

Arkitekturværkets netværk tre samfundsteoretiske perspektiver

Niels Albertsen

I nutidskunsten er værkbegrebet blevet stadig mere vanskeligt at have med at gøre. Den grænsebrydende kunst har også villet overskride værkets grænse. Værkbegrebet er blevet (ud)flydende, det er blevet mere og mere svært at skelne en ordinær ting fra et kunstværk. En udbændt pølsevogn placeret på Store Torv i Århus kan være et værk, en performance, som til forveksling ligner almindelige hverdagsbegivenheder, kan det også. Giv blot tingen eller begivenheden navnet værk, så er den et værk.¹ Spørgsmålet er, om begrebet er gået helt i opløsning. Hvis alt kan være et værk, så er intet et værk.

Også i arkitekturen er der problemer med værkkategorien. Til kategorien hører en forestilling om autonomi, og netop her rejser arkitekturen problemer. Arkitekturen forekommer ikke autonom, bundet som den er af nytte, økonomi, teknik, etik og politik.² Derfor taler arkitekter gerne om arkitektur som bunden kunst i modsætning til de frie kunstarter.

På den anden side synes netop arkitekturens bindinger at give den kraft til at modstå værkbegrebets reduktion til blot og bart navn. Et arkitekturværk skal på den ene eller den anden måde være et bygningsværk, og dette synes at

forhindre, at værkkategorien flyder ud. Paradoksalt synes altså de frie kunstners autonomi at bevirke det autonome værkbegrebs opløsning, mens den bundne kunstart lader værket og dermed en art autonomi bestå. Spørgsmålet er så: hvilket værk, hvilken autonomi?

En henvisning til kategorien bygning besvarer ikke dette spørgsmål. Det meste byggeri falder udenfor begrebet arkitektur. Arkitektur er 'noget mere end' en bygning, hvad dette så end er.³ Derfor skelner arkitekter ikke blot til den ene side mellem bunden og fri kunst, men også til den anden side mellem arkitektur og 'blot og bart' byggeri. Der går således to grænser mellem arkitektur og ikke-arkitektur, dels én, som er intern i forhold til 'kunstverdenen' (fri/bunden kunst), dels én, som er ekstern i forhold hertil (arkitektur/byggeri).

Disse afgrænsninger besvarer dog heller ikke uden videre spørgsmålet om arkitekturværkets grænser. Grænsen mellem arkitektur og ikke-arkitektur falder ikke nødvendigvis sammen med grænsen mellem værk og ikke-værk. Sidstnævnte grænse drages (af nogle) indenfor arkitekturen selv. Arkitekturværket adskiller sig ifølge denne betragtning ikke blot fra byggeri og fri kunst, men også fra anden arkitektur.

Arkitekturens værk karakter bliver således et spørgsmål om en grænse mellem værk og ikke-værk *indenfor* arkitekturen selv.

Disse spørgsmål kan man angribe på forskellig måde. Man kan gå filosofisk-ontologisk til værks, forsøge at fremtænke arkitekturværkets væsen, dets specifikke forskel i forhold til andre kunstarter og ikke-kunst, forsøge at afgrænse den region af det værende, som kunne være forbeholdt arkitekturværker. Man vil da erfare, at sådanne afgrænsninger varierer med tid og sted og strider med og mod hinanden. Man kan forsøge sig i arkitekturens selvrefleksion, arkitekturteorien, og man vil da erfare det samme. Selve begrebet arkitektur, og dermed også begrebet om et arkitekturværk, synes at være et "i sit væsen omstridt begreb".⁴

Jeg skal i det følgende ikke involvere mig i sådanne stridigheder, men holde mig på sidelinien og forsøge at redegøre for nogle aspekter af arkitekturbegrebet som væsentligt omstridt begreb. Derefter redegøres for nogle samfundsteoretiske forklaringer på denne strid. Jeg skal forsøge at vise, hvad en herredømmesociologi (Bourdieu), en kommunikativ systemteori (Luhmann) og en mediator'sociologi' (Hennion/Latour/Callon) kan bidrage med af forklaringer. Striden mellem disse teorier og nogle af deres styrker og svagheder i henseende til striden om arkitekturens værker skulle gerne fremgå.

Væsentligt omstridte begreber

Begrebet om begreber, der ifølge deres væsen er omstridte, skyldes den engelske filosof *W.B. Gallie* (op.cit.). Der findes ifølge Gallie begreber, hvis rette anvendelse der vedblivende strides om. Det gælder især begreber fra æstetikken, den politiske filosofi, historiefilosofien og religionsfilosofien. Forskellige stridende grupperinger hævder vedvarende, at netop deres fortolkning af termer som "kunstværk", "den kristne tradition" eller "demokrati" er den rette, primære eller vigtigste, og de fremfører hvad de selv opfatter som overbevisende argumenter, belæg og andre former for begrundelser herfor (ibid., p. 168).

Det er nu Gallies påstand, at denne begrebsmæssige uenighed kan være *rationel* i den forstand, at de stridende positioner hverken kan reduceres til "interesse-, smags eller holdningskonflikter" eller tages som udtryk for "metafysisk" tænkning. Uenigheden er genuin argumentatorisk. Den kan ganske vist ikke bringes til afslutning med argumenter, men den "opretholdes med fuldstændig respektable argumenter og belæg". Væsentligt omstridte begreber kendetegnes på paradoksal vis

af, at deres rette brug "uundgåeligt indebærer uendelig strid mellem brugerne om [deres] rette brug" (p. 169).

Et væsentligt omstridt begreb har ifølge Gallie følgende syv kendetegn. Det skal *for det første* være "vurderende (appraisive) i en forstand, at det betegner eller anerkender en eller anden slags værdsat præstation". *For det andet* skal præstationen have en "internt kompleks karakter", idet den tilkendes værdi "som helhed". Som følge af den interne kompleksitet kan den anerkendte præstation *for det tredje* "beskrives initialt forskelligt", d.v.s. med forskelligt udgangspunkt. Ved vurderingen af helheden kan dens komponenter tildeles forskellig vægt af de stridende parter.

For det fjerde skal den anerkendte præstation have en "åben karakter" i den forstand, at den skal kunne "modificeres betragteligt i lyset af ændrede omstændigheder", som "ikke kan foreskrives eller forudsiges på forhånd". *For det femte* skal de stridende parter gensidigt erkende, at deres egen begrebsanvendelse bestrides af de andre, og have i det mindste en vis forståelse for de kriterier, de andre gør gældende. At anvende et væsentligt omstridt begreb betyder at anvende det i strid,

at anvende det imod andre anvendelser og at (an)erkende, at ens egen anvendelse af det må opretholdes overfor disse andre anvendelser, [...] at bruge et væsentligt omstridt begreb betyder at bruge det både aggressivt og defensivt (p. 171 f).

For det sjette skal der forefindes "et oprindeligt eksemplar, hvis autoritet er anerkendt af alle de stridende brugere af begrebet". Uden sådanne oprindelige og autoritative eksemplarer risikerer striden om begrebet at gøre dette "radikalt forvirret". Endelig skal det, *for det syvende*, med en vis "sandsynlighed eller plausibilitet" kunne hævdes, at den fortsatte konkurrence om begrebets rette anvendelse "muliggør at det oprindelige eksemplars præstation kan opretholdes og/eller udvikles på optimal måde" (p. 180).

'Arkitektur': et væsentligt omstridt begreb

Begrebet kunst opfylder ifølge Gallie disse betingelser (pp. 181–83). Det samme gælder, vil jeg hævde⁵, arkitekturbegrebet. Det siges ofte af (nogle) arkitekter, især dem, der hævder arkitektur som en kunstart, at "der findes ikke sådan noget som dårlig arkitektur, kun god arkitektur og ikke-arkitektur".⁶ Her er arkitekturbegrebet klart en vurderende kvalitetsbestemmelse (I). Arkitektur er ikke blot noget andet, men også noget *bedre* end 'blot og bart' byggeri. Andre, som finder, at man også kan

tale om dårlig arkitektur, vil sjældent opponere imod dette. Det begreb om arkitektur, som fuldstændig mangler en vurderende komponent vil være svært at finde, og dets anvendelse vil uden tvivl være omstridt. Hvilket har med arkitekturens internt komplekse karakter (II) at gøre:

Arkitektur omfatter sociale og kulturelle, tekniske og økonomiske og æstetisk-formmæssige spørgsmål. Arkitekter befatter sig med formålstjenlighed (nytte), soliditet og skønhed ifølge den klassisk vitruvianske (og sidenhen omstridte) bestemmelse af arkitektur. Ved brug af arkitekturbegrebet kan der således altid lægges forskellig vægt på de forskellige komponenter i denne kompleksitet. Som Banham fremhæver, så vil nogle finde fremragende arkitektur i bygninger, der fra et brugersynspunkt forekommer at være et "ret dumt design" (ibid., p. 23). Arkitektur kan således også beskrives initialt forskelligt (III).

Det, som i en given situation eller periode anerkendes som god arkitektur, vil under andre omstændigheder kunne miste denne anerkendelse. Man kan her blot tænke på megen moderne arkitekturs skæbne i 1970'erne og 1980'erne. Så arkitekturpræstationen har tydeligvis også en åben karakter (IV).

Man behøver ikke at lytte længe til arkitekters diskussion om arkitektur for at overbevise sig om, at arkitekter er klar over, at deres brug af begrebet bestrides af andre, at de har en vis forståelse for de kriterier andre gør gældende, samtidig med at de fortsat forsvare deres egen begrebsanvendelse (V). Det synes også oplagt, at de fleste arkitekter kan samles om, at visse oprindelige paradigmatisk eksempler ubestrideligt er arkitektur (VI). I en vestlig sammenhæng synes de græske templer at tilkomme denne status. Endelig forekommer det også indlysende, at striden om arkitekturbegrebet ikke har undermineret, men (VII) opretholdt disse oprindelige præstationers værdi.

Den diskursive strid om arkitekturen

Det forekommer således umiddelbart plausibelt at hævde arkitekturbegrebet som et væsentligt omstridt begreb. Yderligere belæg kan findes i arkitekturens teoretiske diskurs. Den klassisk vitruvianske bestemmelse af arkitekturen som enheden af det nyttige, det solide og det skønne bestrides eksempelvis af *Etienne-Louis Boullée* (1728–99), der skriver under indtryk af modernitetens adskillelse af kunst og håndværk. Ifølge Boullée er den vitruvianske bestemmelse af arkitekturen som *bygning-kunst* "en grov fejltagelse".⁷ Der tales "som en arbejder og ikke

som en kunstner" (ibid., p. 123). Man glemmer, at "man må koncipere (*concevoir*) før man kan udføre". Bygningskunsten er virkningen, konceptionen er årsagen. "Det er denne åndens produktion, det er denne skabelse, som konstituerer arkitekturen". Arkitektur er ikke bygningskunst, men "kunsten at skabe (*produire*) og bringe til perfektion en hvilken som helst bygning" (p. 119). Som kunst bør bygninger, især offentlige bygninger, "på en eller anden måde være digte" (p. 118). Boullée befatter sig derfor ikke med at udkaste konstruérbare bygninger, men med at koncipere en eksempelsamling på det poetiske i arkitekturen, vist i arkitekturbilleder.

En anden problematisering af den vitruvianske bestemmelse af arkitektur finder vi hos *Gottfried Semper* (1803–79), der hævdede en *beklædningsteori* om arkitekturen. Arkitektur forstås her i kontinuitet med beklædning og kunsthåndværk. Arkitekturens oprindelse, dens konstituerende elementer er arnen, taget, væggen og jordforhøjningen, hvor væggen forstås analogt med den vævede og farvede beklædning.⁸ Væggens oprindelse er tæppet, og arkitekturen oprinder ved

at afgrænse et rum omkring en arne ved udfoldning af draperier, som omslutter, beskytter og giver form til det rum, hvor man samles. Det tekniske problem med at holde draperierne oppe er sekundært og finder forskellige løsninger, som ikke er afgørende for det at tilkende den rumlige form mening.⁹

Beklædningsteorien genoptages af *Adolf Loos*.

I begyndelsen var beklædningen [...] Tæppet (dækket) er den ældste arkitekturdetalje [...] beklædningen [er] ældre en konstruktionen.

Arkitektur er primært rum og ikke konstruktion. Nogle arkitekter begynder med konstruktionen (*bygning-kunst*), men

kunstneren [...], *arkitekten*, føler først den virkning, han tænker på at frembringe, og ser så for sit åndelige øje de rum, han vil skabe.¹⁰

Her er arkitekten ikke arke-techton, ærkebygger, som konstruerer enheden af det nyttige, det solide og det smukke, heller ikke en kunstner, som konciperer det sublime værk¹¹ på papir (eller computer), ophøjet over dette konstruktive. Arkitekten beklæder menneskene med det man kunne kalde 'stemningssgivende væv'¹², skaber "atmosfære" ligesom andre atmosfæriske fag.¹³ Hvis arkitektur her er kunstværk, så adskiller dette værk sig ikke skarpt fra kunsthåndværk.

Disse polariseringer fra arkitekturteoriens historie kan genfindes i det 20. århundrede. Arkitekturens sublime autonomi hævdes af *Hans Hollein* (1962). Arkitektur skal ikke tilfredsstille “de middelmådiges behov”, skal ikke være

omgivelse for massernes smålige lykke. Arkitektur laves af dem, som står på kulturens og civilisationens højeste trin, i spidsen for deres epokes udvikling. Arkitektur er eliternes anliggende.

I arkitekturen drejer det sig ikke om skønhed, eller hvis det gør det, da er det “mindre en formens, proportionens end den elementære skønhed ved sanselig magt (Gewalt)”. Bygningsværkets “gestalt udvikler sig ikke fra et formåls materielle betingelser”, det skal

ikke vise sin benyttelsesmåde, er ikke udtryk for struktur og konstruktion, er ikke omhyldning eller tilflugt. Et bygningsværk er sig selv [...]. Arkitektur er uden formål [...]. Form følger ikke funktion. Form [...] er menneskets store beslutning om at gøre en bygning som terning, som pyramide eller som kugle.

Dette er et grandioست ekko af Boullée, for hvem naturens sublime former netop også var de rene geometriske. Men til forskel fra Boullée behøver man i det 20. århundrede ikke at holde sig til papiret for at skabe den sublime arkitektur. Nu kan den bygges ved hjælp af moderne teknologi og videnskab.

I dag [...] bygger vi hvad og hvordan vi vil, laver en arkitektur, som ikke er bestemt af teknikken, men betjener sig af teknikken, ren absolut arkitektur.¹⁴

Den modsatte pol repræsenteres vel bedst af Bauhaus' *Hannes Meyer* (1928), der bestemmer arkitektur som “byggeri”, og eksplicit udelukker “kunstnerisk komposition” og kunstneres “affektydelse” fra byggeriet. Alle “ting i denne verden er et produkt af formlen: (funktion gange økonomi) [og] derfor ikke kunstværker”. Byggeri opfattes som “ren konstruktion”. Denne har “intet fædreland”, den er “den nye formverdens grundlag og kendetegn”. Det nye hus er

et industriprodukt, og som sådant er det et værk af specialister: nationaløkonomer, statistikere, hygiejniskere, klimatologer, bedriftsøkonomer, normlærde, varmeteknikere.

Arkitekten, som tidligere var “kunstner” bliver nu “specialist i organisation [...] byggeri er kun organisation: social, teknisk, økonomisk, psykisk organisation”.¹⁵ Arkitektur ‘værket’ er,

som arkitektens værk, hverken mere eller mindre end hans organisation af andre specialisters indsats.

Ifølge *Kenneth Frampton*¹⁶ har arkitekturen i anden halvdel af det 20. århundrede svinget mellem “videnskabsmisundelse” og “kunstmisundelse”. På den ene side har man opfattet arkitektur som en slags anvendt videnskab, en teknovidenskabelig, “ergonomisk-logaritmisk” designpraksis. Nogle arkitektuskoler har følgelig omdefineret sig til “schools of environmental design”. På den anden side er arkitekturen blevet opfattet som fri kunstart. Frampton peger på arkitekter som Frank Gehry og Peter Eisenmann der, ligesom den frie kunst, henter legitimation for deres værker i litteratur og filosofi. Arkitektur bliver her, som hos Daniel Libeskind, let til “skulpturer i stor skala”. Over for begge disse misundelsespositioner lægger Frampton vægt på, at arkitektur adskiller sig fra “fine art” ved at blande sig med “livsverdenen”. Heraf følger, at arkitekturen tilegnes af samfundet på en måde, som er “kategorisk forskellig” fra kunsten. Hvor samfundet i sin appreciering af kunst forsøger at bevare kunstværkets “indre, uafhængelige væsen”, der tenderer samfundet i arkitekturens tilfælde til at “forandre værket subjektive originalitet gennem tilegnelsesprocessen”. En arkitekturens autonomi skal derfor ikke findes i en tilnærmelse til de frie kunstarter. Arkitekturens begrænsede autonomi skal heller ikke findes i Vitruvius’ treenighed af holdbarhed, nytte og skønhed, men i “de langt dybere rødder til arkitektonisk autonomi”, som Gottfried Semper pegede på. Her findes en “gyldig model” for “arkitekturens relative autonomi i dag”, en arkitektur, som lægger vægt på det topografiske (konteksten), konstruktionen (det tektoniske) og typen eller institutionen (arnen) og derved muliggør “en opretholdelse af livsverdenen i al dens rigdom” uden at “tømme den for betydning ved at maksimere enten teknologi eller æstetik” (ibid., pp. 18–25).

I 1962 publiceredes i *Arkitekten* en kort artikel “Hvad er en arkitekt?”. Artiklen, som redegør for de “kvalifikationer, som bør kendetegne dagens arkitekt”, skyldes et udvalgsarbejde med repræsentanter fra alle Nordens arkitektuskoler.¹⁷ Man finder, at der i det 20. århundredes midte er sket afgørende forandringer i arkitektens situation. Hvor arkitekten tidligere sædvanligvis varetog “de mer repræsentative byggeopgaver, de som skulle skille sig ud”, hvilket let førte til “en overbetoning af det originalt og personligt prægede”, der må arkitekten om-

kring 1960 snarere agere som det Frampton ville kalde en environmental designer. Arkitekten kan ikke længere støtte sig til kyndige bygherrer og en solid tradition i byggehåndværket. Institutioner og byggeudvalg og byggeteknikken som ingeniørspciale træder i stigende grad i stedet for. Arkitekten skal arbejde med alle slags bygninger, hvorfor han “må kunne sette sig ind i alle deres forskelligartede funktioner”. Og han skal leve op til kravet om “rasjonel planlegging”. Dette medfører alt sammen, at “den praktiske siden av yrket” er blevet dominerende, og at karakteren af arkitektens virke ændres “fra den spesielt begavedes kunstneriske ytelse, til en normal, intellektuel prestasjon”.

Arbejdsmetodisk må arkitekten først indsamle viden om de behov byggeopgaven skal tilfredsstillende og dernæst om de tekniske muligheder. Prioriteringen af de forskellige hensyn vil så bestemme syntesens “karakter, eller *om man vil* (min kursivering) dens kunstneriske udtryk”. Arkitekten må her forlade sig på specialister på det menneskelige og det tekniske område. Formningen af syntesen kræver “evne til å koordinere og administrere”.

Udvalget betragter altså samtidens arkitekt som en professionel *generalist*, der kan samordne de forskellige hensyn og specialistikundskaber, der indgår i byggeriet. Arkitekten reduceres dog ikke til en Meyer'sk specialist i social organisation, men det er slående, at det æstetiske forstås som tilfredsstillende af psykiske behov for “trivsel, trykghet og stimulan”, ikke som noget særegent kunstnerisk. “Om man vil” kan man tale om et “kunstnerisk udtryk”, men da er dette noget, som fremkommer af en syntese af behovsmæssig og teknisk indsigt, som skyldes en normal, intellektuel professionalisme. Med denne tilbagetrækning fra det kunstneriske bliver det centrale ved arkitektbegrebet “den faglige moral”, det (professions)etiske: at “tjene menneskeheden”, som det siges.

I den allerede refererede artikel forholder *Reyner Banham* sig kritisk til en sådan æstetisk reduceret professionalisme. Banham skelner ikke blot mellem byggeri, som “enhver kan lave” og arkitektur, som kun arkitekter kan frembringe, men også mellem arkitekter og arkitekter. Det er én ting at designe bygninger ud fra “funktionel eller miljømæssig performans”, “formens skønhed, rummets opfattelighed”, “materialets sandfærdighed eller byggeteknisk effektivitet”. Disse kvaliteter “gratulerer arkitektprofessionen sig vanemæssigt for”, men de gør kun arkitekter “til en nobel profession”, de gør dem “ikke [...] til arkitekter”.

Arkitekter (rigtige!) bliver de derimod i kraft af det sted, hvor de “socialiseres ind i professionen, [arkitekt skolens] tegnesal”. Socialisationen sker først og fremmest gennem arkitekturtegning. Arkitektur er “ikke den samlede byggekunst overalt, men netop det at lave tegninger til bygninger på den måde, som har været praktiseret i Europa siden Renaissance”. Arkitektur er ikke “godt design”, for arkitektur er “ofte iøjnefaldende til stede [...] i bygninger, som er designet ret dumt ud fra andre synspunkter”. På tegnesalen lærer arkitekten “et hemmeligt samfunds udtalte koder”, træder ind i en for andre “sort boks”, som det gælder om at “forsvare, koste hvad det vil”. Herpå beror “stammens” integritet som social gruppering. Giver den op overfor dette, så risikerer den at ødelægge sig selv som kunstart. Arkitektur er således hverken “rationelt design” eller “en blanding af kunst og videnskab”, men “en disciplin i sin egen ret, som tilfældigvis overlapper med noget af maleriets, skulpturens, statikkens, akustikens etc. territorier”. Arkitektur tjener heller ikke “resten af verdens stadig mere desperate behov for bedre bygninger og en mere beboelig omverden” (op.cit., pp. 23–26).¹⁸

Arkitektur er her ikke en humanistisk professions varetagelse af menneskelige behov, men en selvstændig kunstnerisk-mystisk disciplin, som man indsocialiseres i på arkitekt skolerne. Dette opponerer *Colin Clipson* imod fra et service-synspunkt. Han beklager sig over “den afstand, der eksisterer mellem design, som den læres i skolerne og design, som den læres i praksis”. Mens uddannelsen holder fast ved “den traditionelle ‘design gennem tegning’ som kerneområde”, er omverdenen forandret dramatisk, globalt, økonomisk, teknisk, politisk og socialt. “Lean production systems” retter fokus mod, hvordan ting er designet, og designpraksis er under ekstrem forandring. Dette har man taget op på handelshøjskoler, blandt industriingeniører, i computervidenskab og kognitiv videnskab, hvorimod arkitekt skolerne fortsat giver “kontinuerlig og intensiv træning i formgivning baseret på fiktive programmer”, som primært sigter mod at fremme lærernes arkitekturteorier. Arkitekt skolerne og industridesign skolerne præges af den

opfattelse, at designere praktiserer en semi-autonom kunst indenfor hvad klienter, markeder og brugere betragter som den mindst autonome af professionelle kulturer.¹⁹

Denne kritik kunne Hannes Meyer have skrevet under på.

Hvad enten vi anlægger et længere historisk perspektiv eller koncentrerer os om det 20. århundrede, så synes det klart, at i

hvert fald *modernitetens* arkitekturbegreb er særdeles omstridt. Så snart arkitektfaget historisk har udskilt sig fra bygmesterens praktiske aktivitet som selvstændigt fag og profession, og kunst og videnskab er blevet uddifferentieret som selvstændige områder i samfundet, så intensiveres striden om arkitekturbegrebet. Ud fra ovenstående tegner der sig fire hovedpositioner, når modernitetens arkitektur skal skelnes fra blot og bart byggeri. For det første en *kunstposition*, som lægger vægt på at arkitekturen skal tilstræbe autonomi ligesom de frie kunstarter. For det andet en position, som man kunne kalde en tektonisk-kontekstuel *brugskunstposition*, som lægger vægt på arkitekturens tektoniske, topografiske og institutionelle indfældning i livsverdener. Hvor de nærmeste kunstarter for kunstpositionen vil være skulptur og maleri, der vil kunsthåndværket være den nærmeste for brugskunstpositionen.²⁰ For det tredje en professionel, vitruviansk *bygningskunstposition*, som lægger vægt på arkitektur som bygget helhed af det nyttige, det solide og det skønne, og for det fjerde det 20. århundredes bidrag: en *socialingeniør-* eller *environmental designposition*, der ser arkitektur som rationelt design til forøgelse af menneskers velfærd. De to sidste positioner er fælles om at betragte arkitekturen som byggeriets *generalist*, men lægger forskellig vægt på det æstetiske.

Kulturelle produktionsfelter

Disse fire positioner i striden om arkitekturbegrebet kan med William E. Connolly kaldes positioner i et omstridt "netværk af begreber".²¹ Men dette polariserede begrebsnetværk fortæller i sig selv intet om hvem – ud over de nævnte teoretikere – der kan forventes at indtage positionerne. Som anført af Gallie kan fordelingen af individer på stridende positioner ikke forklares ud fra begrebet selv, her må psykologien eller sociologien tage over (op.cit., p. 192). Jeg skal holde mig til sociologien. Pierre Bourdieu leverer med sin teori om kulturelle produktionsfelter et bud på, hvilke sociale kræfter der påvirker fordelingen af individer og deres kulturelle produkter på de forskellige positioner i feltet. Jeg skal her kort redegøre for, hvad dette kan yde i arkitekturens sammenhæng.²²

Kulturelle produktionsfelter betragtes af Bourdieu som kamp- eller magtspil. Forskellige kulturelle produktionsfelter ligner forskellige spil med forskellige regler og krav. Feltet bestemmer "specifikke indsatser og interesser" og kræver

mennesker, der er rede til at spille spillet, mennesker, der besidder en habitus, som implicerer erkendelse og anerkendelse af spillets immanente regler.²³

Feltet forudsætter altså involverede spillere, ligesom det væsentligt omstridte begreb forudsætter involverede brugere, der strides om begrebets rette brug.²⁴ Denne involverethed udgør feltets *illusio*, et begreb som både fremhæver spillets konkurrencekarakter og driftsinvesteringen (libido) i spillet.²⁵ Uden *illusio*, som "trækker agenterne ud af indifferencen"²⁶, intet spil, intet felt. Driftsinvesteringen bidrager til at opretholde spillet og dermed også *troen* på, at det fortsat er værd at spille (ibid., p. 455).

Alle spillere forenes således i feltets *illusio*, men feltet er på en anden side også et polariseret magtspil. Feltet er et "kraftfelt" af oppositionelle positioner, et "netværk af objektive relationer (dominans eller underordning, komplementaritet eller antagonisme) mellem positioner", hvor hver position "er objektivt defineret af sin objektive relation til andre positioner" (pp. 321–23). Positionernes oppositionelle struktur gør dermed også feltet til "*et kampfelt*", hvor striden står om "bevarelsen eller forandringen af konfigurationen af kræfter".²⁷

Som kraft- og kampfelt er feltet determineret af dets kapitalstruktur. Kapital er ikke blot *økonomisk kapital*, men også *kulturel kapital*, som skyldes (ud)dannelse i familien og uddannelsesinstitutionerne og *social kapital*, d.v.s. den ressource det er at tilhøre en gruppe, at have 'forbindelser'.²⁸ Kapital forekommer også som *symbolsk kapital*, d.v.s. den ressource, der ligger i andres anerkendelse (1994, p. 116).

Feltets polariserede struktur giver sig af kapitalarternes ulige fordeling. Ved den ene pol dominerer den kulturelle og symbolske kapital over den økonomiske, ved den anden den økonomiske over den kulturelle og symbolske kapital (1992, p. 321). Dette indebærer en opdeling af feltet i to subfelter. I subfeltet for begrænset produktion dominerer feltets egne kriterier. Her producerer de kulturelle producenter primært med hinanden for øje og økonomien fungerer delvis som førkapitalistisk gaveøkonomi. I subfeltet for den brede kulturelle produktion spiller ekstern efterspørgsel og kommerciel succes hovedrollen. Her betragtes kulturgoder som enhver anden handelsvare. Jo mere den økonomiske kapital dominerer feltet, jo mindre autonomt er det, og jo mere den kulturelle og symbolske kapital dominerer, jo mere autonomt (pp. 211, 202, 302 f).

Fordelingen af individer på feltets positioner afhænger af deres habitus og besiddelse af kapital. Man kan vinde og tabe kapital ved at spille sine kort mere eller mindre heldigt. Spillet spilles ved at agenterne *positionerer* sig gennem deres værker og andre manifestationer, ud fra de interesser, som modsvarer agenternes positioner. Svarende til “positionernes rum”, som er bestemt af kapitalstrukturen, findes der et “positioneringernes rum” og dermed også et “værkernes rum”, hvor værkerne er positionerede i forhold til hinanden (pp. 323–25).

Vil man forstå værkerne tilblivelse og forandring, så skal “motoren” (1994, p. 71) findes i kampen om at bevare eller forandre positionernes relative hierarki. Værker produceres i forhold til andre værker. Det enkeltstående værk eksisterer ikke “ved sig selv”, men bliver “singulært værk” i “de interdependente relationer, der forener det med andre værker”, som det hedder hos Foucault (p. 64).²⁹ Men disse relationer kan ikke forstås ud fra sig selv, som værkerne intertekstuelle “selvbevægelse” (p. 63). Derved overses nemlig det fundamentale, at

‘værkerne aktion på værkerne’ [...] altid udføres formidlet af forfatterne, hvis strategier også orienteres af de interesser, der knytter sig til deres position i feltets struktur (1992, p. 280).

Arkitekturens felt

Der giver god mening at hævde et arkitekturens felt i Bourdieus forstand. Et spil, hvor involverede spillere investerer deres libido i arkitekturens illusio og dermed bidrager til spillets opretholdelse og troen på arkitekturens værdi. Et spil, som adskiller sig fra andre kulturelle spil ved at handle om arkitektur og ikke om fri kunst og blot og bart byggeri, omend det er omstridt, hvori denne forskel består. Det omstridte kendetegner netop kulturelle felter, her står selve “spillets regel på spil i spillet” (1992, p. 314). Et spil, som forudsætter en arkitekturens habitus, der erhverves gennem (ud)dannelse af arkitekter³⁰, og som kendetegnes af en kapitalstruktur, der polariserer feltet i oppositionelle positioner.

Arkitekturens felt må dog antages at være polariseret på en mere kompleks måde end kulturelle produktionsfelter i øvrigt. Dette skyldes grundlæggende, at arkitekturfaget ikke blot er et kunstnerisk fag, men også hører hjemme blandt de liberale professioner. Hvor kulturelle produktionsfelter generelt falder i en todeling, der synes arkitekturens felt at falde i en tredeling, et kunstnerisk subfelt, et professionelt subfelt og et teknisk-pragmatisk subfelt, ligesom samfun-

dets magtfelt.³¹ I det *kunstneriske subfelt* drejer det sig om varetagelsen af værkerne autonomi overfor den økonomiske og politiske magt. Her står den kunstneriske anerkendelse, besiddelsen af arkitektonisk dannelse (kulturel kapital) og akkumuleringen af symbolsk kapital, i højsædet. I det *professionelle subfelt* går økonomisk og kulturel kapital i spænd med de to andre kapitalarter, symbolsk og social kapital med henblik på “opnåelsen af anerkendelse af kompetence og et billede af respektabilitet og værdighed” (1979, p. 331). Det gælder om at “at tiltrække og sikre det gode selskabs tillid” (p. 133). For den professionelle er kernen i alt dette dog kompetence og “*social ansvarlighed*”³² i forhold til samfundet og i forhold til klienten. I det *teknisk-pragmatiske subfelt* dominerer

firmaer, som primært laver industrielt, teknisk og kommercielt arbejde; deres speciale er hurtig, effektiv service, pålidelig omkostningsberegning og økonomiske konstruktionsmetoder.³³

Her dominerer den økonomiske kapital over kulturel og symbolsk kapital og tilfredsstillelsen af eksterne krav vejer tungt i forhold til arkitekturinterne interesser.

Det er ikke vanskeligt at finde positioneringer blandt arkitekter, som modsvarer denne feltstruktur.³⁴ I nærværende sammenhæng er det dog homologien med positionerne i arkitekturens omstridte begrebsnet, der påkalder sig opmærksomhed. Det begrebslige netværk ligner feltets oppositionelle netværk. Socialingeniørpositionen modsvarer det teknisk-pragmatiske subfelt og bygningskunstpositionen det professionelle subfelt. Kunstpositionen og brugskunstpositionen fremstår som konkurrerende positioner indenfor det kunstneriske subfelt. Hvor socialingeniørpositionen grænser op til ‘blot og bart’ byggeri, der har de to kunstpositioner hver sin affinitet til eksterne områder, henholdsvis til den frie kunst og kunsthåndværket.

Arkitekturens felt	symbolsk kapital 1975–2000	symbolsk kapital 1960–1975		økonomisk kapital relativt dominerende i forhold til kulturel kapital
	kunstnerisk subfelt	professionelt subfelt	praktisk-teknisk subfelt	
kulturel kapital relativt dominerende i forhold til økonomisk kapital	kunst	bygningskunst	socialingeniør	
	brugskunst			

Dette giver et billede af det professionelle subfelt og bygningskunstpositionen som midten i feltets og begrebets netværk, hvilket passer godt med mange arkitekters selvopfattelse samt harmonerer med det vitruvianske arkitekturbegrebs klassiske status og fortsatte udbredelse. Arkitekturens væsen gemmer sig nu alligevel i feltets midte og er stadigvæk syntesen af det nyttige, solide og skønne! Men denne betragtning glemmer feltets konfliktsuelle og historiske dynamik. Hvis man ser på feltets udvikling siden 1960erne, så synes følgende at være sket. Den professionelle midte med slagside til socialingeniørpositionen var dominerende i de vestlige lande i 60erne og et stykke ind i 70erne. Dette skyldtes især industrialiseringen af byggeriet i denne periode. Arkitekten virkede som den organisatorisk kompetente generalist, der kunne forene arkitektur med de nye industrielle betingelser i byggeriet. Med kritikken af det industrialiserede byggeri, postmodernismen, nyrationalismen og dekonstruktivismen, forskød den symbolske kapital sig til venstre i feltet, og de kunstneriske positioner vandt frem. Dette viste sig i 80erne og 90erne i arkitektuddannelserne som en voksende interesse for arkitekturens form- og rummæssige side og en faldende interesse for pragmatisk-instrumentelle områder som byplanlægning og arkitekten som beboernes/brugernes advokat. Feltets midte, positionen som professionel, blev i stigende grad tom, og man kunne i 90erne frygte, at feltet ville brække midt over i et kunstfelt og et teknisk-pragmatisk felt. Som eksempel kan nævnes den parcelhuskonkurrence, Statens Kunstfond i Danmark afholdt i slutningen af 90erne. Hensigten var, at arkitekterne igen skulle vinde indpas på det parcelhusmarked, som de tabte i 1960erne. Arkitekturens felt skulle udvides til et overvejende teknisk-pragmatisk orienteret område. Konkurrencens vinderprojekter var imidlertid stort set alle udtryk for en markant kunstposition. Et enkelt hus blev opført i Randers, men intet er solgt, og i Vejle, den anden by, som leverede opførelsesarealer til konkurrencen, har naboerne protesteret mod projekterne. Ud fra formålet må konkurrencen betegnes som en fiasko.³⁵

Sådanne bevægelser har utvivlsomt med generelle samfundsændringer at gøre, men disse ændringer kan ikke umiddelbart forklare feltets omstrukturering. Påvirkninger udefra "afbøjes" af feltets specifikke logik, og graden af feltets autonomi i forhold til eksterne samfundsforhold kan måles på graden af afbøjning (1992, p. 306). Jo mere afbøjning, jo større

autonomi. For så vidt kan det professionelle tilbageskrækning til fordel for det kunstneriske og det teknisk-pragmatiske ses som en paradoks udvikling: Arkitekturens felt er i sin struktur i stigende grad kommet til at ligne de andre todelte kulturelle felter, hvilket kan ses som en styrkelse af autonomien gennem styrkelse af det kunstneriske subfelt, og som en svækkelse gennem det teknisk-pragmatiskes udbredelse

Medens dette stod på, foregik der imidlertid også andre ting. Informationsteknologien vandt frem, og der opstod en ny interesse for sammenhængen mellem arkitektur og teknologi, mellem det kunstneriske og det tekniske. Man forsøgte så at sige at bøje feltets mest autonome pol sammen med dets mindst autonome pol.³⁶ Dette er en overordentlig interessant udvikling, som måske indvarsler en helt ny type struktur i et kulturelt felt.

Kunst og kommunikation

Hos Bourdieu leder man stort set forgæves efter bestemmelser af værkers værkkarakter, bestemmelser af værkerne 'selv'. Det undrer derfor ikke, at Niklas Luhmann kan hævde, at hvor gode grundene end måtte være til at iagttage kunsten med Bourdieus begreber, så iagttager man "ikke kunstværket som kunst"³⁷ på denne måde. Luhmann er ikke primært interesseret i dominans- og konfliktforhold, han betragter tværtimod det moderne samfund, ikke som et "vertikalt" samfund, men som et "horisontalt" samfund³⁸, hvor uddifferentierede systemer eksisterer ved siden af hinanden. Det samfundsmæssige ved dette samfund, dets sociale *sui generis*, består af kommunikation.³⁹ En sociologisk forståelse af kunstværket *som kunst* må derfor indebære en redegørelse for, hvordan kommunikation ikke blot "om kunst", men "gennem kunst" finder sted.⁴⁰

For Luhmann består kommunikation af information, meddelelse og forståelse.⁴¹ Information er kommunikationens tema eller indhold, meddelelse er selve handlingen at henvende sig til andre, og forståelse er den andens opfattelse af meddelelsen som "tegn på information" (ibid.). Kommunikation er primært sproglig, men der findes også ikke-sproglig, "indirekte" kommunikation som eksempelvis "standardiserede gestus [...] skuldertræk [...] tuden med hornet" (1995, p. 35). Kommunikation *gennem* kunst har denne ikke-sproglige karakter. Kunst må altså, som kommunikation, omfatte både information, meddelelse og forståelse. Spørgsmålet er hvordan?

Ifølge Luhmann giver kunstværkets meddelelsside sig af dets "artificialitet". I selve det at lave et kunstværk, et artefakt, ligger en meddelelshandling. Det (kunst)gjorte gøres for andre og henvender sig dermed til andre. Kunstværkets informationsside består af dets former, som ifølge Luhmann udgør en "forskelsstruktur" (p. 70). Former konstitueres af forskelle, og skabelse af kunstværker er skabelse af formforskelle. Formbegrebet knytter Luhmann til operationen at iagttage, som består i at sondre, at gøre en forskel, og fremhæve den ene side af forskellen frem for den anden. Derved opstår en "inderside og yderside" af forskellen, og "*begge er former*" (1990, p. 10). Formbegrebet er altså et forskelsbegreb med en inderside og en yderside, form er altid "tosidig form" (ibid.), og kunstskaelse er operation med sådanne former.

Iagttagelse er derfor "kunsthændelsens mindsteenhed" (1995, p. 368). Et første "indsnit, en beskadigelse af et ubestemt område af muligheder gennem en sondring" (1990, p. 10) udløser "et blik på formens anden side", for også der "er der sket noget, eller må der ske noget, så snart udgangssiden er bestemt" (p. 14). Denne formens anden side skal bringes til at *passer* (1995, p. 189), hvilket efterfølgende udløser en operation med *denne* forms yderside. Og så fremdeles, indtil formernes gensidige begrænsninger slutter sig om hinanden. Et "objekt bliver således til kunstværk derved, at de former, det anvender internt, hver gang indskrænker den anden sides muligheder" indtil "formerne slutter sig cirkulært, kommenterer hinanden gensidigt og bekræfter det, hvormed man begyndte" (pp. 62, 63).

Ved denne gennemarbejdning af formsammenhænge opstår kunstværket som en "omarbejdning af tilfældighed til tilfældighedsafhængig nødvendighed". Efter begyndelsens tilfældige forskel "overtager værket kontrollen over sin produktion og reducerer kunstneren til en iagttager, der må arbejde med efterhånden aftagende frihedsgrader". Nødvendighedens afhængighed af begyndelsens tilfældighed er samtidig det, der gør værket individuelt (1990, p. 11).

Ligesom kunstskaelse består af gennemarbejdning af formsammenhænge, således gør kunstbetragtning det også. Betragteren må, hvis kunstværket skal betragtes om kunstværk og ikke som "verdensobjekter af en hvilken som helst art", dechifrere "værkets forskelsstruktur" (1995, p. 70). Kunst-kommunikation er således "kommunikation ved hjælp af de forskelle, som er lokaliseret i kunstværket selv" (p. 89). Information er "eksternaliseret i værket, dens meddelelse

giver sig af dets artificialitet" (p. 70). Kunstforståelse er da forståelsen af, at dette er tilfældet. Kommunikation foregår gennem sansning, hvilket er særegent for kunst, da sansning i almindelighed netop ikke er kommunikation.⁴²

Kunstværket er således et *netværk af forskelle* (p. 63). Men kunstværket indgår også, som del af det moderne samfunds uddifferentierede kunstsyste, i et mere omfattende kommunikationsnetværk. Kunstværket "kommer kun i stand" gennem "rekursiv Vernetzung med andre kunstværker og med [...] verbal kommunikation om kunst" (p. 90). Et autopoietisk system indebærer ifølge Luhmann, at "systemets elementer kun produceres og reproduceres i netværket af systemets elementer" (p. 84). Kommunikation besidder denne egenskab, idet kommunikation kan generere kommunikation ud af kommunikation. Kunstens autopoietiske system, kunstens kommunikative netværk, har således to sider: kommunikation gennem kunst og kommunikation om kunst (p. 90 f).

Kunstsyste og kunstfelt

I kunsten som autopoietisk netværk og kunstværket som forskelsnetværk spiller objekters materialekarakter ingen afgørende rolle. Formernes gensidige specifikation giver sig ikke af de materielle egenskaber ved det medium, der arbejdes i, ej heller ud fra objektets anvendelsesformål eller nytte (p. 62). Objekter bliver kunstværker alene gennem formernes gensidigt begrænsende forskelle. Man kan ikke have kunstværker uden materialer og uden kunstnere, deres biografier og interessestridigheder, men det er ikke disse "strukturelle koblinger"⁴³ til kunstsysteets omverden, der gør kunsten til kunst. "Kunstværker må eksistere materielt, kunstnere må kunne ånde, for at kommunikation gennem kunst kan muliggøres" (p. 86), men det gør ikke kunstværket til kunstværk og kommunikationen til kommunikation. De "materielle realisationer af kunstværker" er udelukket fra "kommunikationssystemet kunst", de udgør "ressourcer" for kommunikationssystemet, men ikke selve kommunikationen (p. 131 f). Det afgørende er, om materialerne underlægges "formernes indre sammenpasningskontrol" (p. 251).

Sammenligner man dette med Bourdieus kunstsociologi, så er det slående, at meget af det, som ifølge Bourdieu virker i kunstens felt, for Luhmann må falde udenfor kunstens kommunikationssystem. Styrken ved dette er, at Luhmann kan sige noget om kunstværkers værkarakter, uden at denne

forsvinder i tro og magi, svagheden—set fra et Bourdieusynspunkt—er, at Luhmanns kunstsysteem kun omfatter et smalt område af kunstfeltet. Feltet reduceres til kommunikation gennem og om værker, d.v.s. til det Bourdieu kalder ‘mulighedernes rum’.⁴⁴ Kraft- og konfliktdimensionen ligesom de interne forskelle i feltet forsvinder.⁴⁵ Luhmanns kunstsysteem omfatter tilsyneladende kun det begrænsede produktionsfelt. Det brede produktionsfelt må i alt væsentligt tilhøre kunstsysteemets omgivelse, idet omgivelseskrav (økonomiske, smagsmæssige) udgør forhindringer for formernes frie sammenpasning til tilfældighedsbundet nødvendighed.

Anlægger man imidlertid en bredere synsvinkel à la Bourdieu, så vil man, som fremhævet af Boris Groys, finde kunstens yderside indenfor kunstsysteemets selv, et kunstsysteemets “dunkle rum”, hvor “alle mulige dunkle rænker, magtkampe og intriger udspilles” og hvor “kunstværkernes materialitet åbner muligheden for at omgås med kunst som med ikke-kunst”.⁴⁶ Dermed opnås også muligheden for at se den høje kunst i kontinuitet med masseunderholdningen, et spørgsmål, som Luhmann netop ikke beskæftiger sig med (ibid., p. 164).

Hvis Bourdieus svagheit ifølge Luhmann er en manglende sociologisk forståelse af kunsten som kunst, så kunne Bourdieu melde tilbage, at Luhmanns sociologiske kunstforståelse er et indspil i striden om kunstens regler. Iagttagelsen af kunst som kommunikation gennem kunst synes at lede til en bestemt, omstridt kunstforståelse, der—som fremhævet af Boris Groys—er “forankret i højmodernismens kunstforståelse, der begriber kunstværket som en autonom form, der opstår gennem spillet mellem formens indre lov og kunstnerens frie vilje” (p. 161). For så vidt bidrager Luhmanns kunstteori blot til opretholdelsen af kunstens *illusio*. Men Luhmann kan redegøre ædrueligt for kunstfænomener, som Bourdieu formentlig ville afskrive som kunstmagi og fetichisme⁴⁷, f.eks. forestillingen om værkets tagen magten fra kunstneren.

Arkitekturen som kunst og teknik

Sociologen Dirk Baecker, en af Luhmanns elever, gør opmærksom på, at en stillingtagen til, om arkitektur er kunst i Luhmanns forstand, må indebære afgørelse af, om “bygninger ligesom kunstværker [...] kan opfattes som kommunikationer”.⁴⁸ Luhmann synes at hævde dette, idet han adskillige steder omtaler arkitektur på linie med andre kunstformer.

Arkitekturen er ganske vist bundet til nytte og materialer, men som et kunstværk opstår den ikke af disse bindinger alene, men derimod af de bindinger, der giver sig af formernes gensidige begrænsninger (1995, p. 62). En bygning bliver til kunst for så vidt den fremviser en formernes sammenpasning, som ikke giver sig alene fra dens soliditet (materialer + konstruktion) og nytte. Luhmann citerer Focillon:

Lys oplyser ikke blot (en katedrals) indre masse, men samarbejder med arkitekturen til at give den dens nødvendige form. Lyset selv er form [...] (p. 176).⁴⁹

Her er der dog et problem, som bl.a. viser sig i spørgsmålet om nytte. Ifølge Luhmann bliver arkitektur til kunst nærmest på trods af nytten. Det afgørende er, at nytten ikke må *forhindre* formernes sammenpasninger. Objektets “anvendelsesformål [...] må ikke, man kan tænke på arkitekturen, forhindre, at et kunstværk opstår” (p. 62). Med dette udgangspunkt bliver det vanskeligt at forstå, hvad en Elias Cornell kan mene med, at man ikke forstår et stykke arkitektur, hvis man forstår det som *enten* praktisk virkelighed *eller* kunstværk. Betraget som kun praktisk virkelighed mister en arkitektonisk bygning noget af “sin formålsmæssige klarhed”, og forsøger vi at se bygningen som rendyrket æstetisk skabelse, så bliver den “til kulisser, til noget teatermæssigt”, hvorved den forekommer “ufuldkommen som kunstværk”. Her er nytte og kunst uadskilleligt integreret (op.cit., p. 8 f).

Problemet er, at Luhmanns teori, ligesom for kunstens vedkommende, må relegere væsentlige sider af arkitekturen til dens omverden. Hvis arkitekturen ifølge Luhmann *participerer* i kunstsysteemets, så gør den det, kunne man hævde, som ‘absolut arkitektur’ i Boullées og Holleins forstand, nemlig for så vidt den er i stand til at gøre nytte, konstruktion og materialer til sin omverden. Også her synes Luhmanns værkbegreb således at fungere som et indspil i striden om arkitekturbegreb. Forestillingen om arkitektur som brugs- og bygningskunst synes udelukket fra det luhmannske univers.

Det er i denne sammenhæng tankevækkende, at Dirk Baecker, der forgæves eftersøger en “konstituerende forskel” i arkitekturbegrebets diskurs (op.cit., pp. 67, 71–82), selv kommer frem til en sådan, idet han “fortolker arkitektur som teknik og ikke som kunst” (ibid., p. 100). Det drejer sig om forskellen mellem “indre og ydre”, hvis enhed findes i *afskærmningen*.

Som medium for arkitekturen omfatter afskærmning “mangfoldigheden af alle mulige afskærmninger: vægge, tage, gulve, dæk, vinduer, døre, brystninger, trapper, lyskegler og skyggelægninger”. Afskærmninger er igen anvist på “rumlighedens medium”, for så vidt dette omfatter “forskellen mellem lukning og åbning” (pp. 83, 93, 94). Arkitektur bestemmes herefter som “*formdannelse i afskærmningernes medium*, hvorved afskærmning altid må tænkes dobbelt: som lukning *og* som åbning” (p. 95). Dette er ifølge Baecker arkitekturens “selvreference”, hvortil “ydre” betingelser som de vitruvianske nytte, soliditet og skønhed kan knyttes. I moderne samfund er det umuligt at opretholde disse vitruvianske “fremmedreferentielle konditionerings” (p. 98) som arkitekturens begreb, for de henviser til *andres* specialområder, sociologers, ingeniørers og kunstneres (ibid). Tilspidset kunne man sige, at hvis Vitruvius havde ret, så ville, ifølge Baecker, arkitekterne være forsvundet i det moderne samfund.

Arkitekturens konstituerende forskel er således ifølge Becker ‘teknisk’, ikke kunstnerisk. Arkitektur kan *behandles* som kunst, gennem bearbejdning af rummet, lyset, ornamentikken, proportioneringen og formernes rytme, men den kunstneriske arkitekt er ligesom den “ikke-kunstneriske arkitekt” bundet af, at “arkitekturen er uophæveligt bundet til forskellen mellem ydre og indre” (p. 100). Der findes således såvel kunstnerisk som ikke-kunstnerisk arkitektur. Dette modsvarer udmærket arkitekturbegrebets omstridte væsen og det Bourdieu ville kalde feltets bredde. Spørgsmålet er imidlertid, om Baecker med sin ‘tekniske’ bestemmelse af arkitekturens konstituerende forskel blot hævder, at arkitektur er uløseligt bundet til at være *byggeri*. Også ‘blot og bart’ byggeri må vel siges at være formdannelse i afskærmningens medium; også i et cykelskur håndteres forskellen mellem inde og ude, lukning og åbning. Hvis det er tilfældet, så må arkitekturens konstituerende forskel være en forskel indenfor denne forskel.

Mellem Baeckers teknisk orienterede formbestemmelse, Luhmanns kunstorienterede formbestemmelse og Bourdieus dominansbestemmelse af arkitekturen mangler der en vej, som kan forbinde indre-ydre, formernes spil, nytten, konstruktionen og materialerne, interesseforskellene, intrigerne og dominansen med værkerne som værker. Netop arkitekturen synes at kræve dette. En sådan vej anvises af Antoine Hennion, Bruno Latour og Michel Callon.

Mediatorernes kollektiv

Luhmann insisterer som sagt på, at kunsten som autopoietisk system gør kunstværkets materielle realisering til en del af systemets omverden. Man kan ikke have et autopoietisk system, der består af “marmor og legemer, tanker og kommunika-tioner, papir og trykfarve” (1995, p. 131 f). Dette er sikkert rigtigt, men for Hennion, Latour og Callon må dette indebære, at opfattelsen af samfundet som bestående af autopoietiske kommunikative systemer må betvivles. For menneskers socialitet er socialitet med tingene, og denne socialitet eller “kollektivitet”⁵⁰ består netop af sammenkædninger af sådanne kommunikativt inkommensurable størrelser. Med luhmannske begreber: det afgørende for Latour og konsorter er de strukturelle koblinger, ikke systemerne.

Som interagerende med menneskers interaktion muliggør tingene en “framing” (indramning) af interaktionen til *kompliceret* interaktion, til forskel fra den *komplekse* sociale interaktion med samtidigt nærvær af mange relationer, som man finder hos de højststående aber. Det er således paradoksal nok tingene, der gør den menneskelige interaktion specifikt menneskelig. Det karakteristisk menneskelige er, at mennesker *deler* det sociale med tingene.⁵¹

Ifølge Latour har socialvidenskaberne traditionelt forstået sammenhængen mellem ting og socialitet på tre måder. Tingene kan forstås som redskaber til sociale formål, som det sociale infrastruktur og som projektionsskærme for det sociale. I ingen af disse tilfælde fremstår det sociale som delt mellem ting og mennesker. Som redskaber er tingene trofaste formidlere af sociale formål, som infrastruktur determinerer de den sociale superstruktur, og som projektionsskærme er de bærere af tegn og symboler (kommunikation (Luhmann)) eller feticher (Bourdieu), d.v.s. ting, der fordrejet opfattes som socialt agerende, men hvis aktion skyldes det sociale selv (ibid., p. 235 f).⁵² Enten forsvinder det sociale i tingslig determination eller også forsvinder det tingslige i trofast eller fordrejet formidling af det sociale. Men der er en fjerde mulighed, som indbefatter “accept af en vis dosis fetichisme” (p. 236), nemlig opfattelsen af ting og mennesker som hindandens *mediatorer*. Hvad er da en mediator?

Til forskel fra en formidler, der fungerer perfekt, hvis den forsvinder i formidlingen og lader det formidlede passere uforstyrret, og til forskel fra formidlerens vrangbillede, fetichen, som fordrejer og skjuler, er mediatorsen “aktiv og positiv”.⁵³ Den *gør noget selv*, som ikke kan reduceres til virkning eller

fordrejning af noget andet. En mediator er aldrig “nøjagtig årsag til eller konsekvens af sine associerede” mediatorer.⁵⁴ Dens gøren er en “hændelse” (begivenhed) (ibid.) og hændelsen er delvis “causa sui”⁵⁵, delvis medieret af andre mediatorer.

Som hændelse er mediatorers gøren *handling*:

Ideen om mediation eller hændelse [...] bevare[r] de to eneste kendetegn ved handling, som er vigtige—emergensen af nyhed på den ene side, umuligheden af skabelse *ex nihilo* på den anden (1994, p. 600).

Dette handlingsbegreb løsner aktørbegrebet fra dets binding til årsag/virkningsrelationer og menneskelig intentionalitet. En aktør er hvad som helst “som lader/får noget til at ske”, d.v.s. en aktant i semiotikkens forstand.⁵⁶ Dette gælder, hvad enten der er tale om mennesker eller ting. “En aktant kan bogstavelig talt være hvad som helst” som “indrømmes at være kilden til en handling.”⁵⁷

Det afgørende ved mediationen er, at hændelsen skyldes *materiel heterogenitet*. Hændelsen fremgår af

det som passagen gennem en anden materie, en anden figur, modificerer i styrkeforholdene. Oversættelsen gennem den medierende figur modificerer altid det som oversættes.⁵⁸

Som aktant gør en mediator altså en hændelsens forskel til det, den medierer. Samtidig er mediatorsen *associeret* med det, den medierer. Mediatorsen er selv medieret og frembringer nye mediationer. “Når man handler, går andre i aktion”. Der findes således ingen oprindelig ikke-medieret handling, som er start- eller udgangspunkt, ingen første forskelssættelse i Luhmanns forstand, men alene mediationer af mediatorer. For så vidt er aktanten “delt handling, distribueret med andre aktanter.”⁵⁹ Lader vi begrebet netværk stå for denne distribution, og begrebet aktør stå for aktant, så er en mediator både aktør og netværk, associeret hændelse. “Aktør og netværk betegner [...] to ansigter af det samme fænomen”⁶⁰, aktør-netværk, eller måske mere præcist: “hændelses-netværk”.⁶¹

I et aktør-netværksperspektiv giver det god mening at hævde et kunstværk som en association af ‘marmor og leger, tanker og kommunikation, papir og tryksværte’. Som demonstreret af den nye kunsthistorie (Alpers, Baxandall, Haskell) opstår og recipieres kunstværker gennem en mangfoldighed af menneskelige og ikke-menneskelige mediatorer, og de er selv sådanne mediatorer. Musikken er paradigmatisk eksempel herpå.⁶²

Arkitekturfrembringelsens medationer

Set i et mediatorperspektiv er det karakteristisk for frembringelsen af arkitektur⁶³, at man ikke kan skelne skarpt mellem arkitekturens konception og udførelse. Udførelsen virker tilbage på det konciperede, man kan ikke adskille konceptionens ideer fra materiel praksis og betragte disse som hines realisering. “Et projekt realiseres aldrig: det går i afdrift.” Skabelsesprocessen begynder ikke med “inaugurale brud” og materialerne gør modstand. Jo længere man kommer i udførelsesprocessen, jo mere (ibid., p. 26 f). Også selve konceptionen forløber i et distribueret aktør-netværk. På den humane side deltager sædvanligvis ikke én, men flere arkitekter, og desforuden bygherrer, ingeniører, finansfolk o.s.v. med hver deres synspunkter og opfattelser. Disse synspunkter og opfattelser kan kun gøres “kompatible” med hinanden gennem arkitektfagets visualiseringsmediatorer. Arkitekturens “kongerige af rum, voluminer og former [...] undslipper det simple sprog”. De må gøres “visible som manipulerbare” (p. 28).

Det er således kun “*a posteriori*, at man kan tale om et projekt, som realiseres i en bygning” (p. 29). Det, som findes på papir og i model er én ting, den byggede bygning noget andet. Den samlede virkeliggørelse af en bygning kan snarere karakteriseres som en “heterogeneous engineering”, som relaterer og integrerer forskellige synspunkter og heterogene elementer, herunder den konkrete kontekst, hvori bygningen indgår.

Kohærensens i denne samling af forskelligartede elementer, det som gør, at man kan skelne en enhed, er ifølge Callon arkitekturens “stil”. Det er denne “som gør værket singulært og som muliggør, at man efterfølgende [...] kan forholde det til en intention, som ikke eksisterer i noget øjeblik som sådan, men som fordeler sig i procedurer, regler, kropsliggjorte kompetencer, perceptionsskemaer og visualiseringsstrategier” (p. 30). Stilen er “den mirakuløse enhed, som opstår ved sammenføjnngen af restriktioner og elementer, som man ikke kunne forudsige ville være compatible” (p. 31).

Arkitektur er imidlertid mere end heterogen engineering holdt sammen af stil (eller form). Den skal også gøre “verden beboelig for mennesket”, hvilket gør arkitekturen til “kunsten at koble til et humaniseret rum” (p. 32). Denne kobling, som teoretiseres af arkitekturologien⁶⁴ ved hjælp af begrebet skala, medfører, at arkitektur ikke “eksis-

terer uden den restriktion, som hviler tungt på den: at tage mål af rummet for at integrere sig i dette og gøre det til at leve i” (p. 33).

Sammenføjning af det heterogene, stil og skala, dette er arkitektur. I et aktør-netværksperspektiv fremstår arkitekturfrembringelsen som en aktivitet, der er fordelt på menneskelige og ikke-menneskelige aktører, som skaber enhed i en heterogenitet af synspunkter, materialer og teknikker gennem formgivning, og som kobler dette til det beboelige rums forskellige skalaer. Denne bestemmelse af arkitektur forekommer så bred, at den kan rumme samtlige ovennævnte positioner, kunstpositionen, brugskunstpositionen, bygningskunstpositionen og socialingeniørpositionen. Men den leverer ikke umiddelbart en forskel på arkitektur og arkitekturværker. Den giver dog et fingerpeg, som jeg skal komme ind på afslutningsvis.

Arkitekturværkets netværk

Begrebet arkitektur fremstår ud fra ovenstående som en *netværkbestemmelse* i flere henseender og betydninger. På et begrebsligt plan bestemmes ‘arkitektur’ i et omstridt netværk af positioner. Dette netværk modsvarer mere eller mindre direkte det netværk af sociale kraft- og konfliktpositioner, som kendetegner arkitekturens felt. Fra et kommunikativt synspunkt er arkitekturværker netværk af forskelle, som indgår i kommunikationsnetværk med bl.a. andre arkitekturværker. Og fra et mediatorperspektiv er arkitektur interaktive netværk af menneskelige og ikke-menneskelige aktører. Fra disse forskellige synsvinkler kommer forskellige aspekter af det omstridte netværksbegreb ‘arkitektur’ til syne.

Også begrebet arkitekturværk bestemmes i disse netværk. Begrebet kan strækkes så langt, at en distinktion mellem værk og ikke-værk *indenfor* arkitekturen synes at falde bort. Nils-Ole Lund finder således, at “ikke bare betydningsbærende bygninger som rådhus, kirker og klostre kan være bygningskunst”, men også “boliger, skoler og fabrikker”. Selv “en almindelig firbenet stol kan anses for kunst”, blot den “er blevet tillagt en mening” og “formen er overbevisende”.⁶⁵ Andre vil drage en arkitekturintern grænse mellem værk og ikke-værk ved det pragmatisk-tekniske, socialingeniørmæssige, serviceorienterede. Arkitekturværkers arkitekturinterne ‘omverden’ ville være arkitektur som environmental design. For så vidt er environmental design med-

konstituerende for begrebet arkitekturværk, en del af begrebets netværk. Hvad et arkitekturværks kendetegn end måtte være, så kan det *ikke* være environmental design.

Hvad den positive bestemmelse af arkitekturværker angår, vil der kunne anlægges mere eller mindre strenge kriterier. Arkitekturværkets autonomi kan modelleres efter de frie kunstarter, enten på papir eller under restriktionen bygningsværk. Dette vil give sig udslag i bygget arkitektur, som er koncentreret på arkitektonisk form og som ofte bestræber sig på at ophæve byggethedens bindinger. Den om sig selv sluttede kugle er det paradigmatisk billede herpå.⁶⁶ Sådanne kontekstløse, tektonikfor nægtende og brugsmæssigt uklare værker vil fra brugskunstpositionen afvises, fordi de importerer en netop for arkitekturen kategorisk fremmed forestilling om autonomi. Arkitektur må som “praktisk kunst”⁶⁷ tværtimod integrere sig med stedet, opgaven, de tektoniske kvaliteter. Ligesom environmental design kan være den negative position gennem hvilken kunst- og brugskunstpositionen konstituerer sig, således er det også klart, at disse to sidstnævnte positioner konstituerer sig oppositionelt i forhold til hinanden.

Arkitektur, som udspringer af en vitruviansk professionalisme vil kunne medregnes til arkitekturens værker, idet arkitektur forstås som bygningskunst, hvilket fortsat kan afgrænses fra environmental design. Et andet forskelssystem vil bestride, at den pragmatisk-tekniske position overhovedet er en arkitekturposition, idet dens grænse til ‘blot og bart’ byggeri er uklar.⁶⁸ En grænse mellem arkitekturværker og anden arkitektur kan da—som Banham gør det—drages, så den udelukker den vitruvianske professionalisme.

Arkitekturens begrebsverden stiller sådanne netværk af grænsedragninger til rådighed for bestemmelsen af arkitekturværkers værkarakter. Set fra sidelinien kan det ikke komme an på at fremhæve det ene forskelssystem frem for det andet. Det skal de i striden involverede aktører nok tage sig af. Bourdieu leverer et muligt bud på en sociologisk redegørelse for de sociale relationer og interesser, som kan være involveret i dette, men kommer ikke tæt på arkitekturværkers værkarakter. Spørgsmålet er, om man fra sidelinien kan komme lidt tættere på. Her kan en afsluttende overvejelse over kommunikations- og mediatorperspektiverne være til nytte:

Som nævnt er der store ligheder mellem Luhmanns begreb om kunstværket som et netværk af forskelle og en stærk

arkitekturmæssig kunstposition, som artikuleret af Boullée og Hollein. Hvor Luhmann må relegere værkets materielle betingelser til dets omverden, dér opererer Boullée tilsvarende med en skarp distinktion mellem skabelse og udførelse af arkitektur. I begge opfattelser er det afgørende for værkets værkarakter, at den materielle realisering af værket er underlagt konceptionen. Boullée fandt ikke i samtiden de praktisk-tekniske konstruktionsbetingelser, derfor måtte hans værker forblive på papir. For Hollein har videnskab og teknologi muliggjort den absolutte arkitektur, som *betjener* sig af teknikken, d.v.s. den fuldstændige underordning af udførelsen under konceptionen. Dét er realiseret arkitekturværk, som er en blot og bar *formidling* af et konciperet netværk af kommunikative forskelle, hvis udgangspunkt ikke selv er formidlet, men sat af et første indsnit i et ubestemt område af muligheder.⁶⁹

Aktør-netværksperspektivet leverer tilsyneladende én lang modsigelse af denne opfattelse. Der findes intet ikke-medieret udgangspunkt, ingen skarp grænse mellem konception og udførelse, arkitekturskabelsen er fordelt på heterogene netværk af menneskelige og ikke-menneskelige aktører. Hvis et stykke arkitektur fremstår som realisering af et projekt, da er det som en a posteriori tilbageskrivning af dets komplekse kohærens. Arkitektur er medieret og selv mediator, ikke formidlet.⁷⁰

Et mediatorperspektiv synes således at udelukke et stærkt begreb om arkitekturværk. Men sådan forholder det sig ikke uden videre. Det fremstår derimod klart, at hvis et stykke bygget arkitektur skal være kunst i stærk forstand, så kræver det stærk beherskelse af et komplekst mediatornetværk. Så kræver det, at alle aktører i dette er trofaste oversættere. Ikke mediatorer, som bringer projekter i afdrift, men formidlere. Archè-tekten skal være den som kender målet, midlerne og vejen, og som kommanderer og styrer de udførende håndværkere (tektonikos), archè-tekten skal være som politiker, der leder en trofast oversættende udøvende magt.⁷¹ Dette er usædvanligt, men ikke umuligt. Det kræver et omfattende arbejde med at gøre fejlversættende mediatorer til trofaste formidlere. Dette er hvad magt drejer sig om i et aktør-netværksperspektiv.⁷²

Man har om realiseringen af Jørn Utzons Opera i Sydney hævdet, at “[v]ærket blev afvist af magtens netværk”.⁷³ Hertil er at sige, at værket selv er et magtens netværk.



Niels Albertsen, lektor, AAA
albertsen@a-aarhus.dk

Noter

1. Jvf. Thierry de Duve: *Kant after Duchamp*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. 1996.
2. Jvf. Christian de Montlibert: *L'impossible autonomie de l'architecte*. Presses Universitaires de Strasbourg. Strasbourg. 1995.
3. Pevsners berømte svar er som bekendt: “Et cykelskur er en bygning, Lincolnkatedralen et stykke arkitektur [...] Betegnelsen arkitektur kan kun knyttes til bygninger med æstetiske kvaliteter.” Nikolaus Pevsner: *Europas Arkitekturhistorie*. Politikens Forlag. Viborg. 1990, p. 15.
4. W.B. Gallie: “Essentially contested concepts” *Proceedings of the Aristotelian Society*. New Series vol. 56 1955–56, pp. 167–198.
5. Det er jeg ikke alene om: “Arkitektur tycks vara ett i grunden omstritt begrepp” Jan Eriksson: “Vad är arkitekturforskning, egentligen?” *Tidskrift för arkitekturforskning*, Vol 1 No 1 1987, p. 51.
6. Således Ernesto Rogers ifølge Reyner Banham: “A black box: The secret profession of architecture” *New Statesman & Society* 12 October 1990, p. 24.
7. Etienne-Louis Boullée: “Architecture, Essai sur l'art” in Helen Rosenau: *Boullée & Visionary Architecture*. Academy Editions. London. 1976, p. 119.
8. Hanno-Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie*. Vierte Auflage. Verlag C.H. Beck. München. 1995, pp. 356–358.
9. Bruno Queysanne: “Le tissu de la ville” in Chris Younès og Michel Mangematin (red.): *Le philosophe chez l'architecte*. Descartes & Cie. Paris. 1996, p. 24 f.
10. Adolf Loos: “Das Prinzip der Bekleidung” in Adolf Loos: *Ins Leere Gesprochen* (1921). Georg Prachner. Wien. 1997, pp. 139 ff.
11. “Det er fra [naturens] virkninger arkitekturens Poesi fødes. Det er i sandhed dette, der konstituerer arkitekturen som kunst; og det er også dette som fører denne kunst frem til det sublime” Boullée: op. cit., p. 123.
12. Arkitektur “vækker stemninger i mennesker [...] Det er derfor arkitektens opgave at præcisere denne stemning” Adolf Loos: “Arkitektur” (1909) citeret fra Kruft: op.cit., p. 420.
13. Jvf. Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 1995.
14. Walter Pichler/Hans Hollein: “Absolute Architektur” in Ulrich Conrads (red.): *Programme und Manifeste zur Architektur*

- des 20. Jahrhunderts*. Bertelsmann Fachverlag, Gütersloh. 1964, pp. 174–5. Parallellen Boullée/Hollein og værket alliance med teknologien fremhæves af Karsten Harries i *The Ethical Function of Architecture*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. 1997, p. 231.
15. Hannes Meyer: “Bauen” in Conrads (red): op.cit., p. 110.
 16. Kenneth Frampton: “Reflections on the Autonomy of Architecture: A Critique of Contemporary Production” in Diane Ghirardo (red.): *Out of Site. A Social Criticism of Architecture*. Bay Press. Seattle. 1991.
 17. “Hvad er en arkitekt?” *Arkitekten*, vol. 64 nr. 21 1962, pp. 398–400. Udvalgsformand var nordmanden Odd Brochmann.
 18. Muligvis læser jeg Banham for bogstaveligt og overser en ironisk distance i artiklen. Dette ændrer dog ikke ved, at Banham beskriver en position, som han hævder arkitekter indtager.
 19. Colin Clipson: “Silent, Robust, Predictable and other ways of designing” *Nordisk Arkitekturforskning* nr. 4 1992, pp. 27–34.
 20. Således fremhæver Elias Cornell, der definerer arkitektur som “æstetisk organisation af praktisk virkelighed”, at kunsthåndværket “kan siges at være arkitekturens nærmeste forbundne blandt kunstarterne”, da også kunsthåndværket uadskilleligt tilhører både den æstetiske og den praktiske virkelighed. Elias Cornell: *Om rummet och arkitekturens väsen*. Akademiförlaget. Göteborg. 1966, pp. 9 og 15.
 21. William E. Connolly: *The Terms of Political Discourse. Third Edition*. Blackwell Publishers. Oxford. 1993, p. 225. Connollys bog omhandler politikbegrebet som væsentligt omstridt begreb. Han forsvarer begrebet om væsentligt omstridte begreber mod anglo-amerikansk og kontinental (dekonstruktionistisk) filosofisk kritik på siderne 225–243.
 22. Jvf. Niels Albertsen: “Arkitekturens praksis. Habitus, felt og kulturel kapital” in Mads Hermansen og Birgitte Tufte (red.): *Videnskabsteori – sådan relativt set...* Danmarks Universitetsforlag. København. 1997, pp. 137–168. Jeg trækker i det følgende på denne artikel. Se også den forkortede og bearbejdede version: Niels Albertsen “Arkitekturens fält” in Donald Broady (red.): *Kulturens fält*. Daidalos. Göteborg. 1998, pp. 373–395. For dyberegående teoretiske analyser af Bourdieus kunstsociologi se Niels Albertsen: *Kunstværkets netværk*. A.C.T.S, Arbejdsrapporter – Center for Tværasestetiske Studier. Aarhus Universitet 14, 2001, pp. 11–40.
 23. Pierre Bourdieu: *Questions de Sociologie*. Les Éditions de Minuit. Paris. 1980, p. 114. Habitus er det sociale i kroppen, skabt gennem opvækstens sociale betingelser, et trægt system af dispositioner og skemaer, der fungerer implicit, som “praktisk sans” mere end bevidst overvejelse, og som genererer individets praksis, perceptioner og vurderinger (Cornelia Bohn: *Habitus und Kontext. Ein kritischer Beitrag zur Sozialtheorie Bourdieus*. Westdeutscher Verlag. Opladen. 1991, pp. 21–24). Den kropsliggjorte habitus er struktureret af tidligere sociale betingelser og strukturerende for aktuel social praksis (Pierre Bourdieu: *Le sens pratique*. Les Éditions de Minuit. Paris 1980, p. 88).
 24. Gallie pointerer, at netop den, som indtager en fuldstændig uengageret holdning til et omstridt begreb, kan skifte standpunkt i en uendelighed (op.cit., p. 190).
 25. Pierre Bourdieu: *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Éditions du Seuil. Paris. 1994, p. 151 f.
 26. Pierre Bourdieu: *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Éditions du Seuil. Paris. 1992, p. 316.
 27. Pierre Bourdieu og Loïc J. D. Wacquant: *An Invitation to Reflexive Sociology*. Polity Press. Cambridge. 1992, p. 101.
 28. Pierre Bourdieu: “Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital” i Reinhard Kreckel (red.): *Soziale Ungleichheiten. Soziale Welt*, Sonderband 2. Verlag Otto Schwartz & Co. Göttingen. 1983, pp. 183, 185, 191.
 29. Bourdieu refererer her til Michel Foucault: “Réponse au cercle d'epistemologie” *Cahiers pour l'analyse* nr. 9 1968, pp. 9–40.
 30. Jvf. Garry Stevens: “Struggle in the Studio: A Bourdivin Look at Architectural Pedagogy” *Journal of Architectural Education* vol. 49 november 1995, pp. 105–122. Se også Garry Stevens: *The Favored Circle: The Social Foundations of Architectural Distinction*. MIT Press. Cambridge, Mass. & London. 1998.
 31. Magtfeltet består af de grupper, som besidder de største mængder af alle kapitalarter, og som derfor dominerer samfundet. Magtfeltets tre hovedfelter er det kulturelle felt (kunst, religion, viden-skab), de liberale professioner og det økonomiske magtfelt, hvor sidstnævnte kendetegnes af overvægt af økonomisk kapital, førstnævnte af overvægt af kulturel kapital og hvor professionerne ligger midt imellem (Pierre Bourdieu: *La Distinction*. Les Éditions de Minuit. Paris. 1979, pp. 128–34).
 32. Pierre Bourdieu: *Homo Academicus*. Les Éditions de Minuit. Paris. 1984, p. 91.
 33. Niels L. Prak: *Architects: the Noted and the Ignored*. John Wiley & Sons. Chichester. 1984, p. 2.
 34. Se Albertsen: op.cit. (1997), pp. 148 f.
 35. Jvf. Anders Toft: *Huset uden egenskaber – en undersøgelse af arkitekturen med parcelhuset som spejl*. Ph.d.-afhandling, Arkitekt-skolen i Aarhus, 2001, pp. 63–72 og passim.
 36. Stan Allen advokerer således for at “slå en bro over svælget mellem byggeri og formgivning” ved at eftersøge “en præcis og gentagelig forbindelse mellem konstruktionsoperationerne og den samlede form, som frembringes af aggregeringen af disse dele”. Dette kontrasteres en Framptons “konstruktions-ontologi”. Stan Allen: “From Object to Field” *Architectural Design* nr. 5–6 1997, p. 27.
 37. Niklas Luhmann: “Weltkunst” in Niklas Luhmann et. al.: *Unbeobachtbare Welt: über Kunst und Architektur*. Verlag Cordula Haux. Bielefeld. 1990, p. 21.
 38. Bohn: op.cit., p. 137.
 39. “Kommunikation [...] er en genuin social (og den eneste genuin sociale) operation” Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 1997, p. 81.
 40. Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 1995, p. 36.

41. Kommunikation "differentierer og syntetiserer egne komponenter, nemlig information, meddelelse og forståelse" Niklas Luhmann: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. 1992, p. 24.
42. "Kunst stiller sansning til rådighed for kommunikation" (1995, p. 82).
43. Dette er Luhmanns begreb for et autopoietisk systems tilpasning til dets nødvendige betingelser i en omverden, uden at disse betingelser opererer direkte i systemet. Jvf. Luhmann: op. cit. (1997), pp. 100 ff.
44. Mulighedernes rum er positioneringernes rum, som det fremstår for feltets spillere, "opfattet gennem de perceptionskategorier som konstituerer en bestemt habitus" (Bourdieu, 1992, p. 326).
45. Jvf. Bourdieu og Wacquant: op.cit., p. 103 f.
46. Boris Groys: "Die dunkle Seite der Kunst" *Soziale Systeme* Vol. 2 Heft 1 1996, p. 163 f.
47. Jvf. Bourdieu, 1992, p. 240.
48. Dirk Baecker: "Die Dekonstruktion der Schachtel. Innen und Aussen in der Architektur" in Niklas Luhmann et. al.: *Unbeobachtbare Welt: über Kunst und Architektur*. Verlag Cordula Haux. Bielefeld. 1990, p. 100.
49. Luhmann finder store ligheder mellem sit eget og Focillons formbegreb, jvf. ibid., p. 190.
50. Bruno Latour: *We Have Never Been Modern*. Harvester Wheatsheaf. London. 1993, p. 107.
51. Bruno Latour: "On Interobjectivity" *Mind, Culture & Activity* vol. 3 nr. 4 1996, pp. 233 ff.
52. Som man ser, er der en vis lighed med den vitruvianske opfattelse af vort forhold til tingene. De kan betragtes som nyttige (redskab), solide (infrastruktur) eller skønne (projektions-skærme).
53. Antoine Hennion: "La Médiation, ou le retour du refoulé" in Jean Charles François (red.): *Cahiers du CEFEDM de Lyon 1* "La mediation". 1997, pp. 12 og 14.
54. Latour, op.cit., p. 237. Heller ikke habitus er ifølge Bourdieu nøjagtig årsag til eller konsekvens af handling og struktur. For så vidt passerer man fra Bourdieu til mediationens perspektiv ved at "generalisere habitus' mediation til alle aktanter" Bruno Latour: "Une sociologie sans objet? Remarques sur l'interobjectivité" *Sociologie du travail* nr 4 1994, p. 601.
55. Bruno Latour: "Do Scientific Objects Have a History? Pasteur and Whitehead in a Bath of Lactic Acid" *Common Knowledge*, vol. 5 nr. 1 1996, p. 88.
56. Emilie Gomart og Antoine Hennion: "A sociology of attachment: music amateurs, drug users" in John Law og John Hassard (red.): *Actor Network Theory and After*. Blackwell Publishers. Oxford. 1999, p. 226.
57. Bruno Latour: "Om aktør-netværksteori. Nogle få afklaringer og mere end nogle få forviklinger" *Philosophia* vol. 25 nr. 3-4 1996, p. 53.
58. Antoine Hennion og Bruno Latour: "Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme" *Sociologie de l'art* nr. 6 1993, p. 22.
59. Latour: 1994, p. 601 og 1996, p. 237.
60. Bruno Latour: "On recalling ANT" in John Law og John Hassard: op.cit., pp. 15 og 18f.
61. Gomart og Hennion: op.cit., p. 225.
62. Jvf. Hennion og Latour: op.cit., p. 19 f og Antoine Hennion: *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Éditions Métailié. Paris. 1993, passim. Se også Albertsen: op. cit. (2001), pp. 57-64.
63. Jvf. Michel Callon: "Le travail de la conception en architecture" *Les cahiers de la recherche architecturale* nr. 37 1996, pp. 25-35. Callon skriver på baggrund af "de samlede arbejder om temaet konception i arkitekturen, som er finansieret af le Bureau de la recherche architecturale" (p. 26).
64. Jvf. f.eks. Philippe Boudon (red.): *De l'architecture à l'épistémologie: la question de l'échelle*. Presses Universitaires de France. Paris. 1991 og Niels Albertsen og Jerker Lundequist (red.) "Architecturology" *Nordisk Arkitekturforskning* nr. 1. 1999.
65. Nils-Ole Lund: "Arkitektur som kunst" in Poul Borum og Hans Edvard Nørregård-Nielsen (red.): *Kunstnernes støtte*. Statens Kunstfond. København. 1989, p. 113 f.
66. Jvf. Karsten Harries: op.cit., pp. 230 ff.
67. "Arkitektur er uomtvisteligt en af de praktiske kunstarter, hvis forpligtelse det er at tjene andre formål end sig selv." Colin St. John Wilson: *Architectural Reflections. Studies in the philosophy and practice of architecture*. Butterworth Heinemann. Oxford. 1992, p. 49. Jvf. samme: *The Other Tradition of Modern Architecture. The Uncompleted Project*. Academy Editions. London. 1995, kapitel 4.
68. Omvendt kan megen arkitektur udgrænses som byggeri. Bill Hillier besvarer spørgsmålet "hvad arkitektur tilføjer byggeri" med: "refleksiv tænkning" og "innovation" hvilket implicerer, at "arkitektur kræver teori". Dette kan ikke afvises som ukorrekt. Men opfattelsens karakter af indspil i et omstridt begrebsnetværk falder i øjnene. Mange vil med gode grunde hævde meget som arkitektur, der ikke er specielt innovativt og teoretisk reflekteret. Bill Hillier: *Space is the machine*. Cambridge University Press. Cambridge. 1996, pp. 49 ff.
69. Dette gælder ikke Boullée, der har naturens geometriske former som forbillede (jvf. note 11). Også Hollein refererer til de geometriske former, men taler også om at bygge "hvad og hvor som helst". For så vidt kan ethvert indsnit i en mulighedsverden være arkitekturskabens udgangspunkt.
70. Der synes at være en vis overensstemmelse med Stan Allens synspunkter, jvf. note 36.
71. Jvf. Sylviane Agacinski: *Volume. Philosophies et politiques de l'architecture*. Galilée. Paris. 1992, pp. 38-40.
72. Jvf. Bruno Latour: "The Powers of Association" in John Law (red.): *Power, Action and Belief*. Routledge. London. 1986, pp. 164-80.
73. Carsten Juel-Christiansen: "Arkitekturværkets sted" *Arkitekten* vol. 97 nr. 16 1995, p. 556.