at udstikke kursen og derefter binde sig til masten (Petersen & Petersen 2007:128).

løsgående motiver, man måtte have bugt med 'lysten' til de løsgående motiver. Det var helt afgørende for foreningens succes, at bygherrer og bygmestre fik internaliseret de rigtige normer.

9.3. Grænser og åbninger

Da jeg gik i gang med mit feltarbejde, var det intentionen at fokusere på materialerne, fordi ideen om 'det gode håndværk i gode materialer' er så fremherskende i Bedre Byggeskiks eftermæle. Men det var først gennem mit feltarbejde, jeg indså det signifikante i, at majoriteten af ombygningerne forsøgte at åbne Bedre Byggeskik-husenes velafgrænsede rum.

De tre huse viser forskellige udviklingstrin i bevægelsen fra det velafgrænsede og lukkede til det flydende og transparente rum. Marius Pedersens eget hus på Bakkekammen er kendetegnet ved en rumoplevelse, der er meget (inde)lukket, tæt og hemmelighedsfuld. I Stuehus 1 er vægge revet ned, rummene er gjort større, og flere funktioner (dagligstuens og spisestuens) er samlet, imidlertid er den klare afgrænsning mellem det ydre og det indre rum stadig helt intakt. Endelig er Stuehus 2 transformeret og præget af transparens og åbenhed.

9.4. Strømme af lys, luft og nye tanker

Ombygningerne af Stuehus 1 illustrerer, at den husmandskultur, som statshusmandsbruget var skrevet ind i, blev opslugt af en parcelhuskultur. Men parcelhusmotiverne forløses ikke; det oprindelige hus yder så at sige modstand mod at underlægge sig denne kultur: Den ændrede plan bliver ikke til et mere flydende og dynamisk rumforløb, men blot til større rum. Den opløste overgang mellem ude og inde, som vi kender fra de store vinduespartier, kommer ikke længere end til større glasflader i de allerede eksisterende vindueshuller. Den modernistiske nivellering af grænsen mellem ude og inde, som antydningvist materialiserede sig i parcelhusenes typiske lange ubrudte vinduesbånd med udgang til haven, kan ikke få plads i stuehuset. Stuehusets konstruktion (inddelt i pille, vindue, pille, vindue osv.) husker en hårdtarbejdende nøjsom husmandskultur, hvor der ikke var rum for middelklassens og

det modernes afslappende fritidsliv – haven var primært et sted, hvor man arbejdede. Ombygningerne i huset er begrundet i en funktionalitet fundet i husmandsbrugets drift, men med motiverne, der er brugt, aspirerer stuehuset mod parcelhuset og de værdier, der er knyttet hertil. Stuehus 1 er således et eksempel på, hvordan udvandingen af bygningskulturelle karaktertræk skete i landområderne.

I Stuehus 2 er valgt en mere radikal ombygning. Den er ligesom Stuehus 1 en bricolage af motiver og materialer,¹⁸⁸ men her er motiverne ikke hentet fra parcelhuskulturen. Faktisk er parcelhusniveauet så at sige sprunget over, og huset søger sine motiver direkte i ikon-arkitekturens store beholdning af motiver – både modernistiske og romantiske. Ombygningen har indført motiver og elementer, der er i direkte modstrid med Bedre Byggeskiks anvisninger, og indvendig er huset fuldstændig transformeret. Huset er blevet strippet for næsten al beklædning og aptering. Da de nuværende ejere overtog huset, var også vinduespladerne fjernet, men de blev monteret igen, fordi 'det så forkert ud uden'. Her er ingen nedhængte plader, der hurtigt har skjult spor af nedrevne vægge og uens lofter. Huset fremstår modernistisk nøgent uden lag på lag af tapet, faste tæpper og plader til at forskønne eller skjule spor af ombygninger. Huset har gennemgået modernismens renselsesproces, som tydeligvis var langt mere gennemgribende end Bedre Byggeskiks. Bedre Byggeskik rensede arkitekturen for det overflødige nytilkomne, så det originale og autentiske kunne stå rent frem. Modernismen fjernede det gamle, så det ikke skyggede for det nyes klarhed og renhed. Huset er temmelig overraskende, i og med at det viser, at store glasflader ikke er nødvendige for at opnå (den atmosfæriske) transparens – måske snarere tværtimod. Dette er bemærkelsesværdigt, fordi netop transparensen – dvs. kontakten mellem inde og ude og opløsningen af husets (inde)lukkede rum – er forsøgt i de fleste moderne ombygninger af Bedre Byggeskiks mindre bolighuse. Her er ikke længere tale om et hus, som slutter sig om sig selv og lukker omverdenen ude, men om en dynamisk udveksling mellem den ydre og den indre atmosfære – yder-

188 Alle ombygninger må nødvendigvis være en form for bricolage.

væggene ånder – de trækker vejret ind og ud. Som Walter Benjamin i 1929 begejstret skrev om transparensen i den moderne arkitektur, vil menneskets opholdsrum blive til et gennemgangsrum for alle tænkelige kræfter og bøger af lys og luft:

"The last, because the cult of 'dwelling' in the old sense, with the idea of security at its core, has now received its death knell. Giedion, Mendelssohn, and Le Corbusier are converting human habitations into the transitional spaces of every imaginable force and wave of light and air." (Benjamin 1929:264)

I modsætning til de to stuehuse var Marius Pedersens eget hus på Bakkekammen 45 ikke en del af et landbrug, men derimod bolig for et medlem af den kulturelle elite i Holbæk – en købstad i provinsen. Som sådan udtrykker huset træk fra en selvbevidst landbokultur, der havde annekteret dele af småborgerens livsform (Frandsen 2000). Forstuen på Bakkekammen er modstykket til Benjamins og funktionalisternes transparente ideal. Dette rum bliver ikke gennemstrømmet af lys, luft og nye tankestrømme, tværtimod holder rummet på atmosfæren som i et skrin. Forstuen er ikke transparent, hverken i bogstavelig eller fænomenbåren forstand – den er uudgrundelig og foruroligende – et overgangsrum. Stuerne private og indelukkede hygge etableres af en overfladebehandling og en materialeforståelse, der udtrykker beskyttelse, beherskelse og kontrol af en lukket verden; derfor bliver adgangen til husets beskyttede indre en næsten rituel åbning i en scenografisk overskridelse af hoveddørens tærskel.¹⁸⁹ Hoveddøren og kælder døren er de eneste steder, man kan komme ind og ud af huset. Det indre liv og det ydre liv bliver to uafhængige domæner. Huset kommer til at fungere som en lukket

189 Tærskelmotivet besværliggør desuden etableringen af eventuelle havedøre, der vil bryde facadens grænsevirkning. Som regel var der ikke havedøre i Bedre Byggeskiks husmandssteder og mindre bolighuse, da dørene ud over deres symbolske betydning repræsenterede både en forøget udgift og en potentiel kilde til træk og kulde.

beholder, med nogle få og meget regulerede åbninger.¹⁹⁰ Huset er i det hele taget præget af beherskelse. Driftsbeherskelse og selvbeherskelse var stærke idealer for Bedre Byggeskik. Den orden og den beherskelse, der er eksemplificeret i huset, afspejler forsøget på at dæmme op for den nihilisme, som både Jensen-Klint og Harald Nielsen på hver sin måde identificerede. Bedre Byggeskik var et svar på det tidlige 1900-tals stigende uro og fokus på subjektet. Bevægelsen forsøgte at genfinde og holde fast i en universel orden – at vise selvkontrol og beherskelse var moralske værdier, der spillede godt sammen med landbokulturens dyder såsom underspil, flid og omhu. Men i modsætning til funktionalismen gjorde Bedre Byggeskik ikke grundlæggende op med det forpuppede interiør og de hengemte hemmeligheder og fortrængninger, der var associeret til den historicistiske arkitektur, der for Bedre Byggeskik var den rene og sande arkitekturs værste fjende. Bedre Byggeskiks manglende vilje til at åbne interiøret op blev ironiseret af den funktionalistiske arkitekt Edvard Heiberg i det kulturradikale tidsskrift *Kritisk Revy* i 1928, hvor han undrer sig over, om Harald Nielsen har opdaget, at jernet er blevet opfundet (Heiberg 1928:4).

9.5. Praktisk eller æstetisk landskabsrelation

I Stuehus 1 oplevede jeg en cyklisk bevægelse gennem mange forbundne rum og mange (lukkede) døre samt en stue med ensidigt lysindfald gennem højtstående vinduer, der fremstod som huller i en massiv væg, der delte landskabet udenfor op i små kontrollerede bidder. Huset lukkede sig og lod det omliggende landskab forblive udenfor. I Stuehus 2 derimod er de benyttede motiver ikke konkrete bygningsmæssige elementer såsom særlige materialer eller særlige former og figurer, men derimod atmosfæriske motiver benyttet i forsøget på at skabe særlige sansemættede oplevelseskvaliteter. Stuehus 2 er således udtryk for en æstetisk rekreativ tilegnelse af omverdenen og en landskabsrelation, der er rekreativ. Grænsen mellem hus og landskab – individ og

190 I den senere modernistiske arkitektur ophørte hoveddøren med at være det samme betydningsfulde element – snarere tværtimod; ofte er hoveddøren blot den oplukkelige del af et større glasparti. I ingen af de to ombyggede stuehuse er hoveddøren accentueret.

omverden – er transparent og grænseløs. De to forskellige landskabsrelationer er afgørende for forståelsen af Bedre Byggeskiks arkitektur, og hvordan Bedre Byggeskik forsøgte at manøvrere mellem en landbomentalitet og en akademisk funderet klassicistisk arkitektur. Det er således vigtigt at slå fast, at den æstetiske landskabsrelation (i Stuehus 2's ombygning), som de modernistiske arkitekter efterstræbte, og som blev et transformeret motiv i parcelhuset, ikke er den samme som den traditionelle bondekulturs landskabsrelation. For bonden eller husmanden var forholdet til landskabet ikke kun rekreativt. Hans forhold til naturen og landskabet var bunden i en praksis, i en arbejdsrelation, hvor han indgik i et tæt produktionsforhold med naturen og jorden, hvor han levede i og med den som en del af den. Dr.pæd. Ove Korsgaard illustrerer dette ved at modstille bondekultur og industrikultur:

"Mens bondekulturen bygger på oplevelsen af det vedvarende og det genkommende, altså en cyklisk forståelse af livet, bygger industrikulturen på troen på den stadige forandring, den stadige vækst – en lineær forståelse af livet. Mens man i landbokulturen opererer med grænser, anerkendes grænser ikke i industrikulturen. Mens bondekulturen støtter sig til traditioner, betragtes traditioner som hæmninger i industrikulturen." (Korsgaard 2008:232)

Korsgaard påpeger, at i bondekulturen udgør naturen en helhed, som det enkelte menneske er en del af, hvorimod i industrikulturen er naturen enten et nyttigt råstof eller genstand for æstetisk nydelse. I denne distinktion ligger modernitetens nybrud som en række modstillinger mellem transparens, klarhed, enkelhed, åbenhed, renhed, mobilitet, lys, forglemmelse, universalisme og demos på den ene side og mystik, dunkelhed, lukkethed, stedsbundethed, mørke, erindring, partikularisme og etos på den anden. Disse modstillinger kom til at præge udvekslingen mellem landbokultur og industrikultur, mellem det moderne og det traditionelle. Det er i dette spændingsfelt, at Bedre Byggeskik-bevægelsen forsøgte at operere. På en og samme tid ønskede man at bevare bygnings- og mentalitetsmæssige værdier fæstet til landbokulturen og at opdrage landboeren til at indgå i en moderne æstetisk relation til omverde-

nen¹⁹¹ – ikke blot en brugsmæssig. Bevægelsen ønskede klarhed, enkelhed og renhed og begrundede disse i en universelt gældende orden, men samtidig var der i bevægelsen en udpræget mistro knyttet til industrialismen, kapitalismen og hele det moderne projekts kølige, glasklare og fremmedgørende atmosfære.

9.6. Det fælles udtryk

Det er karakteristisk, at den landskabsrelation, som Bedre Byggeskik priste, ikke var en relation mellem det enkelte hus og naturen, men udelukkende var en generisk relation mellem huset som kulturhistorisk type og et kultiveret landskab. Bedre Byggeskiks pittoreske landskabsrelation bestod i store træk i følgende: homogene formelementer, der var fordelt i et genkendeligt mønster ud over landskabet og med en stof- og farvevirkning, der underordnede sig landskabets ideale karakter. Det var således huset som landskabselement, der blev prioriteret og ikke det singulære hus' rolle som formidler af den enkelte beboers landskabsrelation. Fokus var på huset som en del af og udtryk for et fælles nationalt projekt og ikke som et personligt projekt. Det var Bedre Byggeskiks klare udgangspunkt, at eventuelle personlige præferencer til enhver tid måtte underordne sig fællesskabets. Modstanden mod det individuelle udtryk var ligeledes et gennemgående træk i den funktionalistiske arkitekturs urbane fællesskabsorienterede idealer. I ideen om typen, som blev givet af henholdsvis funktionalismens industrielle standardisering og af Bedre Byggeskiks traditionsbårne genkendelighed, kunne den urbane lønmodtagerkultur og landbokulturens nytte- og nøjsomhedstænkning mødes. På sin vis blev Bedre Byggeskiks centrale ideologi, som den blev formuleret af Harald Nielsen fra kontoret i København, en repræsentant for borgerliggørelsen af landbokulturen. Landbokulturen tog sit udgangspunkt i landbruget, men var ikke begrænset hertil. Også håndværk og mindre produktionsvirksomheder var præget af landbolivets mentalitetsfigurer, og i de nye stationsbyer havde disse mentalitetsfigurer

191 En bevidst æstetisk omverdensrelation var blevet påkrævet på grund af adskillelsen mellem bygningsmaterialernes brugsmæssige og udtryksmæssige egenskaber, som havde indfundet sig med industrialiseringen.

mere besvær med at finde balancen i forhold til den kapitalistiske markedsøkonomi og produktionsoverskud.

Hos Bedre Byggeskik var projektet at opdrage landbefolkningen til den fælles smag gennem brug af typer. Men i modsætning til funktionalisternes ideer om at udvikle en ny type på baggrund af arkitekturens ændrede produktionsvilkår og befolkningens ændrede levevilkår genfandt Bedre Byggeskik typen i de allerede eksisterende, men oversete bygningsformer. Idealet var lige dele pragmatik og idealisme: Så længe det stadig var håndværket, der var udgangspunktet for byggeriet på landet, måtte det også være håndværkets former, typer og traditioner, der dannede udgangspunktet for det nye byggeri. I Bedre Byggeskik så man ingen mening i at udvikle et nyt formsprog, før man var fortrolig med det eksisterende. Det var vigtigt at sikre kontinuiteten og genkendelsen i traditionen og de værdier, som tidligere generationer havde hyldet. Der var hos Bedre Byggeskik et idealbillede af den ufordærvede og stolte bygmester, der var rundet af landbomentaliteten og på grund af sin indlejring i traditionen, i stedet og dets materialer var nået til et naturligt, enkelt og rigtigt formsprog, der ville kunne udbygges og sættes sammen på måder, så selv moderne funktioner kunne rummes. Her tænkte man primært på tekniske funktioner eller landbrugets effektivisering. Der var nemlig visse nye funktioner, som de ideelle typer slet ikke kunne rumme, fx iscenesættelsen af det moderne handelsliv – udtrykt ved de store butiksvinduer.

Her er vi tilbage til det opgør med industrialisering, overforbrug og individualisering, der ligger i ideen om typen. Bedre Byggeskiks ideer om type var i høj grad præget af landbefolkningens nøjsomhedskultur, som kom under pres gennem industrialiseringens overproduktion. Typen var en reaktion mod smagløsheden og dekoraionsiveren i de nye stationsbyer, men foreningen havde svært ved at komme med kvalificerede bud på det moderne handelslivs krav til store udstillingsvinduer. Det var simpelthen ikke en funktion, der kunne rummes i den traditionelle byggeskik eller i det formudtryk og den typologi, som foreningen efterstræbte. Modviljen mod 'de store huller' i facaderne var stor, selvom Harald Nielsen med smerteligt besvær forsøgte at indarbejde udstillingsvinduernes store glasflader i facadernes rytmiske

formsprog. Facade-ornamentikken, der skulle indfange de handlendes blikke og friste dem til et unødigt køb, stemte ikke overens med den moralske baggrund, som foreningen voksede ud fra. Glasset var modernitetens materiale – auraløst og stofløst, og af funktionalisterne forbundet med rationalisering, optimering og afmystificering. Hvor Walter Benjamin så glasset i boligernes store glaspazier som fjende af hemmeligheder og enhver form for besiddelse (Thau 2000), et materiale, der skulle sikre egalitet, nøgternhed og gennemsigtighed, så Bedre Byggeskik glasset i de store udstillingsvinduer som udtryk for en depraveret og forfængelig urban livsstil, der snarere slørede end afslørede tilværelsens egentlige værdier og tingenes sande væsen.

9.7. To mentalitetsfigurer

Bedre Byggeskik oprettede som nævnt typer og gode eksempler til efterfølgelse, der grundlæggende havde det ligedannede, uniforme og homogene som ideal. I det første årti var udgangspunktet en romantisk opfattelse af, at der eksisterede en national karakter bestemt af en særlig stemning i det danske landskab og den danske bygningskultur; i 1920 lød det: *"Der er altid over et Lands Karakter en Stemning, hvis Grundakkorder bestemmes af Landskabets Natur og dets Bebyggelse"* (Nielsen 1920:18). I 1941 har vægtningen bevæget sig fra romantiserende begreber som 'landskabets natur' til mere moderne statsdannende begreber som 'befolkning' samt en udvidet referenceramme til *"Harmonisering af vor nutidige Bebyggelse i Landskab og Bybillede"* (Nielsen 1941:9-10). Fra at være et spørgsmål om værdien i menneskets selvgroede forhold til landskabet og naturen er der sket en forskydning i retning af at se værdien i en fælles nationsdannelse. Både det landskabelige og det nationale udgangspunkt materialiserer sig, ifølge Bedre Byggeskik, i bygningskulturen og præger behagsfølelsen hos de mennesker, der færdes i den. Men denne behagsfølelse var ifølge Bedre Byggeskik kompromitteret – eller i hvert fald fortrængt hos store dele af befolkningen, og årsagen var klar: *"Det er, som om Forretningslivet med dets Rastløshed har slugt alle andre Interesser"* (Nielsen 1941:12). Det er som sagt tydeligt, at vi har at gøre med en kombineret æstetisk og moralsk reaktion, når Bedre Byggeskik kritiserer den omsiggribende selv-

hævdelse og individualisering i bolighuskulturen, fordi "[...] *det er vigtigere, at et Hus passer til Omgivelserne, [...] end at det er en Smule bedre eller daarligere Arkitektur, og at Huse fremfor alt bør være fritaget for personlig Forfængelighed*" (Nielsen 1941:264).

Bedre Byggeskiks dannelsesprogram var en udløber af bl.a. højskolebevægelsens nationale dannelsesprojekt, som cementerede, hvad Korsgaard kalder skiftet mellem almuebevidsthed og folkebevidsthed (Korsgaard 2008:239-240). Det gjaldt om at fremme den forestilling hos mængden, at de tilhørte et folk, og det krævede folkeoplysning og selvbevidsthed. Mellemkrigstidens socialæstetiske tiltag, som Bedre Byggeskik-bevægelsen sammen med fx husholdningsskolerne og gymnastikforeningerne var en del af, var en inkluderende kontrakt mellem befolkningen og den spirende velfærdsstat. Staten gav øget tryghed og lighed, til gengæld skulle borgeren være parat til at udvikle sin gode smag og gøre sin pligt.

Landbomentaliteten, som Frandsen ser den, havde med gården som omdrejningspunkt en tendens til at lukke sig om sig selv i et vist mål af selvtilstrækkelighed. Især i andelstiden lykkedes det landbokulturen at manøvrere i en kapitalistisk markedsökonomi gennem en fin balance mellem tradition og modernitet i noget, der mindede om en småborgerlig livsform. Bonden blev landmand. Men det var også i andelstiden, at landbokulturen – på trods af sin indelukkede selvtilstrækkelighed – gennem folkehøjskolerne blev introduceret til sider af den borgerlige dannelseskultur og begyndte at adoptere urbane borgerlige elementer i sin boligindretning. I forlængelse heraf forsøgte Bedre Byggeskik at forene to forskellige vidensformer og to forskellige mentalitetsformer: den praktisk tekniske og den kontemplative. I tabet af traditionens æstetik og med den sammenhængen mellem materiale og materialitet forsøgte Harald Nielsen at argumentere ud fra en universel æstetik, som var baseret på en borgerlig urban kulturs æstetiske relation – det viser hans abstrakte argumentationer om formdannelser i sprog og natur, hans stilhistoriske udredninger og mange urbane borgerlig-klassicismiske referencer i hans foredrag fra Bygmesterkurserne – fx er Harsdorffs Palæ på Kongens Nytorv et tilbagevende eksempel. Det har været en svær opgave for Bedre

Byggeskik at få begrundet den i princippet unyttige sanselige praksis hos en landbefolkning, hvis mentalitet var præget af nytteforordningen.

Vi har set, at som folkelig arkitektur havde byggeskikken udgangspunkt i en byggepraksis udgående fra landområderne, hvorfra den i løbet af det 20. århundrede spredte sig til parcelhusbyggeriet. Den modsætning, der lå mellem byggeskikken og arkitekturen, var langt hen ad vejen også en modsætning mellem en landbomentalitet og en urbaniseret borgerlig mentalitet, en modsætning mellem en praktisk orienteret og en æstetisk orienteret mentalitet, hvilket genfindes som et spændingsfelt indbygget i Bedre Byggeskiks ideologi. Men trods spændingerne var Bedre Byggeskik også et forum for kulturel udveksling mellem landboværdier og den akademiske arkitekturs æstetik. Bedre Byggeskik var som sådan med til at gøde jorden for den spirende velfærdsstats harmonisering af nationens livsformer. Foreningens mål var fra starten at inkludere landbefolkningen i det store fælles nationale arkitektoniske projekt. Dette fælles projekt startede som et etos-præget forsvar af det nationale landskab og den danske kultur og tradition, men bevægede sig i løbet af mellemkrigstiden i retning af et mere demos-præget fællesskab, der gødede jorden for velfærdsstatens harmonisering af dens forskellige livsformer.

Bedre Byggeskik reagerede på de samme udfordringer i den moderne kapitalistiske verden, som også de tidlige funktionalistiske arkitekter havde identificeret.¹⁹² I Bedre Byggeskiks arkitekturideologi, som den blev fremført af Harald Nielsen, er der mange anskuelser, han deler med de mere funktionalistisk indstillede arkitekter – ja, Nielsen anså i virkeligheden Bedre Byggeskiks arkitektur for at være en sand funktionel arkitektur. Især er hele

192 I artiklen *Præfunktionalismen* identificerer kunsthistoriker Lisbet Balslev Jørgensen et fælles mål for arkitekturen i de første årtier af 1900-tallet: *"Det fælles mål var at bringe orden i det 'landsomfattende arkitektoniske anarki', som alle, uanset politisk engagement havde fået øjnene op for"* (Jørgensen 1983:101). Hun afslutter med følgende karakteristiske blik på dansk arkitekturs guldalder: *"Den grundtvigianske livsholdning; respekten for individet og kravet om at alle skulle deltage i den fælles udvikling gennemsyrede både bevidst og ubevidst resultaterne. Med socialismens yderlige krav om lighed var det muligt at gøre sig fri af classesamfundets billedsprog uden at få den totalt anonyme og billedløse arkitektur"* (Jørgensen 1983:103).

rensesestankegangen, ideen om de gennemgående typer, opgøret med individualiseringen og en orientering mod fællesskabet, alle gennemgående funktionalistiske træk. Forskellen ligger i, at de to arkitektoniske bevægelser orienterede sig mod to forskellige livsformer: landbokulturen og den urbane lønmodtagerkultur. Hvor Bedre Byggeskiks arkitektur lukker sig om sig selv og skærmer sig mod udfordringerne ved at se tilbage for at finde gyldige arkitektoniske og sociokulturelle motiver, åbner den funktionalistiske arkitektur sig mod omverdenen og ser frem mod industrialiseringens muligheder for at løse moderne udfordringer med moderne midler.

I opgøret med de forlorne industrielle materialer og en insisteren på håndværket lå der hos Bedre Byggeskik en kapitalismekritik. Men det var ikke en eksplicit kritik som hos John Ruskin og William Morris og Arts and Crafts-bevægelsen, ej heller var det en insisteren på håndværkerens ret (og pligt) til at udforske sine egne og materialets æstetiske potentialer. Hvor Ruskin fokuserede på hin enkelte håndværkers personlige engagement og arbejde med materialet, fokuserede Bedre Byggeskik i stedet på håndværket som en fælles traditionsbærende kultur. Det er ikke det enkelte menneskes relation til omverdenen, der er betydningsfuldt. Den individuelle relation kunne nemt udvikle sig til et usundt selvhævdelses-projekt; allerede fra opgøret med stationsbyernes honnête ambitioner lå indsatsen mod dette dybt i foreningens selvforståelse. Oprustningen af håndværket kom ikke rigtig i stand, fordi man blev overhalet af markeds kræfterne og industrialiseringen. Bevægelsen rustede ikke bygmestrene til arbejdet med de nye tiders materialer, men holdt bygmestrene fast i brugen af traditionelle materialer og tillod ikke eksperimenter. Bedre Byggeskik troede ikke på, at bygmestrene magtede den frie skabende relation med materialerne uden en vejledende tradition at støtte sig til. I håndværk og i folkekunst er det de samme regulerende mekanismer, der gør sig gældende. Professor i folkekunst Mikkel B. Tin påpeger, at en af folkekunstens særlige kvaliteter netop er muligheden for at improvisere inden for et givet repertoire, hvori nye motiver kan indlemmes, uden at det får betydning for helheden, samtidig med at gamle motiver bevares, selvom deres oprindelige betydning fortoner sig (Tin 2011). Men de mekanismer, som

havde reguleret håndværket, var slået definitivt ud af kurs af industrialiseringen. Det var disse regulerende rammer, som Bedre Byggeskik forsøgte at genetablere, men dette slag var på forhånd tabt.

10. Afrunding

10.1. Stemt til samfundsnytte

I nærværende afhandling har jeg udforsket Landsforeningen Bedre Byggeskiks arkitektoniske projekt. Det har jeg gjort gennem diskussioner og oplevelser af materialernes og overfladernes stoflige virkninger, som de fremtræder i foreningens ideer og tre udvalgte bygninger. Ved at lægge et atmosfærisk perspektiv til grund for min undersøgelse er det ikke blot blevet bekræftet, at materialernes stoflige egenskaber var afgørende for Bedre Byggeskiks arkitektur, men jeg har også kunnet påvise, *hvorfor* og *hvordan* materialernes stoflige virkninger var så afgørende for Bedre Byggeskiks arkitektoniske og ideologiske projekt. Dermed bidrager afhandlingen til en dybere forståelse af, hvorfor og hvordan arkitekturens materialer gennem en formning af menneskers perception påvirker vores opfattelse af og dermed indstilling til os selv og vores omverden. Desuden viser afhandlingen, at det atmosfæriske teorikompleks giver et begrebsapparat, hvori materialernes stoflige virkninger kan beskrives og forstås.

Med dette resultat dokumenterer afhandlingen, at det folkeopdragende projekt, som Bedre Byggeskik tog på sig, var at skabe omgivelser, der befordrede, at særlige mentalitetstilstande kunne trives i den danske landbefolkning. Bedre Byggeskiks arkitekturprogram indeholdt et moralsk projekt om at forme landbefolkningens mentalitet i retning af fordums tabte dyder såsom flid, omhu, orden, nøjsomhed og underspillethed suppleret med de idealer om tilbageholdenhed, selvbeherskelse, fællesskabsfølelse og arbejdslyst, som genfindes i grundlaget for den danske velfærdsstat. Dermed foregik der i Bedre Byggeskik-bevægelsen en udveksling mellem en landbomentalitet og en

spirende velfærdsstatsmentalitet. Tilsvarende fungerede Bedre Byggeskik som medie for udveksling mellem landbokultur og akademisk arkitektur. Bedre Byggeskik indførte en akademisk arkitekturs kvalitetsbegreb i den folkelige arkitektur og byggeskik, men for at dette kvalitetsbegreb kunne vække genklang hos landbefolkningen, måtte Bedre Byggeskik knytte den akademiske arkitekturs kvalitetsbegreb til eksisterende landbokulturelle normer. Bedre Byggeskik var drevet af arkitekter, der havde klare forestillinger om, hvordan bygningskulturen i landområderne skulle fremtræde. Foreningens arkitekter forstod byggeskik ud fra arkitekturens orden, og foreningens ambition var ikke blot at tilpasse arkitekturens orden til de mennesker, der skulle bruge bygningerne, men også at tilpasse landbefolkningens indstilling til en ideal orden.

Bedre Byggeskik forestillede sig, at arkitekturen i en form for dobbeltbevægelse skulle samle befolkningen i et fælles værdisæt, der *både* pegede tilbage mod tabte landbodyder og kulturværdier og frem mod almene menneskelige dyder i et nyt homogent velfærdsstatsligt fællesskab. Arkitekturen og mentaliteten skulle igennem en renselsesproces. Håndværkerne skulle lære sensibilitet og selvbeherskelse, og befolkningen skulle lære at tøjle deres lyst til selvhævdelse gennem pynt og 'løsgående motiver'.

Gennem analyser af Bedre Byggeskiks anvisninger til behandlingen af og arbejdet med materialerne har jeg identificeret, at oplysningsarbejdet, der skulle gøre håndværkere til bygmestre, nok var en myndiggørelse, men at det også var en disciplinering af både håndværkernes og befolkningens mentalitet. Bedre Byggeskik håbede, at den æstetiske uddannelse ikke blot ville lægge en dæmper på trangen til pynt og give håndværkerne kompetencerne til at træffe de rigtige valg og behandle stoffet smagfuldt, men at den også installerede en faglig stolthed og en kunstnerisk ydmyghed i erkendelsen af både deres egne evner og begrænsninger. Bedre Byggeskiks virke byggede på den danske folkeoplysningstradition, og som sådan var foreningens dannelsesindsats rettet mod udviklingen af samfundsnytte og et stærkt nationalt fællesskab. Foreningens mål var at bibringe bygmestrene præcis den viden og den faglige identitet, der sikrede, at de kunne og ville frembringe netop

det arkitektoniske indtryk, der ville præge landbefolkningens indstilling til 'det gode liv' i den spirende danske velfærdsstat.

10.2. Arkitekturens materialer som atmosfæregeneratorer

I afhandlingens atmosfæreteoretiske perspektiv har jeg identificeret arkitekturens materialer og overflader som rumdannende gennem deres udstråling og stoflige virkninger. Dermed har afhandlingen bidraget til en forståelse af overfladens betydning i arkitekturen, der rækker ud over den associative læsning af tegn og betydninger. I et atmosfærisk-fænomenologisk begrebsapparat påpeger afhandlingen, at arkitekturens materialer og overflader er potente atmosfæregeneratorer, der påvirker mentalitetstilstande både hos den enkelte og i fællesskabet. Gennem anskuelsen, at materialernes virkninger i høj grad er knyttet til deres stoflighed og deres evne til at skabe atmosfærer, fokusere jeg i undersøgelsen på den del af arkitekturreceptionen, der hidrører fra den stemte væren som en rumlig interaktion, der ligger før, under og efter enhver målrettet handlingsorienteret menneskelig praksis. Dermed fastholdes synspunktet, at materialernes stoflige egenskaber – ikke blot deres konstruktive og tekniske egenskaber, men deres stemningsgenererende egenskaber – er helt afgørende for arkitekturens virkning.

I afhandlingen demonstrerer jeg, hvordan materialers værdi og egenskaber erfares i en gensidighed mellem kropslige sansninger og kulturelle valoriseringer, således at dyder bliver forbundet med kropslige indtryk og følelser og som sådan er med til at internalisere dyderne som kropslige følelser af kulturelle begreber. Dette er selvfølgelig et oplagt felt for manipulation og forførelse, fordi atmosfærerne virker affektivt og uafhængigt af den menneskelige refleksion. Men at atmosfærerne virker affektivt, er ikke det samme som, at de er subjektive. Atmosfærer er på trods af deres flygtighed ikke blot noget, der opstår ud af 'ingenting'. De bliver genereret – af mennesker, ting, fænomener og situationer. Når vi kan identificere, hvad der genererer atmosfærer, bliver vi i første omgang mere opmærksomme på, hvordan vi påvirker og bliver påvirket af vores omgivelser. I anden omgang kan vi for-

søge at generere de ønskede atmosfærer ved at skabe de rette vilkår for deres opståen. Men der er ingen garanti for, at vi lykkes med vores forehavende. Atmosfærer kan – på trods af deres kvasi-objektivitet – være både ustyrlige og uforudsigelige.

10.3. Metodeudfordringer og benspænd

Også i en videnskabelig forskningssammenhæng er atmosfære et svært begreb at operere med, hvilket som allerede nævnt kan være en årsag til, at det videnskabelige arbejde med atmosfærer ofte ender med at diskutere, hvad atmosfærer er, og ikke så meget, hvad atmosfærer gør. Jeg satte mig for at undersøge, hvad atmosfærer gør, og hvordan de helt konkret virker. Det gjorde jeg ved selv at være til stede i dem. Det er mit befindende, der har været udgangspunktet for analyserne, og jeg har argumenteret for, at det ikke kan være anderledes, hvis jeg vil have førstehåndskendskab til – og ikke sproglige repræsentationer af – hvordan atmosfærerne virker. Men denne autoetnografiske prægning har både sine styrker og sine begrænsninger. Et atmosfærefeltarbejde indebærer, at jeg bruger min egen befindtlighed som redskab, fordi det er heri, atmosfærer identificeres. Jeg tager udgangspunkt i de indtryk, jeg mærker i min følte krop, men analyserne er ikke selvhenhørende. Det er ikke min egen livsverden, jeg undersøger. Fordelen ved metoden er erkendelsen og vedståelsen af subjektiv tilstedeværelse, der ikke foregiver eller kan forveksles med objektiv resultatorienteret gengivelse af fakta (Alvesson & Sköldbberg 2008:183). Ulempen er, at analysens perspektiv kan blive meget snævert, og at min forforståelse ikke bliver udfordret tilstrækkeligt. I kraft af min uddannelse som arkitekt er jeg tunet til at bemærke atmosfærer, men dette faglige udgangspunkt kan også gøre mig ufølsom over for, hvad der sker, når atmosfæren mærkes i en atmosfærereception, der er mindre tunet. Hvis jeg havde stået mindre hårdt på mit metodiske benspænd om at lade husene tale og givet menneskene mere taletid og større opmærksomhed, ville der have opstået en anden dynamik i analysematerialet. Spørgsmålet er, i hvor høj grad det havde påvirket den metodiske udforskning af at konkretisere og eksplicitere den atmosfæriske oplevelse – altså at beskrive, hvad atmosfærerne gør, i stedet for hvad de er.

Atmosfærer er også svære i den videnskabelige praksis, fordi enten er den viden, man får ud af dem, lige så utydelig, luftig og ubestemmelig som atmosfæren selv, eller også gør forskeren – i sin iver for at presse håndterbar viden frem – vold på atmosfærens natur ved at presse den ned i nogle videnskabelige formater, som den ikke passer i. Jeg har forsøgt at respektere atmosfærernes flygtighed, men jeg må indrømme, at jeg visse steder er kommet til at behandle dem lidt bastant og firkantet. Især har arbejdet med at isolere materialernes stoflige udstråling fra atmosfærens totalitet været en stor udfordring. Ligeledes har det været udfordrende at beskrive atmosfærernes dannelsespotentialer, igen fordi atmosfærernes flygtighed, ontologiske ubestemmelighed og ikke mindst præ-refleksive karakter gør dem uhåndterlige i en klassisk dannelsestænkning, hvis mål og middel er refleksiviteten. Det er til gengæld i dannelsesproblematikken, at afhandlingens indhold tager form. Der findes allerede dannelsestænkning, der ikke tager udgangspunkt i refleksiviteten, men i kroppens tavse viden. Denne kroppens dannelses tager som regel udgangspunkt i en eller anden form for målrettet aktivitet eller praksis. Mit udgangspunkt var at undersøge, hvordan atmosfæren danner den indstilling, der ligger før aktiviteten, eller er aktivitetens udgangspunkt.

Men feltarbejdets sansebårne karakter, hvor viden bliver genereret gennem min befindtlighed, balanceres til en vis grad af den betydelige del af empiri og analysearbejde, der tager udgangspunkt i Bedre Byggeskiks anvisninger, tegninger, beskrivelser, foredrag og andet klassisk kildemateriale. Udvekslingen mellem det overleverede kildemateriale og en kropslig tilstedeværelse i felten har tilføjet et nærvær til de historiske kilder og en kritisk og refleksiv dimension til arkitekturens atmosfære. For mig har min egen tværfaglige baggrund tilskyndet til valget af alternative metoder, og samtidig er jeg blevet nødt til at eksplicitere min egen tavse viden. Afhandlingen aktualiserer hermed spørgsmålet om den sanselige videns generelle status og relevans i den menneskelige livsverden.

10.4. Sansningens unyttighed

Analyserne viser, er der en tendens til, at ikon-arkitekturens vellykkede materialemæssige fornyelser ender som 'løsgående motiver' i den folkelige arkitektur. Der bliver til det almindelige byggemarked produceret uendelige mængder af prisbillige alternative 'funktionelle' materialer med fortolkninger af ikon-arkitekturens stofflige virkninger, og samtidig er nye funktionelle materialer blevet almindeligt tilgængelige. Med de nye materialer og overflader kommer også nye stoffligheder. Dette kalder på en almen mobilisering af de atmosfæriske kompetencer og den æstetiske dannelse – samt ikke mindst af håndværksmæssigheden, idet arkitekturens stofflige virkninger er dybt afhængige af sensibiliteten og omhuen i den håndværksmæssige udførelse. Dette vil betyde, at der i byggeriet generelt bør gives plads til stofflige overvejelser i deres egen ret i en dagsorden, der ellers er optaget af rationalitet, optimering og nytte lige fra materialeproduktion over byggeprocesserne til energien, miljøet, indeklimaet – og atmosfæren.

En køretur gennem Vestsjælland vil hurtig vise, at Bedre Byggeskiks små bolighuse har haft svært ved at opfylde kravene til et moderne familieliv, hvorfor ombygninger under en eller anden form i langt de fleste tilfælde har været påkrævet. Den livsform, som husene var bygget til, eksisterer ikke længere, og husene må nu opfylde kravene fra en moderne lønarbejderlivsform. I afhandlingen er det klargjort, hvordan materialer og motiver fra parcelhuskulturen har indlejret sig i Bedre Byggeskiks mindre bolighuse, men på to meget forskellige måder (jvf. afsnit 9.3 og 9.4). Ligeledes har jeg anskueliggjort, at radikale ombygninger ikke nødvendigvis fratager huset dets arkitektoniske kvalitet, men omformulerer og fortolker den. Til gengæld kræver den fortolkningsproces stærke atmosfæriske kompetencer og en bevidst æstetisk tilgang. Det er godt med tilbageholdenhed, når man bygger gamle huse om, men det er svært at formulere entydige regler for ombygninger; det kræver en kvalificeret stillingtagen i hvert enkelt tilfælde.

Den disciplinering og uniformering, som Bedre Byggeskik forsøgte at udøve, er ikke en moderne æstetisk dannelses mål. En moderne æstetisk dannelse skal give atmosfæriske kompetencer ved at uddanne vores sanse-

lige perceptionsformåen. Dannelsen skal opøve interessen for og evnen til at være sanseligt til stede og bevidst, således at det bliver muligt at forholde sig atmosfærisk bevidst og kritisk til omgivelserne. Det er ikke muligt at detailregulere i et sådant omfang, at det kan forhindre uhensigtsmæssige motiver og materialer. Det betyder dog ikke, at landets fælles bygningskultur skal overlades til det private initiativ, men det betyder, at vi må belave os på en større tolerance over for diversitet.

Bedre Byggeskiks største succes var det professionelle, men nonprofitorienterede engagement i almindelige menneskers byggeri. Nutidens kommunale tekniske forvaltninger er desværre trængt på ressourcer, men det skal ikke forhindre forestillingen om en fremtidig kommunal konsulenthjælp, der proaktivt og gennem kvalificeret arkitektfaglig dialog, i det omfang, det er nødvendigt, kan guide borgerne i byggeprocesser, og samtidig turde stå fast på kvalitetsmål for bygningskulturen.

Det kan måske synes som petitesser at hæfte sig ved bygningsmaterialernes overflader og stofligheder, men vi må huske, at arkitekturen har en dimension ud over det praktiske, det konstruktive, det sociale, det økonomiske og økologiske. Hvad der er blevet tydeligt i denne afhandling, og som atmosfæreteorien aktualiserer, er behovet for en diskussion om nødvendighed og nytte i arkitekturen. Fra en pragmatisk funktions- og praksisorienteret position enten overses stemningens betydning, eller atmosfæren bliver reduceret til en funktion i arkitekturen, og sanseligheden bliver underlagt en nyttetænkning. I sidste ende bliver spørgsmålet: Skal arkitekturens kvalitetsmål kun findes i dens nytteværdi, eller skal der i et samfund være plads til det unyttige?

Abstract in English

This thesis addresses the Danish architectural association *Bedre Byggeskik* (1915-1965) (an approximate translation could be 'Better Building Practise'), whose activities were primarily focused on the rural areas in Denmark. The legacy of the association is characterised by an idea of skilful craftsmanship in good and 'honest' building materials, as well as a profound consideration of the sensuous material and textural effects in architecture (in Danish called *stoflighed*). The thesis wishes to concretise these effects and therefore explores them as they appear in *Bedre Byggeskik*'s architectural teachings and designs. This is done partly by analysing the writings of the association and partly by analysing the sensuous effects of materials, textures and surfaces as they appear in three selected exemplary houses. The three houses are all located in West Zealand, Denmark and designed by architect Marius Pedersen – his own house from 1929 (now interior museum of *Bedre Byggeskik*) located in *Holbæk* and two houses on smallholdings set up in *Odsherred* in 1937.

In a scientific context the sensuous effects of the architectural surface and materiality are difficult to grip and communicate or even to convey. Therefore the thesis investigates ways of getting the houses – with their materiality, texture and surface qualities – to stand as informants in their own right. The sensuous effects of the building materials and architectural elements are addressed and represented through linguistic 'condensations of atmosphere', that calls for bodily and affective readings in an (otherwise) academic framing.

The investigation exemplifies how modern building materials and architectural elements have taken place in the houses of *Bedre Byggeskik*, as a

result of the changed way of life of the rural population. With the perspective given by the theory of atmosphere, the thesis argues that the materials, surfaces and textures of architecture has formative properties, as their atmospheric qualities – their ‘ecstasy’ – influence our moods and hence the attitude towards ourselves and our surroundings. In continuation hereof the thesis shows how Bedre Byggeskik’s educational effort aimed at creating surroundings, where certain dispositions could thrive among the rural population. Thus the thesis displays Bedre Byggeskik as a forum for exchange between a rural mentality and an upcoming welfare state mentality, as well as between a vernacular architecture and an academic architecture.

Abstract på dansk

Nærværende afhandling er en undersøgelse af en specifik del af Landsforeningen Bedre Byggeskiks (1915- 1965) arkitektur. Foreningens virke især rettet mod de danske landområder, og dens eftermæle er præget af forestillingen om 'godt håndværk i gode materialer' samt af et af dansk arkitekturs mest fremtrædende værdisæt 'stoflighed og enkelhed'. Afhandlingen ønsker at konkretisere betydningen af materialer og stoflighed, og den udforsker derfor materiale- og over-fladevirkninger i Bedre Byggeskiks arkitektur og arkitekturprogram. Dette gøres dels gennem analyser af foreningens tekster, anvisninger og foredrag og dels gennem analyser af materiale og overfladevirkninger i tre udvalgte eksemplariske huse, som alle er tegnet af arkitekt Marius Pedersen – hans eget hus (nu interiørmuseum for Bedre Byggeskik) i Holbæk fra 1929 og to stuehuse opført på statshusmandsbrug i Odsherred i 1937.

I en videnskabelig sammenhæng er arkitekturens sansebårne overflade- og materialevirkninger svære at fastholde og formidle, hvorfor der i afhandlingen eksperimenteres med at få husene – med deres materialer og disses virkninger – til at fremtræde som 'informanter' i deres egen ret. Bygningsmaterialernes og bygningselementernes stoflige og atmosfæriske virkninger analyseres og repræsenteres gennem sproglige 'atmosfærefortællinger', der bringer kropslige og affektive oplevelser og læsninger i spil den akademiske kontekst.

Undersøgelsen eksemplificerer, hvordan nyere bygningsmaterialer og elementer samt arkitektoniske forbilleder har indfundet sig i Bedre Byggeskik-

husene som resultat af landbefolkningens ændrede livsformer. Igennem det atmosfæreteoretiske perspektiv påviser afhandlingen, at arkitekturens overflader, materialer og stofligheder har formative egenskaber, idet deres udstråling stemmer menneskers befindende og påvirker deres indstilling til dem selv og deres omgivelser. I forlængelse heraf dokumenteres det, hvordan Bedre Byggeskiks folkeopdragende indsats rettede sig mod at skabe omgivelser, der befordrede, at særlige mentalitetstilstande kunne trives i den danske landbefolkning. Afhandlingen identificerer Bedre Byggeskik som et forum dels for udveksling mellem en landbomentalitet og en spirende velfærdsstatslig mentalitet og dels mellem en folkelig landbokultur og en akademisk arkitektkultur.

Litteratur

- Albertsen, Niels (1996): *Atmosfære, Gestus, Netværk*. Baggrundsmanuskript til forelæsning på Norsk Forms høstkonference: Sorte hull-hvite flekker, på jakt etter kunnskap om forholdet mellom mennesket og de byggede omgivelser. Oslo d. 7. oktober 1996. http://www.academia.edu/4377153/atmosf%C3%A6re_gestus_netv%C3%A6rk (downloadet 6. juli 2015)
- Albertsen, Niels (1999): Urbane atmosfærer. I: *Sosiologi i dag* 4, s. 5-29.
- Albertsen, Niels (2002): Arkitekturværkets netværk. I: *Nordisk Arkitekturforskning*, 3, s. 7-22.
- Albertsen, Niels (2012): Gesturing atmospheres. I: Jean-Paul Thibaud & Daniel Siret (red.): *Ambiances in action: Proceedings of the 2nd international Congress of Ambience*. Canadien Centre for Architecture, Montréal, september 2012. Mayenne: International Ambience Network, s. 69-74. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00745> (downloadet 27. februar 2014)
- Albertsen, Niels (2013): Atmosfærernes by. I: Bjørn Schiermer (red.): *Fænomenologi – teorier og metoder*, s. 215-241. København: Hans Reitzels Forlag.
- Algreen-Ussing, Gregers (1996): Bedre Byggeskik – alle tiders æstetik. I: Algreen-Ussing, Gregers, Bek, Lise & Hansen, Jens Schjerup (red.): *Har de en æstetik? De kulturelle bevægelers brug og formning af byens og landskabets rum*, s. 101-116. Hørsholm: Statens Byggeforskningsinstitut.
- Alvesson & Sköldberg (2008): *Tolkning och reflektion. Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod*. Lund: Studentlitteratur.
- Anderson, Ben (2009): Affective atmospheres. I: *Emotion, Space and Society*, 2, s. 77-81.
- Attfield, Judy (2005): *Wild Things. The Material Culture of Everyday Life*. Oxford: Berg.
- Bachelard, Gaston (1994): *The poetics of space*. Boston: Beacon Press.
- Becker-Christensen, Christian (red.) (2005): *Politikens Nudansk Ordbog med etymologi*. København: Politikens Forlag.
- Benjamin, Andrew (2006): Surface Effects: Borromini, Semper, Loos. I: *The Journal of Architecture*, 11(1) s. 1-35.
- Benjamin, Walter (1929): The Return of the Flaneur. I: Jennings, Micheal W., Eiland, Howard & Smith, Gary (red.) (1999): *Selected Writings*, Vol. 2, del 1 1927-1930, s. 262-267. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, Walter (1994): Kunstværket i dets tekniske reproducerbarheds tidsalder. I: *K&K*, 77, s. 15-42.

- Bentsen, Ivar & Nielsen Harald (1920): *Danske landbrugsbygninger*. København: Alfred G. Hassings Forlag.
- Bille, Mikkel (2015a): Hazy worlds: Atmospheric Ontologies in Denmark. I: *Anthropological Theory*, 15(3), s. 257-274.
- Bille, Mikkel (2015b): Lighting up cosy atmospheres in Denmark. I: *Emotion, Space and Society*, 15, s. 56-63.
- Bille, Mikkel, Bjerregaard, Peter & Sørensen, Tim Flohr (2015) Staging atmospheres: Materiality, Culture, and the texture of the in-between. I: *Emotion, Space and Society*, 15, s. 31-38.
- Bille, Mikkel & Sørensen, Tim Flohr (2012): *Materialitet. En indføring i kultur, identitet og teknologi*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Bille, Mikkel & Sørensen, Tim Flohr (2016): Into the Fog of Architecture. I: Bille, Mikkel & Sørensen, Tim Flohr (red.): *Elements of Architecture. Assembling archaeology, atmosphere and the performance of building spaces*, s. 1-29. London: Routledge.
- Bisgaard, Ulrik & Friberg, Carsten (red.) (2006): *Det æstetiskes aktualitet*. København: Multivers.
- Bjerg, Ole (2010): *Etik uden moral. Det gode menneske i det postmoderne samfund*. København: Museum Tusculanums Forlag.
- Bjerregaard, Lotte Marianne (2005): *Forsegling & symbiose. Naturvidenskab og naturromantik – en dialog i moderne arkitektur*. Aarhus: Arkitektskolens Forlag.
- Bollnow, O.F. (2011): *Human Space*. London: Hyphen Press.
- Borch, Christian (2014): The Politics of Atmospheres: Architecture, Power, and the Senses. I: Borch, Christian (red.): *Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*, s. 60-89. Basel: Birkhäuser
- Borg, Jørgen & Cronhammer, Ingvar (2008): *Jydsk Folkekunst*. Ebeltøft: Skippershoved.
- Brennan, Teresa (2004): Introduction. I: Brennan, Teresa: *The Transmission of Affect*, s. 1-23. Ithaca: Cornell University Press.
- Brogaard, Peter, Lund, Hakon & Nørregård-Nielsen, Hans Edvard (1985): *Danmarks arkitektur. Landbrugets huse*. København: Gyldendal.
- Brüel, Jeanne (2011): *Bevaringsguide for Bedre Byggeskik-huse*. København: Bygningskultur Danmark.
- Buchli, Victor (2013): *An anthropology of architecture*. London: Bloomsbury Academic.
- Böhme, Gernot (1992): An Aesthetic Theory of Nature: An Interim Report. I: *Thesis Eleven*, 32, s. 90-102.
- Böhme, Gernot (1993): Atmospheres as the Fundamental Concept of a New Aesthetic. I: *Thesis Eleven*, 36, s. 113-126.
- Böhme, Gernot (1995): Inszenierte Materialität. Staged Materiality. I: *Daidalos*, 56, s. 36-43.
- Böhme, Gernot (1998): Atmospheres as an Aesthetic Concept. I: *Daidalos*, 68, s. 112-115.

- Böhme, Gernot (2001): *Asthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Fink.
- Böhme, Gernot (2003): The Space of Bodily Presence and Space as a Medium of Representation. I: Mikael Hård, Andreas Lösch & Dirk Verdicchio (red.) 2003. *Transforming Spaces. The Topological Turn in Technology Studies*. International Conference Darmstadt, Germany. <http://www.ifs.tu-darmstadt.de/fileadmin/gradkoll//Publikationen/transformingspaces.html> (downloadet 21. juni 2014)
- Böhme, Gernot (2004): *Theorie des Bildes*. Einleitung, s. 7-12. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Böhme, Gernot (2013a): *Architektur und Atmosphäre*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Böhme, Gernot (2013b): The art of the stage set as a paradigm for an aesthetics of atmosphere. I: *Ambiances*. <http://ambiances.revues.org/315> (downloadet 25. februar 2014)
- Böhme, Gernot (2013c): Synesthesia in a phenomenology of perception. I: *Cloud-Cuckoo-Land, International Journal of Architectural Theory*, 18(31), s. 21-33. Gentrykt fra Hans Adler & Ulrikke Zeuch (red.) (2002). *Synästhesie: Interferenz, Transfer, Synthese der Sinne*. Würzburg: Königshausen & Neumann. http://cloud-cuckoo.net/fileadmin/issues_en/issue_31/article_boehme.pdf [25.11.2013] (downloadet 22. august 2014)
- Böhme, Gernot (2014a): Atmospheres: New Perspectives for Architecture and Design. I: Tidwell, Philip (red.): *Architecture and Atmosphere*, s. 7-14. Espoo: Tapio Wirkkala-Rut Bryk Foundation.
- Böhme, Gernot (2014b): *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp.
- Böhme, Gernot (2014c): Urban Atmospheres: Charting New Directions for Architecture and Urban Planning. I: Borch, Christian (red.): *Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*, s. 42-59. Basel: Birkhäuser.
- Christensen, Arne Lie (1996): Byggeskikk eller arkitektur? I: *Byggekunst*, 4, s. 30-33.
- Christoffersen, Louise Kjær (2007): *Arkitektonisk kvalitet*. P.hd.-afhandling. Aarhus: Arkitektskolen Aarhus.
- Dragsbo, Peter (1996): De nye boligbevægelser 1900-1920 – politik og æstetik. I: Algreen-Ussing, Gregers, Bek, Lise & Hansen, Jens Schjerup (red.): *Har de en æstetik? De kulturelle bevægelser brug og formning af byens og landskabets rum*, s. 87-100. Hørsholm: Statens Byggeforskningsinstitut.
- Dragsbo, Peter & Ravn, Helle (2001): *Jeg en gård mig bygge vil – der skal være have til. En kultur-etnologisk undersøgelse af lange linjer og regionale forskelle i gårdens landskab: Bygninger, haver og omgivelser ved danske landbrugsejendomme 1900-2000*. Auning: Landbohistorisk Selskab.
- Dragsbo, Peter (2002): Arkitektur og byggeskik. I: *By & Land*, 54, s. 20-22.
- Dragsbo, Peter & Skude, Flemming (2002): Polemik om arkitektur og byggeskik. I: *By & Land*, 55, s. 18-19.
- Dragsbo, Peter (2008a): *Hvem opfandt parcelhuskvarteret?* Haderslev & Aarhus: Museum Sønderjylland & Dansk Center for Byhistorie.

- Dragsbo, Peter (2008b): *Kronik: Afgrunden mellem arkitektur og byggeskik*. I: Jyllands-Posten 29.03.2008. <http://jyllands-posten.dk/debat/kronik/ECE4092700/Kronik-Afgrunden-mellem-arkitektur-og-byggeskik/> (downloadet 1. oktober 2015).
- de Certeau, Michel (1988): *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Dupont, Søren & Liberg, Ulla (red.) (2008): *Atmosfære i pædagogisk arbejde*. København: Akademisk Forlag.
- Dupont, Søren (2012): *Pædagogik og fænomenologi mellem demokrati og dannelse*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Ehn, Billy & Löfgren, Orvar (2001): *Kulturanalyser*. Malmö: Gleerups.
- Eriksen, Victoria Holst (2008): Bedre Byggeskik og formalismens logik. I: *Architectura*, 30, s. 46-79.
- Fisker, Kay (1950): Den funktionelle tradition. I: *Arkitekten. Månedshæfte*, 52, s. 69-100.
- Fisker, Kay (1963): Den Klintske skole. I: *Arkitektur*, 7(2), s. 37-80.
- Fisker, Kay (1964): Persondyrkelse eller anonymitet. I: *Arkitekten*, 66(24), s. 522-526.
- Floris, Lene (2005): *Bedre Byggeskik – Bevægelse og bygninger*. Holbæk: Holbæk Museum & Thaning & Appel.
- Flyvbjerg, Bent (2010): Fem misforståelser om casestudiet. I: Brinkmann, Svend & Tanggaard, Lene (red.): *Kvalitative metoder: en grundbog*, s. 463-487. København: Hans Reitzels Forlag.
- Frandsen, Johs. Nørregaard (2000): *En ny tids bonde. Essay om landbokulturens bevidsthedsformer*. Arbejdsrapport 17, Kultur og Formidling. Odense: Center for Kulturstudier, Medier og Formidling, Syddansk Universitet. http://www.hum.sdu.dk/center/kultur/arb_pap/ (downloadet 28. oktober 2015)
- Friberg, Carsten (2014): Performing Everyday Practices. Atmosphere and Aesthetic Education. I: *Ambiances, Enjeux – Arguments – Positions*. <http://ambiances.revues.org/464> (downloadet 22. marts 2015)
- Gad, Emma (1904): *Skønhedssansen paa Landet*. I: *Arkitekten*, 49, s. 472-474.
- Gibson, James J. (1986): *The Ecological Approach to Visual Perception*. New York: Taylor & Francis.
- Grant, Stuart (2013): Performing an Aesthetics of Atmospheres. I: *Aesthetics*, 23(1), s. 12-32.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2012): *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a Hidden Potential of Literature*, s. 1-23. Stanford: Stanford University Press.
- Griffero, Tonino (2014a): Architectural Affordances: The Atmospheric Authority of Spaces. I: Tidwell, Philip (red.): *Architecture and Atmosphere*, s. 15-47. Espoo: Tapio Wirkkala-Rut Bryk Foundation.
- Griffero, Torino (2014b): *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*. Surrey: Ashgate.
- Griffero, Tonino (2014c): Atmospheres and Lived Space. I: *Studia Phenomenologica*, 14, s. 29-51.
- Hale, Jonahan A. (2005): Gottfried Semper's primitive hut as an act of self-creation. I: *Architectural Research Quarterly*, 9, s. 45-49.

- Haraway, Donna (1988): Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. I: *Feminist Studies*, 14(3), s. 575-599.
- Hartoonian, Gevork (2016): Materiality matters – if only for the look of it! I: Löschke, Sandra Karina (red.): *Materiality and Architecture*, s. 59-77. London: Routledge.
- Hasse, Jürgen (2014): Atmospheres as expressions of medial power. Understanding atmospheres in urban governance and under self-guidance. I: *Lebenswelt*, 4(1), s. 214-229.
- Hebdige, Dick (2002): *Subculture. The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Heiberg, Edvard (1928): Folkekunst – folkelig Kunst. I: *Kritisk Revy*, 2, s. 3-6.
- Heidegger, Martin (2000): Tænke bygge bo. I: Heidegger, Martin: *Sproget og ordet*, s. 33-54. København: Hans Reitzels Forlag.
- Heidegger, Martin (2014): *Væren og tid*. Aarhus: Forlaget Klim.
- Hyldgaard, Kirsten (2006): *Videnskabsteori. En grundbog til de pædagogiske fag*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Hvattum, Mari (2004): *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*. West Nyack, NY: Cambridge University Press.
- Hvattum, Mari (2012): At skabe steder. I: Kjeldsen, Kjeld et al. (red.): *New Nordic – arkitektur & identitet*, s. 100-115. Humlebæk: Louisiana Museum of Modern Art.
- Ingold, Tim (2007a): Materials against materiality. I: *Archaeological Dialogues*, 14(1), s. 1-16.
- Ingold, Tim (2007b): Writing texts, reading materials. A response to my critics. I: *Archaeological Dialogues*, 14(1), s. 31-38.
- Ingold, Tim (2011a): *Being alive*. London: Routledge.
- Ingold, Tim (2011b): *The Perception of the Environment*. London: Routledge.
- Jensen, Thomas Bo (2001): *Murstenens ornamentale vilje*. Ph.d.-afhandling. København: Kunstakademiets Arkitektskole.
- Jensen, Thomas Bo (2006): *P.V. Jensen-Klint*. København: Kunstakademiets Arkitektskoles Forlag.
- Joensen, Marlo (1945): Farveafstemning og Farveharmonier. I: Bygmester-, Snedker- og Malerskolen ved Holbæk. *Meddelelser 1945*, s. 18-22.
- Johnsen, Michael Sten (2013): Det almindelige boligbyggeri i Danmark. I: Christiansen, Jørgen Hegner & Andersson, Vibeke (red.): *Architectura*, 35, s. 29-80. København: Selskabet for Arkitekturhistorie.
- Jørgensen, Lisbeth Balslev (1983): Præfunktionalismen. I: Hartmann, Sys, de Fine Licht, Kjeld & Petersen, Steen Estvad: *Architectura*, 5, s. 90-104. København: Selskabet for Arkitekturhistorie.
- Kant, Immanuel (2006): *Anthropology from a Pragmatic Point of View*, s. 45 -53. Cambridge: Cambridge University Press.
- Karberg, Andrea Rygg & Jalving Camilla: Fænomenet Hundertwasser. I: *Hundertwasser*. Udstillingskatalog. Ishøj: Arken.

- Kjeldsen, Kjeld (2012): Forord. I: Kjeldsen, Kjeld et al. (red.): *New Nordic – arkitektur & identitet*, s. 10-15. Humlebæk: Louisiana Museum of Modern Art.
- Knudsen, Lars Emmerik Damgaard (2008): Dannelselse kommer fra kroppen – skitse til en dannelselsesteori inspireret af Merleau-Ponty. I: Knudsen, Lars Emmerik Damgaard & Andersson, Mattias (red.): *Skab dig! – pædagogisk filosofi*, s. 79-102. København: Unge Pædagoger.
- Korsgaard, Ove (2008): Landbokkulturen. Den mentalhistoriske baggrund. I: *Landmåleren. Knud Sørensens forfatterskab og dets baggrund*, s. 229-265. København: Gyldendal.
- Krøjer, Jo (2003): *Det mærkede sted: køn, krop og arbejdsrelationer*. Ph.d.-afhandling. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Kvale, Steinar (1997): *Interview. En introduktion til det kvalitative forskningsinterview*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Kærgård, Niels (2007): Lyst og Pligt til arbejde: Kald og incitamenter i velfærdsstaten. I: Petersen, Jørn Henrik, Petersen, Klaus & Petersen Lis Holm (red.): *13 værdier bag den danske velfærdsstat*, s. 55-68. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Langkilde, Hans Erling (1942): Byggeri paa Landet. I: *Arkitekten. Maanedshæfte* 6, s. 69.
- Lévi-Strauss, Claude (1969): *Den vilde tanke*. København: Gyldendal.
- Lind, Olaf & Møller, Jonas (2014): *Alle tiders parcelhuse 1860-2012*. København: Gyldendal.
- Loos, Adolf (1982): *Spoken into the void. Collected essays 1897-1900*. Cambridge: MIT Press.
- Lundgaard, Bøje et al. (1995): Bedre byggeskik år 2000. I: *Arkitekten*, 97(17), s. 598-643.
- Lühe, Astrid von der (2002): Aisthesis – synaisthesis – sensus communis. Shaftesburys Entdeckung des moralischen Gefühls. I: Adler, Hans & Zeuch, Ulrike (red.): *Synästhesie*, s.185-203. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Løgstrup, K.E. (1984): *Ophav og omgivelse*. København: Gyldendal.
- Løgstrup, K.E. (1991): Indledning. I: Løgstrup, K.E.: *Den etiske fordring*, s. 9-39. København: Gyldendal.
- Mallgrave, Harry Francis (1989): Introduction. I: Semper, Gottfried: *The Four Elements of Architecture – and other writings*. Cambridge: Cambridge University Press
- Marcussen, Hanne (1987): Bedre Byggeskik og arkitektfaget. I: *Bygning, By og Land*, 5, s. 9-12.
- Martinsen, Kari (2010): *Fra Marx til Løgstrup*. København: Munksgaard.
- Merleau-Ponty, Maurice (1962): *Phenomenology of Perception*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Merleau-Ponty, Maurice (2009): *Kroppens fænomenologi*. København: Det lille Forlag.
- Millech, Knud (1951): *Danske arkitekturstrømninger 1850-1950*. København: Østifternes Kreditforening.
- Miller, Daniel (2005): Materiality: An Introduction. I: Miller, Daniel (red.): *Materiality*, s. 1-49. Durham: Duke University Press.

- Møllerup, Jens (1991): *Husbygningsmaterialer*. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.
- Morris, William (2012). The Influence of Building Materials upon Architecture [1892]. I: *The Collected Works of William Morris*, s. 391-405. [Online]. Cambridge Library Collection – Literary Studies. Cambridge: Cambridge University Press. Available from: Cambridge Library Collection. <http://dx.doi.org/10.1017/CBO9781139343145.019>> (downloadet 7. februar 2016)
- Müsil, Robert (2001): *En levendes efterladte papirer*. København: Gyldendal.
- Møllgaard, Johannes (1984): *Landbrugets livsformer*. Hørsholm: Statens Byggeforskningsinstitut.
- Møller, Vibeke Andersson (2009): *Farver i funktionalismen*. København: Nationalmuseet & Forlaget Rhodos.
- Nielsen, Hans Peter Svendler (1979): Bedre Byggeskik. I: *Erhvervshistorisk Årbog*, 29, s. 98-126.
- Nielsen, Harald (1926): *Boligbogen*. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.
- Nielsen, Harald (1932): *Bygmesterbogen*. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.
- Nielsen, Harald (1941): *Den 2den Bygmesterbog*. Odense: Skandinavisk Forlag.
- Nielsen, Harald (1944): *Parcelhuse*. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.
- Nielsen, Henrik Kaare (2006): Det æstetiskes totalisering? I: Bisgaard, Ulrik & Friberg, Carsten (red.): *Det æstetiskes aktualitet*, s. 142-156. København: Multivers.
- Norberg-Schulz, Christian (1984): *Genius loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli.
- Nygaard, Erik (2011): *Arkitektur forstået*. Nykøbing Sjælland: Forlaget Bogværket.
- Nygaard, Niels (2006): *Arkitektonisk kvalitet*. Ph.d.-afhandling. Aarhus: Arkitektskolen Aarhus.
- Olesen, Jens (2002): Kroppens filosofi – med baggrund i Merleau-Pontys forfatterskab. I: *Kognition & Pædagogik*, 43(12), s. 30-39.
- Olesen, Peter & Mortensen, Peter Duelund (1988): *Holbæk-arkitekten Marius Pedersen: 100 år 1888-1988*. Holbæk: Foreningen for Bygnings- og Landsskabskultur i Holbæk Kommune.
- Olsen, Bjørnar (2013): *In Defence of Things. Archaeology and the Ontology of Objects*. Maryland: AltaMira Press.
- Olsen, Nina Dahlmann (1992): *Arkitekten Ivar Bentsens unge år 1900-1920*. København: Foreningen til Gamle Bygningers Bevaring.
- Otto, Lene (2005): Introduktion til forskningsfeltet. I: Kragelund, Minna & Otto, Lene (red.): *Materialitet og dannelse*, s. 7-15. København: Danmarks Pædagogiske Universitets Forlag.
- Pallasmaa, Juhani (2013): *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*. Chichester: Wiley.
- Pallasmaa, Juhani (2014): Space, Place and Atmosphere: Peripheral Perception in Existential Experience. I: Borch, Christian (red.): *Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*, s. 18-41. Basel: Birkhäuser.

- Passanti, Francesco (1997): The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier. I: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 56(4), s. 438- 451.
- Pedersen, Marius (1923): Fremgang. I: *Bygmester-, Snedker- og Malerskolen ved Holbæk. Meddelelser fra Elevforeningen 1923*, s. 13-14.
- Pedersen, Marius (1929): En ny byggelov. I: *Bygmester-, Snedker- og Malerskolen ved Holbæk. Meddelelser fra Elevforeningen 1929*, s. 22-24.
- Pedersen, Marius (1931): Bondegården. I: *Bygmester-, Snedker- og Malerskolen ved Holbæk. Meddelelser fra Elevforeningen 1930 og 1931*, s. 43-45.
- Pedersen, Marius (1944): Vinduesstørrelser og Hustyper. I: *Arkitekten. Ugehæfte* 28, s. 127-128.
- Pedersen, Marius (1949): Landarbejderboliger. I: *Bygmester-, Snedker- og Malerskolen ved Holbæk. Elevskrift 1948 og 1949*, s. 19-24.
- Pérez-Gómez, Alberto (2015): Mood and Meaning in Architecture. I: Robinson, Sarah & Pallasmaa, Juhani (red.): *Mind in Architecture: Neuroscience, Embodiment, and the Future of Design*, s. 219-236. Cambridge: MIT Press (manuskript uddelt ved konferencen *Phenomenology of Architecture and Urban Culture* ved Københavns Universitet marts 2015).
- Petersen, Carl (1919): Stofflige Virkninger. I: Zahle, Karen, Moines, Finn & Christiansen, Jørgen Hegner (red.)(2000): *De gamle mestre*, s. 120-129. København: Arkitektens Forlag.
- Petersen, Jørn Henrik & Petersen, Lis Holm (2007): Næstekærlighed og velfærdsstat. I: Petersen, Jørn Henrik, Petersen, Klaus & Petersen Lis Holm (red.): *13 værdier bag den danske velfærdsstat*, s. 113-134. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Pevsner, Nikolaus (1948): Introduction. I: *An Outline of European Architecture*, s. xix-xxi. London: John Murray.
- Pink, Sarah & Mackley, Kerstin Leder (2014): Moving, Making and Atmosphere: Routines of Home as Sites for Mundane Improvisation. I: *Mobilities*, s. 1-17.
- Polanyi, Michael (2012): *Den tause dimension*. København: Forlaget Mindspace.
- Rapoport, Amos (1982): *The Meaning of the Built Environment. A Nonverbal Communication Approach*. Beverly Hills: Sage Publications.
- Rasmussen, D. & Rasmussen, E. Mindedal (1925): *Lommehaandbog for Bygningshaandværkere 1926*. København: C.A. Reitzels Boghandel.
- Rasmussen, Steen Eiler (1966): *Om at opleve arkitektur*. København: Gads Forlag.
- Rasmussen, Torben Hangaard (Unpub.): *Det kropslige selv*, s. 1-15. I: <http://www.livsverden.dk/nonpub/Rasmussen.T.H.unpub.Det.kropslige.selv.pdf> (downloadet 13. oktober 2015)
- Rasmussen, Torben Hangaard (1996): *Kroppens filosof. Maurice Merleau-Ponty*. Brøndby: Semi-forlaget.
- Rowe, Colin & Slutzky, Robert (1997): Transparens: bogstavelig og fænomenbundet. I: Bek, Lise & Oxvig, Henrik (red.): *Rumanalyser*, s. 275-292. Aarhus: Fonden til udgivelse af Arkitekturtidsskriftet B.

- Ruskin, John (1867): *The Stones of Venice*. Vol. 2. London: Smith, Elder and Co.
- Ruskin, John (1920): *Breve til det arbejdende samfund*. København: G.E.C. Gads Forlag.
- Ruskin, John (1994): Gotikkens natur. I: Lyhne, Vagn & Nielsen, Kristian Berg (red.) (1994): *Tankebygninger. Arkitektur og kunsthåndværk 1851-1914*, s. 42-70. Aarhus: Klim.
- Ruskin, John (2005): *Arkitekturens syv lamper*. Aarhus: Forlaget Klim.
- Rykwert, Joseph (2000): *The Seduction of Place*. New York: Pantheon Books.
- Schiermer, Bjørn (red.) (2013): *Fænomenologi. Teorier og metoder*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Schmitz, Herman, Müllan, Rudolf Owen & Slaby, Jan (2011): Emotions outside the box – the new phenomenology of feeling and corporeality. I: *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 10, s. 241-259.
- Schmidt, Ulrik (2013): *Det ambiente. Sansning, medialisering, omgivelse*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Schultze-Naumburg, Paul (1912): *Kulturarbeiten. Hausbau*. (4. udgave): München: Georg D.W. Callwey Kunstwart-Verlage.
- Semper, Gottfried (1989): *The Four Elements of Architecture – and other writings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sennet, Richard (2009): *Håndværkeren. Arbejdets kulturhistorie: Hånd og ånd*. Gjern: Hovedland.
- Skude, Flemming (2001): Profan arkitektur. I: *By & Land*, 53, s. 19-21.
- Sommer, Anne-Louise (red.) (2009): *Den danske arkitektur*. København: Gyldendal.
- Stenslund, Anette (2012): The whiteout of smell: Experiencing and exhibiting aesthetic epiphanies. I: Jean-Paul Thibaud & Daniel Siret (red.). *Ambiances in action: Proceedings of the 2nd international Congress of Ambience*. Canadian Centre for Architecture, Montréal, september 2012. Mayenne: International Ambience Network, s. 641-646. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00745526> (downloadet 1. juli 2014)
- Stoklund, Bjarne (1996): *Det færøske hus – i kulturhistorisk belysning*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Sørby, Hild (1992): *Klar – ferdig – hus. Norske ferdighus gjennom tidene*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Sørensen, Asger (2010): *Om videnskabelig viden – gier, ikke og ismer*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Thau, Carsten (1993): Den ”danske” arkitekturideologi. I: Østergård, Uffe (red.): *Dansk Identitet?*, s. 169-209. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Thau, Carsten (2000): *Transparens som vision i den moderne arkitektur*. Projekt arkiv. Center for Kulturforskning Aarhus Universitet. <http://www.hum.au.dk/ckultur/f/pages/archive/projects/ct.html#top> (downloadet 31. juli 2015)
- Thibaud, Jean-Paul (2011): A Sonic Paradigm og Urban Ambiance. I: *Journal of Sonic Studies*, 1(1). <http://journal.sonicstudies.org/vol01/nr01/a02> (downloadet 28. april 2016)

- Thibaud, Jean-Paul (2014): Installing an Atmosphere. I: Tidwell, Philip (red.): *Architecture and Atmosphere*, s. 49-66. Espoo: Tapio Wirkkala-Rut Bryk Foundation.
- Thibaud, Jean-Paul (2015): The backstage of urban ambiances: When atmospheres pervade everyday experience. I: *Emotion, Space and Society*, 15, s. 39-46.
- Throop, C. Jason (2014): Moral Moods. I: *Ethos*, 42(1), s. 65-83.
- Tiedemann, Anker (2013): Bladet, der lærte danskerne at bo bedre. I: Christiansen, Jørgen Hegner & Andersson, Vibeke (red.): *Architectura*, 35, s. 87-97. København: Selskabet for Arkitekturhistorie.
- Tin, Mikkel B. (2011): *Spilleregler og spillerom. Tradisjonens estetikk*. Oslo: Novus forlag.
- Unwin, Simon (2007): *Doorway*. London: Routledge.
- Vadstrup, Søren (2005): *Huse med sjæl: om nænsom istandsættelse og bevaringsmæssig forbedring af ældre bygninger*. København: Gyldendal.
- Wigley, Mark (1998): The Architecture of Atmosphere. I: *Daidalos*, 68, s. 18-27.
- Wigley, Mark (2001): *White Walls, Designer Dresses*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Wiil, Pernille Henriette (2009): *Mursten i et spændingsfelt. Danske arkitekters brug af mursten som et led i den nationale dannelse i perioden 1909-1929*. Specialafhandling. Emdrup: Danmarks Pædagogiske Universitetsskole, Aarhus Universitet.
- Wiil, Pernille Henriette (2015): Atmosfære på museum – at (be)gribe en stemning. I: *Nordisk Museologi*, 1, s. 40-55.
- Wolf, Jacob (1990): *Den farvede verden. Om Goethes farvelære, Hans Lipps fænomenologi og K.E. Løgstrups religionsfilosofi*. København: Munksgaard.
- Zahavi, Dan (2004): *Fænomenologi*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Zumthor, Peter (2012): *Atmospheres*. Basel: Birkhäuser.