

DET PERFORMATIVT ÆSTETISKE BYRUM

Kristine Samson
JUUL|FROST Arkitekter
Institut for Miljø, Samfund og Rumlig Forandring, Roskilde Universitet
Ph.d.-afhandling 2010

Det performativt æstetiske byrum
Ph.d.-afhandling

Kristine Samson,
JUUL|FROST Arkitekter,
Institut for Miljø, Samfund og Rumlig Forandring, Roskilde Universitet,
2010

Forside: Victoria Sjøstedt
Forsidefoto: Christina Brandt
Layout: Victoria Sjøstedt & Kristine Samson

Afhandlingen er udarbejdet på baggrund af erhvervs ph.d.-projektet
Det performativt æstetiske byrum – et samfinansieret projekt under
VTU Erhvervs Ph.D-Ordningen.

Erhvervsvejleder: Helle Juul, partner og Ph.d. JUUL|FROST Arkitekter
Universitetsvejleder: John Pløger, lektor, Institut For Miljø Samfund og Rumlig
Forandring, Roskilde Universitet
Bivejleder Troels Degn Johanson, lektor, Danmarks Designskole

Materialet er ophavsretsligt beskyttet.

TAK TIL

Thure Munkholm for idealisme og det hele. John Pløger for pragmatismen, vitalismen og samtaler på Johns kontor. Victoria Sjøstedt, Dennis Johansen og Niels Gommesen for sensibilitet og bistand i afslutningsfasen.

Julie Bjørchmar, Thure Munkholm Kamille Samson, Kristian Husted, Dennis Johansen, Niels Gommesen, Jesper Pedersen og Annemette Krabbe for læsning og kommentarer.

JUUL|FROST Arkitekter for at tage godt imod mit projekt.

Alle kollegerne på JFA. Rikke, Stine, Simon, Anita, Mikkel, Toftsø, Beth, Hanna, Thomas, Kirsten, Andrew, Pawel og Line.

MOSPUS-gruppen på RUC for de berigende diskussioner og den faglige kritikultur.

Jørgen Ole Bærenholdt og Kirsten Simonsen for hhv. muligheder og modstand.

Maja de Neergard for den store indsigt, fagligt og socialt.

Henrik Oxvig og Troels Degn Johansson for faglig sparring.

Robert Beauregard, Alfredo Brillembourg og GSAPP på Columbia University, der muliggjorde mit udlandsophold. N.Y., Steve Holmgren og hans netværk.

Alle ph.d.-studerende, som jeg har delt viden og erfaringer med undervejs.

Rejseledsagerne Stine, Niels, Jesper, Thure, Victoria for deres forskellige perspektiver på byen. Studerende, forskere og ansatte på Det Kongelige Bibliotek for det gode studiemiljø og snakken i frokostpausen.

LDK-roerne Charlotte Lebahn og Inger Schow for tempo og viljestyrke.

Mine forældre Per og Marianne for pionerånden på landet og især hjemkomsten til byen!



OVERSIGT

1	INDLEDNING	007
2	DEN SITUEREDE VIDEN	023
3	CASE: VARVSSTADEN	053
4	PERFORMATIV ÆSTETIK	083
5	DET PERFORMATIVT ÆSTETISKE BYRUM	113
6	URBANE AFFEKTER, ASSEMBLAGER OG TILBLIVELSER	135
7	FRA DET OFFENTLIGE RUM TIL DET PERFORMATIVE BYRUM	157
8	FOTOGRAFERING SOM AFFEKTIV METODE	175
9	CASE: DAMASKUS	193
10	CASE: HIGH LINE	231
11	SAMMENFATNING	283

INDHOLDSFORTEGNELSE

007 INDLEDNING

023 DEN SITUEREDE VIDEN

025 Definitioner på den situerede viden

040 JUUL|FROST Arkitekters tværfaglighed og situation

041 Arkitektur og planlægning i den situerede viden: Nye roller

044 Vidensdeling og tværfaglighed.

048 Opsamling: Videnssituationer

053 CASE : VARVSSTADEN

054 Den tværfaglige arbejdsproces

067 Refleksioner gennem praksis

073 Opsamling: Tilblivelse og process

077 PERFORMATIVE REDSKABER: SITUATIONER

083 4 PERFORMATIV ÆSTETIK

084 Performativitet og performance

086 Den retoriske og sproglige performativitet

088 Den situationistiske performativitet

094 Begivenhedens performance

100 Den kropslige og sanselige performance

108 Opsamling: Performativ æstetik

113 DET PERFORMATIVT ÆSTETISKE BYRUM

115 Det brandede rum

116 Det taktiske og det repræsentationelle rum

120 Det midlertidige rum

127 Det arkitektoniske og designede rum

129 Opsamling: Det performativt æstetiske byrum

135 URBANE AFFEKTER, ASSEMBLAGER OG TILBLIVELSER

137 Affekter

145 Assemblager

145 Tilblivelser

154 Opsamling

157 FRA DET OFFENTLIGE RUM TIL DET PERFORMATIVE BYRUM

158 Det offentlige rum

160 Magter, interesser eller kræfter

Alternativer til det offentlige rum	160
Et performativt byrum	162
Opsamling	166

PERFORMATIVE REDSKABER: ÆSTETIK OG RUM 171

8 FOTOGRAFERING SOM AFFEKTIV METODE	175
Fotografiet og haptisk viden	177
Kulturhistoriens byfotografi: Materielle assemblager	178
Fotografering og tilegnelse	180
Opsamling: Forskeren bag linsen	184

9 CASE: DAMASKUS	195
Historiske baggrund: Den gamle bydel og Umayyad-moskeen	196
Tilblivelse mellem planer, typologi og levet liv	197
Umayyad-moskeens assemblager	205
Opsamling: Assemblager og planer	224

PERFORMATIVE REDSKABER: DAMASKUS 227

10 CASE HIGH LINE	229
Historisk baggrund	229
Affektive rum. Forløbsanalyse	235
Foldninger mellem scene og performance	271
Opsamling: Affekter og rum	277

PERFORMATIVE REDSKABER: HIGH LINE 278

11 SAMMENFATNING	281
Affekt, assemblage og tilblivelse i analyserne	283
Udledt af en videnshybrid	285
Det performativt æstetiske byrum	289

NOTER 292

LITTERATUR OG KILDER 303

REFERAT 326

ENGLISH SUMMARY 327

1



INDLEDNING

Tingene og tankerne fremskyndes og vokser af miljøet, og det er der, de bør installere sig, det er der, at de folder sig.
Gilles Deleuze *Pourparles* 1990

Vi begynder på græsset på Sønder Boulevard, Vesterbro, København, en sommeraften i juli. Jeg sidder med min kæreste og en ven i græsset i nærheden af, hvor Dybbølsgade krydser boulevarden. Andre sidder rundt omkring, spiser pizza, drikker øl, lufter hund eller henter en liter minimælk i kiosken. Hvorfor har vi sat os netop her?

En mere præcis beskrivelse vil for de fleste Vesterbro-byboere være, at vi sidder ved Kihoskh – kiosken, der målrettet henvender sig til de Vesterbro-unge med sit økologiske og kvalitetsbevidste varesortiment og en god takeaway-kaffe, der i øvrigt kan nydes lige uden for i kioskens bord- og liggestolsarrangement, mens man tjekker sin mail. Eller måske vi sidder der, hvor alle de andre sidder, for der er ingen tvivl om, at det er her, alle sætter sig. Hvorfra stammer da den stiltiende fælles overenskomst om, at det er her, man sidder?

Krydset mellem Sønder Boulevard og Dybbølsgade er et mødested - det hersker der ingen tvivl om, men vejnavnene siger kun ganske lidt om hvorfor. Jeg bor selv 50 meter nede ad Dybbølsgade i retning af jernbanesporene, så det forklarer måske, at vi havde sat os netop her: Det var det første grønne græs på strækningen fra min gadedør og ind mod byen.

Et andet aspekt ved rummet er dets design. Arkitektsignaturen er SLA,

landskabsarkitekterne, hvis bydesign ofte i arkitektur- og planlægnings sammenhænge fremhæves som Sønder Boulevards egentlige katalysator. Sønder Boulevard er i den sammenhæng ikke betegnelsen for en særlig boulevard med sydlig beliggenhed, men er blevet synonymt med SLAs redesign af den brede boulevard til et rekreativt bydesign med multifunktioner.

Få dage forinden havde Københavns nye stadsarkitekt, Tina Saabye, udråbt Sønder Boulevard til en model for det gode byrum: "Gennem et meget fleksibelt design, der giver plads til mangfoldige aktiviteter har man skabt et fantastisk byrum, der giver plads til mange forskellige slags byliv. Det er en brugbar model, der kan overføres på mange andre byrum", påpeger hun (Saabye 2010). Omlægningen af den brede tobanede boulevard til et rekreativt område fandt sted i 2007 på Københavns Kommunes initiativ. Midderrabatten blev gjort til park med forskellige aktiviteter, legepladser, bordtennis etc. Dens opholdsareal vedligeholdes i dag af kommunen på lige fod med en almindelig park.

Er det da kommunens beslutning om at gøre dette stykke infrastruktur til et rekreativt parkområde, der gør Sønder Boulevard til et attraktivt byrum? Og hvem er det 'man', som Tina Saabye refererer til? Landskabsarkitekterne, byplanlæggeren på kommunen eller inkluderer det også indehaveren af Kihoskh? Kan vi i det hele taget tale om et fleksibelt design uden at medtænke de brugere, der anvender det fleksibelt, altså beboerne i området? Er designet grunden til, at vi sidder her sammen med alle de andre? Der er ikke noget bemærkelsesværdigt eller tiltrækkende ved designet netop her, fortætningen af mennesker må skyldes noget andet. JUUL|FROST Arkitekter har i forskellige sammenhænge peget på Kihoskh som den kulturelle katalysator for området: Kihoskh er en kulturel katalysator, der med enkle midler virker som en magnet på områdets beboere og generelle aktiviteter. Takeaway-fanatikerne på Vesterbro ville nok modificere denne betragtning, for Kihoskh gør det ikke alene, idet denne del af Sønder Boulevard er en overflod af gode takeaway-steder. Hundeejerne og deres hunde, mødrene med barnevogne og deres børn eller cyklisterne og bilisterne har igen helt andre perspektiver på områdets succes.

Hvad gør et byrum til noget særligt? Hvorfor i det hele taget stille spørgsmålet? Når man arbejder med byrummets æstetiske og sociale virkninger, er det ikke desto mindre et væsentligt spørgsmål. Hvad gør at, netop dette sted på Sønder Boulevard har en så stor tiltrækningskraft? Hvor kommer stemningen fra, hvad skaber den gode atmosfære, og hvorfor er det ikke 200 meter længere inde mod byen og den ellers populære og ofte tætbefolkede Kødby, folk vælger at sætte sig? Kan vi finde et svar på rummets virkning ved at undersøge den fysiske udformning, dets ejerforhold, den offentlige planlægning, der står bag, eller ved at undersøge de mennesker, der bruger det, og de aktiviteter, der finder sted i det?

Det performative spørgsmål

Det er disse spørgsmål, jeg vil undersøge i dette projekt. Min tese om, hvad der gør dette byrum vellykket er, at alle rummets elementer relaterer sig til hinanden, virker sammen i en helhed, der ikke kan føres tilbage til et enkelt element. Rummet er med andre ord performativt. Bydesignet, beliggenheden, blandingen af butikker, Kihoskh og den særlige blanding af Vesterbros unge smarte og de gamle alkoholikere, den tiltrækker, udsigten til Rådhusårnet og Tivolis luftgynger, de trafikale flows, deres

hastighed, takeaway-mulighederne, de grønne områder, unge forældre og deres børn – foldes netop her sammen i en virkning, der kan kaldes performativt æstetisk. Der er tale om sammenhænge, forbindelser og udvekslinger, ikke om byrummets funktionelle egenskaber, dets design eller gruppen af mennesker i det. Jeg vil kalde Sønder Boulevard ved Kihoskh et performativt byrum, fordi det trækker mange forskellige kræfter sammen i sig, hvilket jeg senere vil betegne som en *urban assemblage*. I sådanne byrum er der en særlig intensitet, som ikke restløst kan forklares ud fra en byfaktor alene.

Det performativt æstetiske byrum er kort fortalt et projekt, der ønsker at undersøge byrummet som et felt af sådanne intensive kræfter og virkninger mellem en lang række urbane komponenter. Findes der en æstetik for et sådan performativt rum, hvilke konsekvenser har den da for planlægningen, for måden at skabe urbant design, for arkitekten og for menneskene, der bruger rummet?

Den performative by

Zoomer vi fra Sønder Boulevard ud på byen, kan vi se den som en sameksistens af kræfter. Ligesom Sønder Boulevards succes kan anskues ud fra forskellige perspektiver, er forståelsen af, hvad en by er, ligeså kompleks som byen selv. Kulturgeografen Doreen Massey har set byens rumlighed som "a dense network of interaction", hvor byens sammenstilling af forskelle har en generativ og skabende virkning (Massey 1999: 160).

Byen bliver til dagligt og i teorien anskuet fra mange perspektiver. Gennem planlæggerens politiske målrationaler og byvisioner (Tina Saabye, overborgmester Frank Jensen), planlovens bindinger, arkitektens bytypologier (fx Colin Rowe, Rem Koolhaas), sociologens undersøgelse af, hvem der har retten til byen (fx David Harvey), hvad byen udvikler sig imod i forhold til samfundsøkonomien (fx Richard Florida), i forhold til globaliseringen (fx Saskia Sassen) eller i forhold til hverdagslivets anvendelse og praksisser i byen (fx Lefebvre).

Byen er i den forstand den fælles scene, hvorpå mange interesser og fortolkninger mødes. Her performs byrummets realitet dagligt og aktualiseres gennem en bred vifte af forskellige perspektiver, målrationaler, handlinger og interesser. Derfor er byen i udgangspunktet en åben scene, hvis specifikke rum bestandigt aktualiseres i kraft af de anvendelser og perspektiver, der træder ind på den. Byen eksisterer på den måde som et konglomerat af æstetiske, sociale, økonomiske, politiske og kulturelle kræfter.

Byens mangfoldige egenskaber er ikke et nyt fænomen. En byhistoriker og sociolog som Richard Sennett har vist, hvordan byen har været en scene, hvorpå samfundet har udspillet og udviklet sig fra den græske bystat (Sennett 1996). Hvad der derimod er nyt er, at planlæggere og arkitekter ønsker at imødekomme denne kompleksitet i deres arbejde med byens rum. Byen er derfor ikke blevet mere mangfoldig eller kompleks, end den var tidligere. Det er ikke her, den performative by manifesterer sig. Det performative rum består snarere i, at de mange grupper, der beskæftiger sig med byen, har fået øjnene op for andre perspektiver.

At se byens mange betydninger i et helhedsperspektiv begrænser sig ikke til enkelte fagtraditioner, hierarkier eller repræsentationelle udlægninger. Byen er set i det lys blevet en generisk scene, hvorfra forskellige perspektiver kan realisere deres

individuelle *frames* som udvekslinger med det felt af ofte modsatrettede kræfter, som byen indeholder.

Accepterer man byen som en scene af sameksisterende kræfter, tillader man også perspektiv- og skalaskift som en betingelse for at få viden og udfolde byens potentialer. Det har været en forudsætning for dette projekt at arbejde i dette felt af sameksisterende kræfter og at afprøve perspektivskift fx i mellem en sociologisk og en arkitektonisk opfattelse af byen.

At ændre *frames* og perspektiv på rummet er ikke en relativistisk påpegning af, at rummet begrænses af den, der ser, og at alt derfor er relativt: Det er snarere at se mulighederne i rummets forskelle i kraft af perspektivskiftene, for at se andre perspektiver betyder også at bygge bro mellem anskuelser.

Sådanne perspektiv- og skalaskift kan også skabe viden om byen, der kan udvikle byrummet som et mulighedsrum. Kan vi med andre ord idéntificere kompleksiteten i byrummet som et udgangspunkt for potentialer og tilblivelser snarere end som en destruktivt kaos, kan vi bedre navigere i byens forskellighed. At arbejde med en multipel by og dens komplekse sammenhænge indebærer at lære at navigere og orientere sig i dette principielt åbne rum, og lægger behovet for at fastlåse byen og dens rum i repræsentationelle definitioner.

Byen består således af mange menneskers framinger. Dels gennem arkitekters designs, planer og bygninger, dels gennem anvendelse, regler, normer, samt reframings, som fx i det øjeblik, vi erfarer, at vores individuelle framing er utilstrækkelig, og at flere frames må til. Denne urbane framing og re-framing, disse aktioner og reaktioner gør, at vi kan sætte os ind i andre perspektiver, fremdrage nye aspekter, inddæmme nye territorier og derigennem udvide vores perspektiv og viden.

Et performativt projekt

På samme måde, som byen tilbyder en scene af modsatrettede, men sameksisterende kræfter, er projektet *Det performativt æstetiske byrum* en sammensætning af flere anskuelser af byrummet. Sammensætningen af forskellige fagperspektiver ligger som en forudsætning i kraft af projektets forskellige videnskræfter. Projektet har forløbet over tre år og har fundet sted i forskellige videnssituationer såvel som i forskellige fysiske rum, hvor jeg har forholdt mig til forskellige perspektiver og anskuelser af byrummet. Primært gennem projektets tre vidensaktører:

1. JUUL|FROST Arkitekter
2. Institut for Miljø, Samfund og Rumlig Forandring, Roskilde Universitet
3. Forsknings- og innovationsstyrelsens Erhvervs Ph.d.-ordning.

Tegnestuen JUUL|FROST Arkitekter har været den første forudsætning: at give en framing af byrummet ud fra tegnestuens ønske om en tværfaglig tilgang. Den anden forudsætning har været Institut for Miljø, Samfund og Rumlig Forandring, der har været den akademiske part i projektet. Det indebærer sikringen af, at projektet metodisk og teoretisk kunne forsvares inden for en akademisk vidensdisciplin, specifikt kulturgeografien og bysociologien. Erhvervs Ph.d.-ordningen er et forskningspolitisk tiltag under Forsknings- og Innovationsstyrelsen,

der imødekommer videnshybrider og relationer mellem erhverv og forskning, mellem praksis og teori og mellem ellers uforenelige vidensaktører. Erhvervs Ph.d.-ordningen er altså et forskningspolitisk tiltag, der fordrer brobygning og videnshybrider mellem forskellige videnskontekster. Muligheden for at foretage perspektivskift i kraft af de forskelligartede videnskontekster er en præmis, jeg har betragtet som udgangspunkt for projektet og som en mulighed for at afprøve, hvad viden er i forskellige kontekster.

Tværfagligheden har således været den væsentligste forudsætning for måden at sammensætte projektet. Dels har projektet været forankret mellem to, i udgangspunktet, svært forenelige rumforståelser, arkitekturen og samfundsvidenskaben, æstetikken og kulturgeografien/bysociologien. Dels har genstandsfeltet *byens rum* fra begyndelsen været defineret som et tværfagligt felt i overensstemmelse med JUUL|FROST Arkitekters tværdisciplinære tilgang og deres ønske om at udvikle den yderligere i kraft af mit projekt. Mit projekt har således været et delprojekt i det Realdania-finansierede forskningsprojekt, *Byens rum* som udviklingsstrategi. Den komplekse videnssituation mellem flere vidensaktører lå samtidig til grund for mit forsknings spørgsmål:

Projektet undersøger, hvilke sammenhænge der er mellem den æstetiske fysiske udformning af byrummet, de oplevelser og erfaringer, der finder sted i det, samt de sociale livsformer, der anvender det. Overordnet er målet at fremanalysere byrummets æstetiske kvaliteter som en specifik byudviklingsstrategi.

Motivet for at undersøge det performative byrum var således at se på, hvad sammenhængen er mellem det æstetiske, arkitektoniske designede rum og de sociale handlinger, der finder sted i det. Vinklen var motiveret af tegnestuens ønske om at få større indsigt i byrummet set fra et tværfagligt perspektiv, som de som planlæggere og arkitekter kunne arbejde med – dels som en del af vidensdelingen til JFAs Realdania-finansierede forskningsprojekt *Byens rum som udviklingsstrategi*, dels i forhold til partnerskabet med LYSLYD under Københavns Internationale Teater og dels for at kunne implementere det i tegnestuens udviklingsopgaver, konkurrencer og rådgivningsopgaver.

Jeg har tolket tegnestuens interesse for projektet som et ønske om at få indsigt i, hvordan man kan designe og planlægge, så man foregriber og imødekommer det sociale liv og anvendelsen af rummet/planen, efter arkitekten har tegnet værket. En sådan viden om de performative sammenhænge mellem arkitektens og bydesignerens skabte miljø og de anvendelser og ibrugtagen, der finder sted i byrummet, vil kunne integreres i arkitektens daglige arbejde med planer, bygninger og rådgivning.

Altså var der i projektbeskrivelsen tale om en vidensudvikling snarere end en formuleret videnskabelig tese for, hvad denne sammenhæng mellem rummet og dets anvendelse kunne være. Det betyder, at jeg har ønsket at afprøve, hvordan forskellige forståelser af byrummet har kunnet sameksistere – både i de enkelte byrum, i mine analyser og som en videnskabsteoretisk problemstilling,

der omhandler, hvordan vi kan dele viden på tværs af de faglige interesser. Denne problemstilling kan formuleres således: hvordan kan man sameksistere og, om muligt, samarbejde i rummet på trods af forskelle.

Den performative æstetik hentet fra det 20. århundredes kunsthistorie mente jeg i den sammenhæng kunne være en model for rumlig sameksistens og udvekslinger på tværs af forskelle. Kunstværket har en evne til at iscenesætte mulige læsninger og virkninger snarere end at styre beskueren intentionelt med magt. Æstetikken så jeg derfor som mit eget perspektiv på opgaven – og som en videnstilgang, der i bedste fald kunne etablere en sammenhæng mellem arkitektens designtilgang til byrummet og det sociale livs anvendelse af det. Og en tilgang, der kunne imødekomme en mindre målrationel forståelse af byrummet.

Æstetikken og dens relationsskabende evne var motivet til at gå ind på det tværfaglige felt. Det æstetiske byrum var således det tredje perspektiv på byrummet, og jeg arbejdede med idéen om, at æstetikken kunne være en måde at se de komplekse sammenhænge mellem den arkitektonisk skabte by og den socialt anvendte by. Da projektet kom i gang, stod det dog hurtigt klart, at en sådan undersøgelse af et komplekst felt ikke lader sig gøre ud fra en æstetisk rumanalyse alene. Hvis jeg anerkendte byrummet, såvel som min videnssituation som et komplekst felt af mange sameksisterende kræfter, måtte jeg anerkende, at min egen undersøgelse var under påvirkning af disse kræfter og de uforudsigelige begivenheder, der kunne opstå imellem dem. I det projektet er tværfagligt funderet, giver valget af metode ikke sig selv. Der er fx stor forskel på, hvordan hhv. en arkitekt, en sociolog, en kulturgeograf, en kulturhistoriker eller en æstetisk værkanalytiker metodisk vil undersøge et byrum.

Tværfagligheden i både projektets organisering og i dets genstandsfelt har både været forudsætningen og udfordringen for projektet. Og som del af projektet også de vidensprodukter, jeg har bidraget til på JFA i løbet af projektet. Heriblandt antologierne *Byens rum* 1-2 (Juli 2008, Juli 2009), tekst og research til Almen Bolig + og Varvsstaden, hvor de to sidstnævnte er konkurrenceprojekter udarbejdet på tegnestuen JFA i 2008 og 2009.

Afhandlingens performative tilgang, form og genstandsfelt

Afhandlingens opbygning kan ses som en måde at svare på projektets komplekse videnssituation og en måde at frame det tre-årige forskningsprojekts kompleksitet, som beskrevet ovenfor. Spørgsmålet har været, hvordan jeg i afhandlingens lukkede form har kunne afspejle projektets tværfaglige situation, det vil sige vise viden som en tilblivelsesproces influeret af flere videnskontekster og fagdiscipliner. Spørgsmålet har været, hvordan jeg kunne lave en videnssamling, der bedst muligt kunne afspejle projektets komplekse videnssituation.

En performativ (af)handling

I udarbejdelsen af afhandlingen har jeg taget konsekvensen af tværfagligheden i projektet og de mange muligheder, der åbner sig, når verden ikke længere er repræsenteret i entydige størrelser, gennem systemer, men er til stede som en åben scene, hvorpå mange aktører agerer. I den fagspecifikke tradition er vejen ofte udstykket på forhånd: redskaberne, metoderne, teorierne ligger som en allerede

etableret infrastruktur for, hvordan man når frem til målet. I det tværfaglige projekt er der derimod tale om et komplekst stisystem, hvor vejene ændrer retning, nogle ender blindt eller endnu ikke er færdiggjort på trods af den ellers åbenlyse genvej. Her ligner det tværfagligt forankrede projekt mere netværket med dets mange forgreninger. Netværket har den fordel, at stierne kan forbindes på utallige måder. Det har også den ulempe, at der ikke altid er tale om mål og middel, men snarere sammenhænge på kryds og tværs af de eksisterende veje.

Denne tværfaglige kompleksitet i projektets forudsætninger har jeg ønsket at gøre til et formprincip i afhandlingen. Derfor er afhandlingen bygget op som det, filosofen Deleuze har kaldt en 'disjunktiv syntese'. En helhed af forskelle, hvor divergerende perspektiver i rummet er sat i stævne, samlet, men med bevidstheden om at resultatet ikke går restløst op.

Afhandlingen er således ikke lineært opbygget med en begyndelse, en midte og en slutning. Teori og metode er ligeledes ikke redskaber, der bruges til at løse problemstillingen. Ej heller er case-analyserne empiriske undersøgelser, der bekræfter en teoretisk tese udstukket i indledningen og problemformuleringen. Situeret tværfagligt må tilgangen nemlig flytte sig for at kunne mediere forskellene. Således destabiliseres perspektivet konstant; hvad jeg i det ene kapitel har zoomet ind på fra én vinkel, ses fra en anden i det næste. Det performative rum ændrer således karakter efter, hvorvidt det anskues ud fra en videnskabsteoretisk, kultur- og æstetikhistorisk, rumteoretisk eller rumanalytisk tilgang. Hver tilgang iscenesætter det performative rum på sin egen specifikke måde. Afhandlingen arbejder således ikke med en tese, der udvikles fortløbende, men situerer sig i forskellige problemfelter og arbejder derfra, – fra midten af begivenhederne.

Tilgangene er:

- *Metodisk* ved at undersøge den situerede viden både i forhold til erhvervs ph.d.-projektet som videnshybrid og den tværfaglige arbejdsform, som arkitekter og planlæggere arbejder i og med. Og ved at foreslå fotografiet som en affektiv metode til at kortlægge rummets affektive assemblager nu og her.
- *Kulturhistorisk* ved at undersøge den performative æstetiks fremkomst i udvalgte kunstpraksisser i det 20. århundrede.
- *Teoretisk og definatorisk* ved at undersøge rumlige begreber, der kan beskrive det performativt æstetiske byrum
- *Empirisk analytisk* ved at foretage rumanalyser af byrum i to case-analyser, hvor det performative rum anskues i forhold til plan og rum, samt ved at analysere et konkurrenceforslag på tegnestuen. Jf. Varvsstaden.
- *Formgivende og performativ* ved at jeg selv har taget fotos og skrevet prosatekst til billederne i case-analyserne, hvorved rumanalysen performes i skrift og billede.

Herved har jeg forsøgt at vise formens performativitet. At fremstillingsformen peger på særlige egenskaber.

- *Konceptudviklende* ved at kondensere projektet i en række begreber, der kan anvendes fremover i arbejdet med såvel designet som analysen af byrummet.

Afhandlingens opbygning er derfor ikke en lineær undersøgelse af, hvad det performativt æstetiske byrum er, men en række kapitler, der framer det performative (by)rum fra forskellige vinkler, med forskellige metoder og med forskellige svar til følge.

Mit faglige udgangspunkt i den moderne kulturs historie og æstetikken har haft indflydelse på projektet. Her har jeg beskæftiget mig med avantgardebevægelsernes performative æstetik. I lighed med andre performative æstetikteoretikere (fx Schechner og McKenzie) betragter jeg denne som en handlingsæstetik, en operationel æstetik og som en virkningsæstetik. Den adskiller sig fra en stilæstetik ved netop at beskæftige sig med overgange og tilblivelser frem for definatoriske repræsentationer. For en performativ tilgang, og for min tilgang specifikt, har spørgsmålet således sjældent været af definatorisk art: *hvad er...*, men snarere hvad *kan det*, og hvad kan det blive?

Det samme gør sig gældende for afhandlingen: Jeg vil ikke definatorisk forsøge at svare på, hvad det performativt æstetiske byrum er, men snarere, hvad det kan blive. Med formning mener jeg udtryk i proces og bruger det som alternativ til det repræsentative udtryk. Formning kan ses som æstetikerens pendant til den samfundsvidenskabelige metode. For en samfundsvidenskabelig tilgang er metoden væsentlig for undersøgelsen. I en æstetik-analytisk tilgang har formen, hvormed man undersøger sit genstandsfelt samme betydning. Arkitekten fx undersøger rummet gennem formningen af sit eget udtryk: skitser, planer, 3D-renderinger. På samme måde vil en æstetikanalytisk tilgang bruge teksten som et redskab for undersøgelsen: måden, som afhandlingen er bygget op på, måden hvorpå viden præsenteres gennem tekst, billeder og i layoutet er således æstetikerens metode. Her adskiller jeg mig væsentligt fra en samfundsvidenskabelig fremstilling, da jeg ønsker, at mit genstandsfelt bliver afspejlet i det udtryk, hvormed jeg undersøger det.

Den performative handling

Hvad jeg har foretaget i ovenstående afsnit er at overføre begreber fra en situation på Sønder Boulevard til et spørgsmål om byen som en scene, hvor mange perspektiver mødes. Med byen har jeg vist, at også vidensprojekter som mit eget arbejder i og med komplekse sammenhænge, hvilket jeg har overført til en problematik om afhandlingens form. Den måde at overføre elementer fra en scene til en anden ser jeg som en performativ operationel handlingsæstetik.

Den performative undersøgelse kan ikke defineres afgrænset inden for et enkelt område i et lukket autonomt rum, men er derimod et vidensfelt, der påvirkes af situationen. Den performative undersøgelse er i den forstand en igangværende proces, en handling, der som en gletsjer, der indeholder forskellige lag af vidensopfattelser, konstant bryder og former videnslandskaber. Her mødes

modsatrettede repræsentationelle logikker hinanden. Denne mødets æstetik kan man kalde en performativ tilgang: at udvikle et rum ved at pege på dets mulige relationer på tværs af forskelle.

Det performative bruger jeg i afhandlingen som det operationelle og handlingsrettede. Denne måde at anvende det performative på henter jeg fra de situationsorienterede performativitetsteoretikere – dem, der selv har flyttet viden mellem fagdiscipliner og udtryk. For det performative transponeres mellem felter. Performativitetsteoretikeren Richard Schechner skriver i sin introduktion til 2003 udgaven af *Performance Theory*: "I discovered that performance can take place anywhere, under a wide variety of circumstances, and in the service of an incredibly diverse panoply of objectives" (Schechner 1977: ix.). En iagttagelse, som jeg genkender fra min egen tilgang. Jeg opdagede først performativitet inden for mit eget fagområde, den moderne kultur, litteraturvidenskaben og æstetikken, men erfarede at verden hænger sammen ud over og på tværs af de definatoriske skel, jeg bekvemt havde stillet op for mig selv. Erkendelsen af, at verden består af forbindelser og udvekslinger, og eksisterer på tværs af grænser og systematiserede tilgange, ser jeg derfor som en performativ erkendelse, der giver mulighed for at etablere nye relationer i det velkendte. Schechner udvidede selv sin forståelse af det performative fra teatervidenskaben til det sociologiske- og kulturanthropologiske felt. Han fik derved samlet det performative på tværs af humanvidenskaberne i det, han betegner en generel 'human condition' (Ibid.).

Det performative rum som en generel 'human condition' vil jeg ikke komme nærmere ind på, selvom tanken er sympatisk og er i tråd med en situeret forståelse af verden. Jeg vil i afhandlingen derimod fokusere på det performatives situationsbundne karakter, det, der undsiger sig generaliserende domme. Performativitet er derfor ikke et teoretisk begreb, så meget som det er en indstilling til at se verden som tilblivelse. Her er jeg inspireret af de seneste års genlæsning af procesfilosoffen A. N. Whiteheads procesværk *Process and Reality*, der netop beskriver verden i sin tilblivelse mellem mange elementer. Whiteheads filosofi er ikke en ontologi, en læren om væren, men snarere en 'ecology', en økologi forstået som en lære om rummets tilblivelser. Geograferne Thrift & Amin reaktualiserer filosofierne Whitehead, Deleuze og Tarde i *Cities* (Amin Thrift: 2002). I kapitlet "A basic ontology" beskriver de disse filosofers tilblivelsesontologi som "an ontology of encounter or togetherness based on the principles of connection, extension and continuous novelty."

Denne beskrivelse idétificerer jeg med tilgangen i denne afhandling, bortset fra at jeg finder 'ontologi' misvisende for filosofi om tilblivelser og processer, der ikke arbejder med den essentialisme som begrebet 'ontologi' indebærer. I stedet arbejder disse tænkere med filosofien som en 'assemblage', hvor filosofien ikke undersøger, hvad verden er, men er "the art of forming, inventing, and fabricating concepts." (Shapiro 2009:148). Disse filosofers tilgang er derfor baseret på *kreativitet* som det ultimative princip og ikke på sandhedskriterier (epistemologi) eller bestemmelser af væren (ontologi).

I en helt anden kontekst definerede sprogfilosoffen J.L. Austin det performative inden for sprogteorien som en talehandling. I værket *Ord der virker* (Austin 1997), eller på engelsk *How to do Things With Words*, beskriver han talehandlingen som

et udsagn, der skaber noget i virkeligheden, snarere end at beskrive det allerede eksisterende. Et eksempel på en performativ talehandling kunne være i en tyverisituation, hvor den ene tyv råber til den anden: "Politiet kommer!" Udsagnet er både deskriptivt og performativt: det beskriver dels det faktum, at politiet kommer, men er også operationelt, idet det påpeger, at det er nu, tyven skal tage tyvekoster og benene på nakken og løbe! Sidst implicerer talehandlingen en forståelse for situationen og dens deltagere: Uden forståelse for situationen ville talehandlingen ikke virke.

Talehandlingen og situationen vil jeg i afhandlingen undersøge i forhold til både byrummet og vidensbegrebet. En performativ handling i byrummet er at få noget til at ske, iværksætte en udvikling eller pege på en mulighed i den eksisterende situation. Ikke kun gennem sproglig og visuel retorik, men også i kraft af de rumlige praksisser, handlinger og designindgreb, der udvikles i rummet.

Hvad angår operationaliseringen af definitioner og erkendelser er jeg desuden inspireret af performativitetsteoretikeren David McKenzie, der oprindeligt kommer fra it- og kommunikationsstudier. Han definerer i sin bog, *Perform or Else* det performative som en relation af virkninger mellem forskellige felter.

Den metode, hvormed han gennemgår den performative virkningshistorie, er samtidig en operationalisering. Han starter definatorisk og fagspecifikt, men ophæver gradvist gennem teksten skellet mellem de forskellige fagfelter. Således anvender McKenzie det performative som en operation, der kan navigere på et tværfagligt felt ved konstant at ophæve grænser, reetablere territorier og foreslå nye sammenhænge. Viden bliver her et 'test site' for performative handlinger, hvor det er virkningen af den performative operationalisering, der er afgørende for dens fremtidige eksistensgrundlag. McKenzie påpeger, at "Each field is structured and guided by a different challenge, a different set of criteria for creating and evaluating performances." (McKenzie 2001:130). Enhver situation er ny, og afprøvningen må derfor finde sted som i et førstegangsføretagende. Her forstås det performative som et iværksættende begreb, der, når det indsættes på et givent felt, udvikler sig i forhold til miljøets særlige restriktioner og kriterier.

For at holde overblikket påpeger McKenzie behovet for, hvad han med filosoferne Deleuze & Guattari betegner 'a reading machine'. Maskinbegrebet henter McKenzie fra Deleuze & Guattaris *A Thousand Plateaus*. (Deleuze & Guattari 1987: 406). Maskinen er den ordening, der samler forskellige udtryk i en midlertidig enhed. Og derfor også den vitalistiske kraft, der skaber nye sammenhænge.

En sådan 'reading machine' ser tværdisciplinært på viden som et i princippet åbent og relationelt felt, men anerkender behovet for mulige retningslinjer undervejs:

Paradigmatic reading machines not only have the ability to generate, describe, and evaluate performances, they can also cite and re-site them, breaking apart the evaluative forces that bind together their discourses and practices. More importantly, they can recombine and reinscribe these forms, deploying them elsewhere while

ignoring, incorporating, and/or reevaluate their previous values in new and uncanny ways. Through this iterability, mutational forces can become normative and normative forces mutational. (McKenzie 2001: 92).

Læsemaskinen for denne afhandling findes i dens disposition. Her har jeg forsøgt at iværksætte projektets forskellige kræfter og faglige tilgange. Afhandlingens disposition er som følger:

2 DEN SITUEREDE VIDEN

Er vi i stand til at se byen i dens kompleksitet af mange sammenfoldede egenskaber og intentioner, må vi også udvikle metoder til at begribe disse udvekslinger. I afsnittet vil jeg vise, at den performative tilgang er en måde metodisk at gribe ind i disse komplekse sammenhænge og samtidig tænke sig selv med i det vidensrum, der undersøges. Jeg forsøger således at skrive mig frem til en performativ erkendelse, der er begrundet i en situeret vidensform og praksis.

Definitioner på den situerede viden

I afsnittet om den situerede viden ser jeg på, hvordan viden opstår i situerede sammenhænge. Jeg argumenterer for, at den situationsbestemte viden er både relevant i forhold til den vidensudvikling, herværende projekt som erhvervs-ph.d. er en del af, og at den er nødvendig i den videnssituation, der ligger til grund for byudvikling og byplanlægning.

Det performative forskningsparadigme

I afsnittet ser jeg på, hvordan vi overordnet kan forstå positionerne i den situerede viden som en overgang til et performativt forskningsparadigme. Viden i dag er ikke anderledes end tidligere. Forskellen er, at videnskabsteorien har fået øje for de performative og situerede omstændigheder, hvormed viden også bliver til.

Arkitektur og planlægning i den situerede viden

I afsnittet viser jeg, at planlægning og arkitekturfaget er områder, der arbejder situativt og kontekstbetinget. Viden om den situative viden og dens operative forudsætninger er således ikke kun relevant for den anvendelsesorienterede forskning, men også for planlægning og arkitekturfaget.

Vidensdeling og tværfaglighed

For både erhvervs ph.d.-projektet og for arkitektur og planlægning gælder, at der arbejdes situeret og kontekstuelt. Den situerede viden udvikles kollektivt og pragmatisk i videnskontekster, og vidensdeling mellem vidensaktører er derfor en nødvendighed. I afsnittet undersøger jeg vidensdeling, og hvordan den situerede viden bliver kommunikeret i tværfaglige projektgrupper.

3 CASE: VARVSSTADEN. TILBLIVELSE OG PROCESS

Varvsstaden er et casestudie, der tager udgangspunkt i en arbejdsproces på

JUUL|FROST i efteråret 2008. Det er et eksempel på, hvordan man i planlægningen kan arbejde processuelt med tilblivelser i byens rum frem for med færdige planløsninger, som vi kender det fra masterplanen. Casen illustrerer nødvendigheden i at arbejde tværfagligt. Casen indeholder også en refleksion over, hvordan parallelopdraget som en konkurrenceform forholder sig til byudvikling som tilblivelsesprocesser, og hvordan konkurrenceformen på nogle punkter ikke tilgodeser situeret viden og tværfagligt udarbejdede forslag.

PERFORMATIVE REDSKABER: SITUATIONER

Med erfaringerne fra Varvsstaden og med de teoretiske positioner i den situerede viden giver jeg nogle redskaber for, hvordan man kan arbejde med og i situationere. Punkterne kan ses som et katalog over de situationer, man kan være opmærksom på, når man arbejder situeret og tværfagligt inden for et performativt vidensparadigme - både inden for byudvikling og i vidensprojekter generelt.

4 PERFORMATIV ÆSTETIK

I kapitlet *performativ æstetik* går jeg fra en undersøgelse af, hvordan vi erkender og lærer performativt over til en kulturhistorisk undersøgelse af den performative æstetik. Nok lader den performative logik sig ikke fastfryse i en entydig form. Dette til trods kan den beskrives som et skabende, operationelt princip, hvilket jeg illustrerer med nedslag i det 20. århundredes idé og kulturhistorie.

Performativitet og performance

Ved kulturhistorisk at undersøge performative æstetikker fra det 20. århundrede viser jeg, hvordan kunstværket ændrer karakter fra at være en lukket enhed til at være et handlende udsagn. Ved at indtage hverdagslivet som scene for kunstnerisk praksis, forhandler det performative værk grænser og opløser skellet mellem virkeligheden og kunstens verden. Den performative æstetik inddeler jeg i fire udtryksformer:

- Den retoriske performativitet
- Den situationistiske performativitet
- Begivenhedens performance
- Den sanselige og kropslige performance

5 DET PERFORMATIVT ÆSTETISKE BYRUM

I kapitlet overfører jeg virknings-, begivenheds- og handlingsæstetikken fra den performative æstetik til aktuelle teorier om byrummet og planlægningen. Jeg ser på, hvordan den performative æstetik har panderter i teorier, der beskæftiger sig med det socio-rumlige og giver eksempler fra nyere byudviklingsprojekter, bydesigns og kunstinstallationer. I kapitlet forholder jeg den performative æstetik til en teoretisk og begrebslig rumforståelse for at finde en ramme, hvormed vi kan se byrummet i lyset af en performativ æstetik. Jeg overfører således den performative æstetiks fire udtryksformer til fire anskuelser af byrummet:

Det brandede rum
Det taktiske vs. repræsentationelle rum
Det midlertidige rum
Det arkitektoniske og designede rum

6 URBANE AFFEKTER, ASSEMBLAGER OG TILBLIVELSER

I kapitlet overfører jeg den performative æstetik til en filosofisk rumanskuelse. Gennem de tre nøglebegreber viser jeg, hvordan byrummet er konstitueret performativt frem for funktionelt og udstikker mulige linjer for, hvordan man kan medproducere og udvikle rummet inden for en sådan tilblivende og performativ byontologi.

7 FRA DET OFFENTLIGE RUM TIL DET PERFORMATIVE BYRUM

I dette kapitel diskuterer jeg, hvilke konsekvenser de tidligere kapitlers rumforståelse har for det offentlige rum. Når vi arbejder tværfagligt og med byens kræfter, er nogle begreber for byrummet mere dækkende end andre. Med baggrund i de urbane affekter, assemblager og tilblivelser drager jeg således nogle konsekvenser i forhold til, hvordan planlæggeren kan arbejde i og med det performative byrum.

PERFORMATIVE REDSKABER: ÆSTETIK OG RUM

I punktform oplister jeg de æstetiske og rumlige strategier, der kan opsummeres af kapitlernes forskellige vinkler på det performative byrum. Jeg omdanner handlingsæstetikken fra den performative kunstæstetik, de nyere performative byrumsteorier og diskussionerne i kapitel 6 og 7 til æstetisk-rumlige redskaber for planlægningen og designet af byrummet.

8 FOTOGRAFERING SOM EN AFFEKTIV METODE

I dette metodekapitel foreslår jeg fotografering som en situeret metode til at undersøge byrummets performativitet. Jeg argumenterer for, at fotografiet ikke alene er en situeret erkendelsesform, der indfanger rummets *nu* og *her*, men også indfanger rummets virkningsæstetiske assemblager. Jeg argumenterer således for fotografiet som en affektiv metode, der både fanger rummets virkninger og assemblagekarakter og indeksikalt peger på forskerfotografens situerede framing af rummet. Fotografering er en affektiv metode, der sammenfolder byrummets materielle scene med det sociale affektive reaktioner og handlinger – forskerens reaktioner og handlinger inklusive.

9 CASE: DAMASKUS – ASSEMBLAGER OG PLAN

Casen er et eksempel på en plan, der har udviklet sig emergent og evolutionært over årtusinder med et unikt, komplekst og mangefacetteret byrum til følge. Umayyad- moskeens gårdrum viser, hvordan et ellers formålsbestemt, religiøst rum indeholder en mangfoldighed af anvendelser og hverdagslige performances. Casen undersøger således det performative rum i kraft af de forskelligartede assemblager, rummet samler sig i i løbet af dagen. Assemblagen kan ses dels i de levede byplaners sameksistens over tid, dels som socio-kulturel emergens, hvor det fysiske rum reaktualiseres og udvikles i kraft af forskellige aktørers interaktion og anvendelse.

PERFORMATIVE REDSKABER: ASSEMBLAGER OG PLAN

Med inspiration i Damaskus' levede plan og Umayyad-moskeens assemblager optegner nogle redskaber for, hvordan der kan arbejdes med byens assemblager og planer. Redskaberne ser også på, hvordan en handlende bevaringsstrategi kan udfoldes med udgangspunkt i det eksisterende byliv og den levede plan.

10 CASE: HIGH LINE: AFFEKT OG RUM

The High Line forbinder sig gennem affektive rum og iscenesatte stemninger til byens historie og til de besøgendes forestillinger om byen. Gennem en analyse af High Lines affektivt rumlige iscenesættelser viser jeg eksempler på, hvordan imaginære rum og byens kontekst er indfoldet i designet. Bydesignet iscenesætter stemninger og ophold. Arkitekterne DS+R skaber således rumlige muligheder flows og handlinger. High Line er et eksempel på affektive foldninger mellem det sociale og det fysiske rum, iscenesat gennem designet.

PERFORMATIVE REDSKABER: AFFEKT OG RUM

Med inspiration i High Linens affektive rumforløb opsummeres casen ved at give eksempler på, hvordan man kan designe affektive rum, der undsiger sig programmeringen af rum og i stedet arbejder i socio-materielle overgange og affekter.

11 SAMMENFATNING

Sidst opsummeres projektets erfaringer og peger samtidig frem mod nye emner. Jeg ser på, hvad afhandlingens flerperspektiviske undersøgelse kan bidrage med i forhold til de enkelte vidensk kontekster: I forhold til tegnestuen JFAs praksis, i forhold til den eksisterende sociologiske og kulturgeografiske byrumsforskning og i forhold til det æstetiske udgangspunkt, jeg havde i projektet.

2



DEN SITUEREDE VIDEN

Interdisciplinarity is not the calm of an easy security; it begins effectively when the solidarity of old disciplines breaks down – perhaps even violently, through the jolts of fashion – in the interests of a new object and a new language.

Roland Barthes, *From Word to Text*

Den performative undersøgelse flytter viden fra et område til et andet. Det er et vidensparadigme, der er forankret i det tværfaglige og som er flyttet fra fagspecifikke definitioner ud på et åbent felt, hvor viden distribueres mellem kunstarterne og videnskaberne. Interdisciplinær viden er, som litteraturkritikeren Roland Barthes påpeger i dette kapitels indledningscitater, ikke en rolig og sikker måde at arbejde på. For i jagten på det nye søger interdisciplinær brudflader og forskellene.

I det følgende vil jeg beskrive, hvordan viden skabes i situationer, ligesom jeg vil komme ind på, hvordan den *situerede viden* har influeret mit projekt i kraft af erhvervs-ph.d.'ens forankring i forskellige videnskabskontekster.

Det situerede projekt

En del af projektets vidensgrundlag har været at undersøge, hvad en performativ æstetik kan bidrage med, når arkitekter og planlæggere arbejder med formgivning og planlægningen af byens rum. En sådan transponering af viden fra min kulturhistoriske, æstetikteoretiske og idéhistoriske baggrund til en anvendelsesorienteret viden til brug for tegnestuen medfører omstillinger i måden at arbejde med viden på. At lave et anvendelsesorienteret projekt indebærer fx, at jeg har situeret mig i en, for mig,

ny vidensk kontekst, tegnestuen JFA, og observeret deres måde at arbejde på for at kunne tage stilling til, hvordan jeg bedst muligt kunne både tilegne mig, og bidrage med, viden i forhold til JFA. Implicit, men altså ikke formuleret som et udtalt behov i projektbeskrivelsen, har jeg igennem projektet reflekteret over den tværfaglige situation på tegnestuen og herunder overvejet den i forhold til en særlig performativ måde at arbejde på – både når tegnestuen designer byrum, og når de tilbyder rådgivningsprodukter. Samtidig har projektet givet mulighed for, at jeg har kunnet bygge bro mellem teori og praksis. En brobygning, der er et helt grundlæggende præmis for et erhvervs-ph.d.-projekt. Formålet med erhvervs ph.d.-en er at skabe ny viden ved fx at sammenføje ellers adskilte vidensdiscipliner. Sammenføningen af fagdiscipliner har været udslagsgivende for mit projekt, der med tegnestuen JFA og Geografi på Roskilde universitet kan ses som en brobygning mellem to adskilte vidensdiscipliner, der dog deler interessen for byen og dens rum.

Projektet har altså været tværfagligt orienteret fra begyndelsen og har været situeret i forskellige vidensmiljøer – med byrummet som et fælles interesseområde.

Dertil kommer, at JFA arbejder med en tværfaglig tilgang, hvor både arkitekter, landskabsarkitekter, etnologer, kommunikationsmedarbejdere og ingeniører arbejder under samme tag. Videnssituationen for mit projekt har altså været tværfaglig, både i kraft af tegnestuens tværfaglighed og i kraft af at være forankret mellem virksomhed og universitet. Desuden har jeg deltaget i andre vidensk kontekster gennem kurser, konferencer og seminarer på Designskolen, Arkitektskolen, It-universitetet samt Columbia Universitys afdelinger for hhv. planlægning og urbant design. Derigennem har projektet fået tilført viden fra forskellige, eksterne vidensk kontekster: JUUL|FROST Arkitekter, Institut for Miljø Samfund og Rumlig Forandring har således været de officielle partnere i projektet, men Kunstakademiets Arkitektskole, Columbia University og diverse erhvervs-ph.d.-netværk og forskellige forskerskolers udbudte kurser har været en del af den projektets vidensindsamling.

Tværfaglighed har altså været allestedsnærværende i mit projekt. Det skal ses i lyset af, at et multiperspektivisk blik på rum, både på byrummet og vidensrummet, har været en hensigtserklæring i projektbeskrivelsen. Derfor mener jeg, at det kan være brugbart at beskrive, hvad det vil sige at arbejde situeret i flere vidensk kontekster.

Jeg tager afsæt i nogle definitioner på den situative viden og eksemplificerer med, hvad det har betydet for mit projekt, forankret på tegnestuen JFA og i en række andre vidensk kontekster. Jeg ønsker hermed at vise, hvordan et vidensprojekt kan være en performativ og transformativ relation mellem fagdiscipliner og vidensk kontekster. Jeg ønsker altså at vise, at den situerede tilgang ikke blot er relevant for erhvervs-ph.d.-projekter og den anvendelsesorienterede forskning, men også er aktuel i forhold til byudviklingsopgaver og de nye roller, som arkitekter og planlæggere står over for i forbindelse med planlægningsopgaver. Denne viden kan om muligt tjene som en metode for, hvordan man arbejder tværfagligt og procesrelateret.

Den tværfaglige og situerede viden kan beskrives gennem sekundærlitteraturen. Men i henhold til den situerede viden har jeg også ladet mig inspireret af den praksis, jeg har oplevet og været en del af på tegnestuen. Jeg vil derfor både

trække på teorier om den situative viden og egne erfaringer for at reflektere og beskrive den situerede videnspraksis.

I caseafsnittet vil jeg se på, hvordan JFA-konkurrenceprojektet 'Varvsstaden' og udviklingen af redskabet 'værdibaseret potentialeplanlægning' kan tjene som et konkret eksempel på, hvordan viden opstår i *situationer*, hvor ideer udvikles og implementeres i en udveksling mellem forskellige aktører – både som vidensdeling og som vidensperformance. Hensigten er, at case-analysen i dette afsnit kan konkretisere den situerede videns arbejdsmåde. I dette kapitel vil jeg:

- beskrive den situerede viden i forhold til videnskabsteoretiske positioner, der arbejder med en situeret forståelse af viden.
- eksemplificere, hvordan mit projekt har været situeret i forhold til sine videnskontekster.
- vise at arkitektur og planlægning også arbejder situeret og situationsbundet, hvorfor erhvervs-ph.d. projektet deler videnssituation med byudviklingsprojekter og meget af den praksis, der foregår på en tegnestue.
- pointere, hvorfor det er vigtigt at vidensdele, når man arbejder tværfagligt og situeret.
- gennem casestudiet Varvsstaden vise, hvordan viden produceres og transformeres i et konkurrenceforslag udarbejdet af JFA i efteråret 2008.

DEFINITIONER PÅ DEN SITUEREDE VIDEN

Videnssituationer: Situeret og reflekteret

Begrebet 'situeret viden' stammer oprindeligt fra den feministiske videnskabsteori. Videnskabsteoretikeren Donna Haraway var en af de første, der diskuterede 'situated knowledge'. I en diskussion af feministisk forskning gjorde hun opmærksom på, at forskeren er positioneret, men at denne positionering ikke leder til relativisme, men til en større forståelse for "the science and politics of interpretation" (Haraway 1991:195). At kunne identificere sig i forhold til sit vidensmiljø er derfor en måde at forankre viden på og vise den som en del af situationer: "Positioning is, therefore, the key practice grounding knowledge organized around imagery of vision, as so much Western scientific and philosophic discourse is organized" (Haraway 188: 193).

Feministen og kulturgeografen Gillian Rose udvikler og nuancerer begrebet 'situeret viden' på det kulturgeografiske felt i artiklen "Situating Knowledges" (Rose 1997).

Rose beskriver på baggrund af andre feministiske geografer, hvordan identitet er en kompleks størrelse. Identitet er at være forskellig fra andre, uden dog at være adskilt fra dem. For positionering i situationer er *relational*, pointerer Rose. "That is, a sense of self depends on a sense of being different from someone else. Identity is theorized as based on difference from others but not on *separation* from others" (Rose 1997: 314). Resultatet er derfor, at vores egen identitet og det, der adskiller den fra andres, hele tiden destabiliseres og forandres, med det resultat, at ingen står som fastforankrede, vidende subjekter. Det er derfor ikke nok at være sin

positionering og placering i situationer bevidst. En sådan 'transparent refleksivitet' antager, at komplekse forhold i forskningsprocesser kan blotlægges. Alternativt ser Rose en mulighed i den situative viden. For "the identity to be situated does not exist in isolation but only through mutually constitutive social relations, and...the implications of this relational understanding of position (...) makes the vision of a transparently knowable self and world impossible" (Ibid.:312). Vidensmiljø og forsker kan ikke adskilles, ligesom forskeren ikke kan reflektere over sin position i videnskabskonteksten, idet kontekst og individ snarere må forstås som relationelt forbundne. Der ligger derfor et særligt rollespil i den situerede viden, som på én gang assimilerer sig til situationen og indikerer muligheden for at handle i den med de forhåndenværende midler.

Med den feministiske forskerposition som forudsætning for den situerede analyse introducerer Rose på den måde en ophævelse af kløften mellem viden og dens anvendelse og viser, at det at være situeret og anvende viden er en form for vidensproduktion i sig selv. Der er med andre ord tale om en ophævelse af viden som repræsentation til fordel for en viden, der skabes dynamisk og performativt i situationer. Forskerens situerethed og situationens eventuelle ideologiske diskurs kan ikke betragtes som en forhindring eller en subjektivism, der skal overkommes, men derimod en produktiv og bekræftende omstændighed for forskeren, der befinder sig situeret i den. Det betyder, at jeg som forsker må forstå mine egen intervention i situationen som konstituerende for projektet (Rose: 1997:220).

Pointen, vi kan uddrage af den feministiske positionering, er, at viden er en relationel proces, at den udvikles mellem positionerede aktører og, at viden i den forstand snarere er et produkt af disse relationer end af forskersubjekters rationelle vidensproduktion.

Rose og Haraways relationelle videnssituation har Adele Clarke operationaliseret ved at foreslå *positionerede* metoder, kortlægninger i såkaldte 'positional maps', der anviser videnssituationers kompleksitet. I *Situational Analysis* (2004) udstikker hun en række metoder til, hvordan forskere i komplekse videnssituationer kan kortlægge de magtforhold, relationer og kræfter, der er på spil i deres genstandsfelt.

Hos Clarke dynamiseres vidensrelationerne yderligere. Hun ophæver forskerens positionering i miljøet til fordel for kortlægningen af de komplekse *relationer* mellem aktører i videnssituation. Det er ikke forskeren, men derimod videnssituationens *relationer*, som er aktivt handlende. Optegnelserne er på den måde det indlejrede, refleksive mellemrum, der kan skabes i situationen: "The concept of positionality here creates an important "space between". The researcher can (at least temporarily in the research process) attempt to step outside the politics of representation." (Clarke 2004: 127). Individuer og grupper kan i Clarkes optik, ikke repræsenteres på deres egne præmisser, men meningen opstår der, hvor rollerne skifter og individerne mødes i situationen. Clarke vender således den feministiske situative viden (Rose og Haraway) mod de komplekse relationer, som Science and Technology-studier (STS) og Aktør Netværk Teorier (ANT) senere har haft fokus på. Mere om STS og ANT senere.

Videnskabssociologen Blaikie opsummerer den feministiske situerethed som en "dynamisk objektivisme", der søger

a form of knowledge that grants the world around us its independent integrity, but does so in a way that remains cognizant of, indeed relies on, our connectivity with the world. In this, dynamic objectivity is not unlike empathy, a form of knowledge of other persons, that draws explicitly on the commonality of feelings and experiences in order to enrich one's understanding of another in his or her own right. (Blaikie 2000: 83).

Altså er forbindelse med omverdenen og en 'dynamisk objektivitet', der anerkender andre personers viden og vidensgrundlag ofte gennem 'empati' og indlevelse, er hvad den feministiske situerede viden bidrager med – ud over selve begrebet.

Et eksempel på situeret viden i projektet

I forhold til mit eget projekt har den relationelle måde, hvorpå jeg både har tilegnet mig viden og leveret viden været væsentlig. Generelt når man deltager i tværfagligt sammensatte grupper, er det essentielt at kunne se, ikke blot sin egen rolle, men især hvordan man relationelt indgår i fx et tværfagligt organiseret projektteam. Som Clarke påpeger, er kortlægningen af vidensmiljøets relationer og sammensætninger mest interessant i forhold til, hvordan viden bliver til – i sammenhængene *mellem* positioner. I praksis har sådanne kortlægninger været anvendelige i forhold vidensdelingen til *Byens rum som udviklingsstrategi*, hvor jeg har været med til at organisere inspirationsmøder og seminarer. Her har vi været opmærksomme på netop *sammensætningen* af fagligheder, frem for de enkelte faglige profiler i sig selv. I måden, vi har sammensat vidensaktører til fx seminarer og inspirationsmøder, har tegnestuen skabt relationelle situationer for viden. Kortlægninger af faglighedens baggrund kan dermed kaste lys over de mulige konflikter eller manglende forståelser, der kan være mellem vidensaktører eller institutioner i en given situation.

Den feministiske positionering kan således give en sensibilitet over for, hvad der giver gode videnssituationer. Fx når man sammensætter projektgrupper, seminarer og vidensmøder tværfagligt.

Vidensnetværk mellem socio-materielle aktører

Med reference til den hollandske etnolog Anne Marie Mol kan man beskrive den situerede viden som noget, der opstår i specifikke socio-materielle sammenhænge – i modsætning til den mere traditionelle opfattelse af viden som et produkt af enkeltstående individers opfindelser.

I bogen *The Body Multiple. Ontology in Medical Practice* giver Mol en diagnose af den situerede viden, når hun påpeger, at den akademiske forsker ikke længere er den person, der udvikler genial viden ud fra isolerede akademiske aktiviteter, men snarere kombinerer og samler allerede eksisterende vidensperspektiver i situationer. For, som hun skriver, "New knowledge is not a product of clever minds. It emerges when scientific work is done in new socio-material settings" (Mol 2002: 60). Her tænker hun både på de socio-materielle videnssituationer og på de redskaber og teknologier hvormed, viden bliver til. Bruno Latour, aktør-netværksteoretikeren, der lancerede aktør netværks teorien ANT, viser i samme ånd, hvordan de socio-materielle

situationer går forud for opdagelse af ny viden. Og at det ikke er et nyt fænomen, der begrænser sig til det senmoderne. Med udgangspunkt i den franske videnskabsmand Pasteur viser han, hvordan enkeltindividet Louis Pasteur kun var én ud af mange aktører i laboratoriet. (Latour 1999). Pasteur 'iscenesatte' derimod de materielle fysiske realiteter og realiserede dem som opfindelser i virkeligheden.¹ Forskeren er her ikke længere den, der påviser facts, men den der skaber begivenheder (Ibid.:122). Casen giver samtidig Latour anledning til at introducere ikke-menneskelige aktører som en væsentlig del af vidensproduktionen. Videnskabsmanden er "folded into nonhumans", som det lyder (Ibid.:189). Laboratoriet, redskaber, teknikker, teknologier virker ind på den iscenesættelse af virkeligheden, som videnskabsmanden foretager. I en tegnestuekontekst er det åbenlyst, at fx grafiske visualiseringsprogrammer, computere og grafiske teknologier influerer på den viden, der skabes. Fx har BIM og Auto Cad haft stor indflydelse på arkitekters arbejde.

I Latours senere *Reassembling the Social* bruger han tingenes og redskabernes virkning til at redefinere og gensamle sociologien. I Latours assemblage består det sociale af såvel materielle menneskelige og teknologiske aktører. Latours Pasteur-case er fremragende til at påpege, hvordan viden opstår på socio-materielle scener som virkninger mellem ting, redskaber og mennesker. Det er ikke et nyt fænomen, at viden finder sted kollektivt i socio-materielle situationer, men det er for alvor med ANT og STS-studierne, at der er kommet fokus på, hvordan viden opstår – situationelt i fysiske og sociale miljøer.

Egentlig stammer både Latour og Mols socio-materielle fokus fra etnologien og antropologien, der i forhold til sociologien altid har haft materialer, genstande og redskaber som en del af deres undersøgelsesfelt. Blandt andet etnologen Marcus har beskæftiget sig med det, der betegnes 'multi-sided ethnography'. Det er en *mobilität* etnografi, der er orienteret mod udveksling af mening mellem det sociale og det materielle, idet den ser på "the circulation of cultural meaning, objects and identities in time space" (Marcus 1998:79). Den multisidede etnografiske forsker ser på én gang på de situationer, som genstandene indgår i, men konstruerer samtidig sine situationer gennem de associationer og forbindelser, som forskeren selv laver mellem situationer, videnskabskontekster og steder (Marcus 1998: 80).

Opsummerende ser ANT situationer som komplekse sammenhænge mellem socio-materielle aktører. I forlængelse af den feministiske positionering påpeger de, at forskeren iscenesætter – 'stager' – sin viden i vidensassembleringer.

Eksempler på socio-materielle situationer i projektet

Den socio-materielle situation har været tydelig i mit projekt, der hvor jeg har integreret arkitektfaglige måder at arbejde på, blandt andet ved at kombinere tekst med visualiseringer gennem fotografi, power-points og diagrammer. De visuelle metoder er måder at iscenesætte og fremdrage sammenhænge på, der er specifikt forankrede i – og iscenesat til – tegnestuens praksis og dens videnssituationer, fx konkurrenceprojekter. Jeg har bidraget med visuelt materiale til præsentationer og konkurrencekoncepter, ligesom jeg har bidraget til udviklingen af de to bøger *Byens Rum 1-2*. At bidrage med viden til tegnestuen gennem dens socio-materielle miljø er således en situativ måde at arbejde med det socio-materielle. Tegnestuens visuelle arbejdsmetoder kombineret med en akademisk (humanistisk og socialvidenskabelig)

tilgang iscenesætter viden, men viser den også som et produkt af en socio-materiel assemblage, hvor flere aktører, humane såvel som non-humane spiller sammen.

Herværende afhandling er et andet eksempel på, at projektet er formidlet gennem flere vidensmiljøers socio-materielle situationer, nemlig universitetets måde at organisere viden. På universitetets socio-materielle scene formidles ph.d.-projekter i skriftlige afhandlinger og i mindre grad gennem visualiseringer, foto og planer. Den skriftlige ph.d.-afhandling er altså et produkt af projektets andet vidensmiljø, universitetet, hvorimod antologierne *Byens rum 1-2* har tilgodeset tegnestuens socio-materielle regelsæt.²

Videnssituationer som praksis

Praksisorientering ligger i forlængelse af de socio-materielle situationer. En erhvervs ph.d. har et anvendelsesorienteret sigte, der indebærer forståelse for praksis. Som en konsekvens af at fagdisciplinerne er underopløsning, bliver det sværere at skelne forskningsfeltet fra forskerens praksis. De bliver ofte sammenfaldende i den forstand, at forskningsresultatet ikke kan adskilles fra den proces, og den metode, den er udviklet af.

Undersøgelser af sammenfaldet mellem praksis og genstand har blandt andre arkitekten Carole Gray betegnet 'practice led research', hvilket bliver taget op af Brad Haseman som et en specifik performativ måde at forske på. Gennem Gray identificerer han en forskningsmetode, der især gør sig gældende inden for kreative fag, hvor man forsøger sig frem gennem sin kreative praksis. For den praksisorienterede forskning gælder det, dels at den opstår gennem udformningen, dels at der anvendes, for praktikerne, *velkendte* metoder (Haseman 2007: 147).

Den praksisorienterede forskning opstår altså ud af designerens eller arkitektens arbejde og daglige praksis. En anden vinkel på den praksisorienterede forskning kommer fra en anden arkitekt, Donald Schön, der i *The Reflective Practitioner* viser, hvordan forskellige fagligheder arbejder i praksis, og hvordan de reflekterer gennem deres praksis. Deriblandt arkitekten og designeren, der reflekterer gennem arbejdssituationen som en måde at gå i dialog med fx situationens materialer (Schön 1983: 78).

Hvor Haseman og Schön tager udgangspunkt i specifikke kreative praksisser, er den praksisorienterede tilgang på det seneste blevet formuleret som en grundlæggende synergieffekt mellem vidensfelter i samlebetegnelsen *design research* (Simonsen et al. 2010). Her er der tale om en tværfaglig synergieffekt, hvor "Design research is nurtured from practices that cross-cut traditional fields of design and research. Researchers take on the role of designers and vice versa. This fosters mutual inspiration and learning – synergy." (Simonsen et al. 2010:201). Altså kan vi se design research som et hybridfelt mellem designerens og forskerens videnspraksisser, hvor begge positioner låner fra hinandens måde at arbejde på.

At arbejdet udføres, erfares og kommunikeres gennem designpraksisser er således et vigtigt element i design research. Her anvendes og krydses forskellige praksisser som redskaber til problemløsningen, hvor "design research may be defined as the interdisciplinary study of the problem oriented, solution seeking and emergent processes leading to the production of a design (Ibid.: 205).

Det er derfor snarere 'design research' end 'praxis led research', der har gjort sig

gældende i mit projekt. For at finde min plads i tegnestuens praksis, har jeg måttet afprøve viden gennem tegnestuens praksis. I efterordet opsummeres det:

At designe involverer en hensigt om problemløsning.
At der kommer et håndgribeligt outcome ud af det. Som er realiseret, og som kan identificeres som et resultat af design processen. Den intenderede designproces ikke behøver at korrespondere med det endelige resultat.
(Simonsen et al: 2010:201).

Disse tre punkter gør sig også gældende for mit projekt. Hensigten har ligget i at kombinere ellers adskilte vidensfelter, nemlig sociologiens/kulturgeografiens byopfattelse med arkitektens formgivende og min egen æstetiske byopfattelse.

Eksempel på projektets praksisorientering

Som en nyansat arkitekt sagde kort efter sin ansættelse, så opfattede hun hurtigt, hvilket æstetik, farvevalg og formgreb der blev brugt på tegnestuen. Ikke fordi nogen havde fortalt hende om det, men fordi hun ud fra de andre medarbejdere kunne se, hvad der havde succes, hvilken æstetik, der blev rost, og hvad der blev forkastet. I dette eksempel er viden om tegnestuens praksis ikke noget, hun kunne læse sig til, det var snarere en *reflection-in-action*. Derimod mobiliserede hun en udpræget social og psykologisk intelligens, kombineret med arkitektens æstetiske sans for at kunne afkode tegn, udtryk og æstetik i praksis. Hun kvalificerede sig altså til opgaverne gennem en reflekteret afprøvning af sin egen praksis i tegnestuens praksis.

I forhold til mit eget projekt er praksisaspektet drejet, idet projektet ikke udspringer af egen praksis som arkitekt (jeg er ikke uddannet arkitekt). I stedet er det praksisorienteret ved, dels at være rettet mod praktikernes behov, dels ved at have forsøgt at tage nogle af praktikernes metoder og redskaber i brug for at situere mig i miljøet og formidle min viden på miljøets præmisser. I den forstand har jeg, i lighed med min arkitektkollega afkodet, hvordan og med hvilken æstetik, jeg bedst kunne imødekomme tegnestuens praksis. En praksisorienteret tilgang indebærer på en tegnestue som JFA en sansebåret tilgang, hvor designeren såvel som forskeren hele tiden må være i dialog med situationen. En *reflection-in-action*, der altså både gælder arkitektens arbejde, men også mit eget arbejde som en situeret måde at arbejde sammen på.

Situeret viden og abduktive metoder

Et andet begreb for den situerede viden lægger vægt på den forskelssættende erfaring. Det finder vi hos den amerikanske semiolog C.S. Peirce. Med begrebet om 'abduktiv metode' kaster han lys over en vidensproces, der muterer gennem forskellige kontekster og niveauer og derfor hverken kan kaldes deduktiv eller induktiv. Den abduktive viden gør op med den klassiske kausal-logiske argumentation, hvor *a* bruges til at undersøge *b*, der fører til konklusionen *c*. Abduktive metoder bygger i stedet på intuition og en umiddelbar fornemmelse af, hvad det der skal til. For at betegne de erkendelser, der starter som en fornemmelse eller en vild hypotese, der ikke direkte kan efterprøves, introducerer han derfor begrebet om det *abduktive*

som et alternativ til den induktive og deduktive metode. Den er i den forstand ikke en normativ logik, men snarere et 'argument of feeling', der ligger sig til en kreativ vidensforståelse baseret på sanseerfaringen (Anderson 1987:61.)

Ved deduktion er problemet ifølge Pierce, at vi antager, at vi kausalt kan udlede konsekvenserne ud fra en viden, vi har på forhånd. Modsat arbejder vi ved induktion med at klassificere en viden, vi ligeledes har på forhånd. I modsætning til disse, karakteriserer han den abduktive viden som en hypotese, hvis induktive og deduktive anvendelse får en forskelssættende feedback-virkning på udgangspunktet.

For den abduktive viden ligger det derfor en forudsætning, at den kun kan efterprøves og legitimeres *a posteori*, det vil sige uden at have et på forhånd defineret begreb om, hvad man helt specifikt leder efter. Som en følge af det, vil det abduktive resultat ikke kunne dømmes enten falsk eller sandt ud fra kausale præmisser. Dets værdi er i stedet afhængig af resultatets evne til at blive *optaget* og *anvendt* i det miljø, det er udviklet i.

For den abduktive forskning gælder det derfor, at den skal ses som en fortolkningspraksis, der altid udføres i et miljø og er afhængig af miljøets påvirkninger, ligesom forskningen har en evne til at påvirke vidensmiljøet. Den abduktive metode er således grundlæggende en fortolkningshandling, der har ligheder med kunstens kreative viden (Anderson 1987: 16). Teori og metode kan her ikke adskilles fra det, de omhandler. I stedet er det en måde at undersøge verden på ved at deltage saneorienteret og intuitivt i den.

I det situerede og tværfaglige projekt er den abduktive metode ofte en forudsætning, da friktioner, mulige samarbejdsrelationer, ideer og koncepter ikke kan forudsiges i udgangspunktet. Ej heller ved man på forhånd, hvad der bliver udviklet, men må gå ind i projektet med en tro på, at en retning viser sig i løbet af processen. Derfor er den abduktive metode afhængig af situationer: Tager et projekt fx en uventet drejning, er den ofte skabt ud af en situation, hvor fx problemstillinger er dukket op, nye aktører har interveneret, og andre måske er sprunget fra. Situationen, frem for arbejdsplanen, er derfor afgørende, når man arbejder abduktivt.

Et eksempel på en abduktiv metode i projektet

Mit valg af casestudier er et eksempel på en abduktiv tilblivelse af viden. Jeg havde ikke på forhånd valgt Varvsstaden som case, men da jeg i efteråret 2008 blev placeret i konkurrencegruppen og tilfældigvis havde skrevet et notat om situationisternes psykogeografiske détournementer, var det naturligt, at jeg deltog i konceptudviklingen af projektet. Jeg bidrog som vidensmedarbejder *in medias res* i et projekt, som jeg først bagefter valgte at bruge som case.

Jeg havde ikke nogen idé eller tese om, hvad jeg ville undersøge, men i løbet af arbejdsprocessens mødesituationer blev jeg opmærksom på nogle perspektiver, der kunne være interessante i forhold til det performativt æstetiske byrum og dets tilblivelse. Det blev derfor en case, hvor jeg efterfølgende – *a posteori* – kunne reflektere over min egen rolle og abduktivt udlede, hvad det var, jeg ville undersøge. Samme erkendelse er i øvrigt ofte et præmis for designprocesser: I konkurrenceprojekter fx ved man sjældent på forhånd, hvilket produkt man arbejder henimod, men tillader i designprocessen mange aktører at påvirke og influere projektet.

Designede situationer, åbne kontorlandskaber

Kan man lære gennem det fysiske miljø?³ I de seneste år, har ideen om, at det fysiske miljø kan stimulere indlæring og dermed være medvirkende til at opbygge vidensnetværk, vundet indpas. Fysiske miljøer, som fx kontormiljøet ses som en særlig vidensform, der forbinder viden mellem fx designvidenskaben, arkitekturforskningen, idrætsforskningen og byrumsforskningen. En udvikling, som svarer til den udvikling fra den autoritative til den situerede viden, som kan skitseres inden for den akademiske forskning. Især inden for design betragter man omgivelserne som en befordrende forudsætning for læring. Det danske design- og kunsthvirksomhed Bosch & Fjord er med deres mange designs af blandt andet kontormiljøer et eksempel på denne udvikling.

Bosch & Fjord er oprindeligt uddannede som kunstnere på Kunstakademiet, men har i løbet af 00'erne gjort sig bemærket ved at skabe innovative indemiljøer, der har leg og alternative anvendelser og redesign af velkendte møbler – fx kontorstolen – som fokus.

Deres kunstorienterede designpraksis er gradvist blevet associeret med en 'social engineering' forankret i det fysiske miljø. Til projektet *Den levende arbejdsplads* udviklede de fx 10 dogmer for en god og levende arbejdsplads, der kan ses i forhold til den situerede viden orientering mod det fysiske vidensmiljø. "Rummet skal vise, hvad der arbejdes med", og "du skal blande dig i, hvad dine kolleger laver," lyder fx to af dogmerne.⁴

Som Sanne Kofod Olsen skriver i en præsentation, at projektet afspejler en tro på, "at vi ikke bare er os selv, men at vi påvirkes af vores omgivelser, hvad enten disse måtte være arkitektur eller mennesker." (Bosch Fjord:100). Det kreativt designede arbejdsmiljø tilskrives på den måde en iværksættende rolle i forhold til det sociale liv, og der er derfor tale om et "socialt design", hvor designet tilskrives evnen til at formidle de sociale praksisser. Men samtidig beskrives det også som et socialt design, der bibeholder en forestilling om kunstens frie og ideologiløse status, som vi kender det fra *l'art pour l'art* – kunsten for kunstens skyld, idet der, som det her beskrives, er tale om "et socialt design uden restriktioner og hensyn til de konventioner, der måske kan begrænse designeren eller arkitekten i det frie kreative arbejde." (Ibid.: 97).

Kontormiljøers indflydelse på vidensproduktionen er undersøgt i nyere designteorier om den kreative klasse og deres arbejdsvaner. Her danner det åbne kontormiljø rammen for at den enkelte kreative medarbejder kan blive inspireret: "Open spaces afford the possibility of identifying with different groups and opinions, offering opportunities for inspiration and enrichment" (Rantisi & Leslie 2010: 39). Selvom de åbne kontormiljøer kun tilskrives "opportunities for inspiration and enrichment" ligger det underforstået, at det er selve *miljøets* åbenhed (ikke den enkelte medarbejder), der skaber og fordrer viden. Denne kausalitet fra miljø til vidensproduktion pointeres senere "There is an active and emergent quality to these spaces that contrasts with the highly programmed nature of formalized sites". (Ibid). Altså tilskrives rummet en kapacitet til at producere kreativitet til forskel fra de mere programmerede og funktionsbestemte rum.

I ovenstående positioner ses miljøet som en indirekte måde at igangsætte kreative processer på, der kontrasterer designfagets tidligere programmerede

rum. I stedet ligger der i det designede miljø en 'affordance'⁵ en *fordring* eller en handlingsmulighed. Det restriktionsløse, og derfor kreativitetsfremmende miljø, bliver med andre ord bestemmende for både identiteten og udviklingen af den enkelte medarbejder. Kontormiljøet skaber situationer, som virker *befordrende* på medarbejdernes kreativitet. Det fysiske miljø, de sociale sammenhænge og den kreative produktion sammenføres altså gennem fysisk designede situationer

At der er sammenhæng mellem viden og det fysiske miljø er også pointen i en campusrapport udarbejdet af Universitets- og Bygningsstyrelsens *Campus og Studiemiljø – fysiske rammer for morgendagens universiteter*. Her vises det med udgangspunkt i europæiske campusprojekter, hvordan viden knytter sig til campus som et byrum. Campusområdets grad af åbenhed kan være befordrende for udvekslingen af viden på tværs af fagdiscipliner, mellem institutter og mellem studerende og undervisere (Universitets- og Bygningsstyrelsen 2009).

Eksempel på det fysiske miljøes indflydelse på projektet

Et eksempel på indflydelsen fra et vidensmiljøes fysiske egenskaber er forskellen mellem tegnestuens fysiske miljø og universitetets mere immaterielle vidensbegreb. På tegnestuen er der fx tænkt over bordgruppernes indbyrdes organisering, og hvordan det, der arbejdes med i de enkelte grupper, fysisk og organisatorisk er forbundet med resten af miljøet. JFAs åbne kontormiljø kan modstilles universitetets immaterielle videnssituation, der er bygget op omkring bøger, tidsskrifter og læsning, og som derfor har biblioteket eller den ensomme forskercelle som fysisk rammer. Det er kort sagt uundgåeligt, at viden formidles og udvikles vidt forskelligt inden for disse to forskellige vidensmiljøer. Hvor den på universitetet foregår som en individualiseret og rationel læringsproces, foregår den på tegnestuen kollektivt og er lagt ud i kontormiljøet, hvor bordgrupper med deres særlige arbejdsområder og redskaber er med til at opbygge viden.

Situeret viden som scene for invention og imitation

Hvis den situerede viden opstår af det miljø, hvori den befinder sig, stiller det også krav til det sociale rum og hvordan det udfolder sig i miljøet. De sociale relationers lovmæssigheder er beskrevet i Tardes imitationslove. Her er sammenhængen mellem miljø og social adfærd beskrevet som en tavs imitation af nye miljøers praksis. Samfundet, såvel som organisationer og virksomheder, er ifølge Tarde karakteriseret ved, at mennesker imiterer kontekstens normer og udtryk. Gennem imitationen viser individer en tilnærmelse til andre og skaber sideløbende sociale bånd, anerkendelse og ny viden.

Tarde ser samfundet som en ubevidst, nærmest søvngængeragtig imitation: "Society is imitation and imitation is a kind of somnambulism" (Tarde 1961: 87). At der alligevel sker udvikling i samfundet, tilskriver Tarde to indbyrdes sammenhængende begreber: *Invention* og *imitation*. Hvor *imitation* er den intuitive assimilation til et givent miljøes handlemønstre, sociale adfærd og måde at håndtere viden på, er *invention* den naturlige konsekvens, der følger som imitationens anden side. Invention dækker de hybrider, der opstår, når forskellige mødes og imiterer hinandens anderledes handlinger. For et individ vil, når det placeres i et socialt miljø, automatisk forsøge at assimilere sig dette miljøes regler og adfærd. Men samtidig vil

det indoptage miljøets regler på sin egen særlige måde, hvorved det nye og innovative opstår – *inventionen*.

Udviklingen af et givent område i samfundet ser Tarde som et resultat af kreative ideer, der produceres gennem de sociale imitationsprocesser, som foregår intuitivt og prækognitivt. Tarde påpeger, at imitationsprocesserne fører til fastgroede vaner, der løsnes op ved at fremmedartede elementer eller andre aktører introduceres i miljøet som igangsættende katalysatorer. Vidensmiljøer kan derfor vokse i kraft af imitationslovene i det øjeblik, de får tilført nye vidensaktører og kræfter, der kan indsætte det fremmede i de ellers fastgroede imitationsprocesser. Tardes imitationslove kan således bruges til at forklare de tavse vidensudvekslinger, der sker i sociale miljøer, men også forklare dem som produktive i forhold til at skabe ny viden. Vidensimitationer kan, *fordi* de foregår ubevidst og prækognitivt, skabe de inventioner, som en mere bevidst og strategisk sammensætning af vidensaktører ikke ville kunne producere. Enten fordi de er for fokuserede på målet, eller fordi den intentionelle organisering af viden overser det potentiale, der kan ligge i den tavse viden. Tardes imitationslove er således en tavs vidensproduktion, der til forskel fra den boglige, eksplicitte og intenderede videnstilignelse finder sted som et møde mellem forskellige former for vidensadfærd- og opfattelse.

Den tavse viden er i den sammenhæng den viden, der tilegnes prækognitivt som en *søvn*gænger, men som derefter kan transformeres og verbaliseres som intenderet og kommunikativ viden. Den daglige praksis på tegnstuen ser jeg som stærkt præget af tavs viden. Tavs viden er i øvrigt dominerende i kreative miljøer, hvor flere faggrupper arbejder sammen, fordi vidensflowet her i højere grad foregår i gennem andre kanaler, de symbolske og visuelle, end de verbale og skriftlige.

Imitation er således et relevant begreb at diskutere, når vi taler vidensdeling og tværfaglighed, idet et stærkt tværfagligt miljø fremmer udvikling og *invention*⁷ ved, at individer imiterer og indoptager hinandens forskelle og derved udvikler miljøets videnskapacitet. Grundlaget for denne forståelse er, at vi alle imiterer, det vi gerne vil være en del af, men at vi også samtidig handler i denne imitationsproces ud fra vores egen referenceramme, hvormed broen mellem individet og dets kontekst kan etableres på en original og ny måde. Samtidig vil ethvert forsøg på at tilegne sig, imitere, det sociale miljø love og regler også virke tilbage på miljøet. For, som han siger:

Every *social thing*, that is to say, every invention or discovery, tends to expand in its social environment, an environment which in itself, I might add, tends to self-expansion, since it is essentially composed of like things (Tarde: 1962:17).

Imitation forstår jeg således med Tarde ikke blot som reproduktion og simpel gentagelse eller kopiering, men derimod som udvikling, en 'udvidelse i det sociale miljø' i kraft af de nye relationer, der dannes mellem forskellene. Derfor kan Tarde siges at være grundlægger af innovationsforskningen. Han undersøger, hvordan sociale og kulturelle egenskaber cirkulerer fra et miljø til et andet og derigennem skaber ny viden. Senest har kulturgeografen Nigel Thrift reaktualiseret Tarde igennem det prækognitive, som han diskuterer i forbindelse med byrummets

affekter (Thrift 2008: 231). En lignende situeret vidensforståelse finder vi også hos amerikaneren og sociologen Ervin Goffman.

Goffman beskriver fx 'unfocused interaction'⁶ i det offentlige rums situationer (Goffman 1963). Goffman kommer fra en helt anden videnstradition end Tarde, men opererer med en lignende scenisk måde at forstå sociale situationer på. Han går ikke så langt som Tarde til at definere det sociale som en søvngængeragtig reproduktion, men tillægger situationer stor betydning for, hvordan individer handler: Han opererer med det, han kalder 'a simultaneous multiplicity of selves' (Goffman 1961: 117). I konkrete situationer indebærer denne multiplicitet af jeg'er, at der skiftes adfærd efter situationens behov: "the individual must be seen as someone who organizes his expressive situational behavior in relation to situated activity roles" (Ibid.).

Goffman taler altså om det sociale som intuitive performances i situationer. Situationer er den virkelighedsscene som vi handler umiddelbart på som scene. Sociale performances er organiseret i 'teams', der refererer til enhver gruppe af individer, der samarbejder "in staging a single routine" (Goffman 1959:79). I gruppen sanktioneres individet socialt af det sociale miljøes såkaldte 'flows of performances'. Derfor har selvet brug for det, han betegner 'impression management' – som er en strategisk måde for individet at distribuere og organisere de signaler, som det sender til sin omverden.

Hos såvel Tarde som hos Goffman er der altså tale om, at individet ikke er en afgrænset størrelse, men relationelt forbundet med og konstant præget af det sociale miljø som scenen, de agerer på. Den situerede vidensarbejder er i højere grad end den kritiske og akademiske forsker underlagt disse love, idet den situerede forsker ikke rationelt vælger at betragte det sociale miljø på afstand, men vælger, som det er eksemplet hos Goffman, at træde ind på den scene, hvorpå vidensproduktionen foregår, for at deltage aktivt i den. For den situerede forsker indebærer imitationsprocesserne eksempelvis at tilegne sig og at bruge en sans- og erfaringsbaseret indlevelsessevne.

Sanseerfaringens metoder har geografen Mike Crang betegnet 'haptiske metoder' (Crang 2003). Gennem andre kvalitative redskaber end det verbale interview kan de haptiske metoder registrere de symbolske og ofte non-verbale betydninger, som ligger i miljøet. Sådanne sanseligt orienterede metoder, der arbejder med symboler og betydningsproduktion, er således anvendelige til at undersøge miljøers sociale imitationer og de 'ufokuserede interaktioner'. Et kvalitativt interview, hvor man spørger, hvad der har inspireret arkitekter til en given designløsning, vil fx ikke redegøre for de sociale imitationer og den ufokuserede interaktion og tavse viden, der er i vidensmiljøet.

Eksempel på imitation og invention i projektet

I forhold til mit eget projekt er jeg gradvist blevet opmærksom på, i hvor høj grad de sociale imitationslove spiller ind, når man arbejder på en tegnestue i forhold til vidensindsamling og videnskommunikation, hvor jeg har forsøgt at tilpasse det sociale vidensmiljøers måde at samle og dele viden på. Jeg har erfaret, når noget har virket og især, når en performance *ikke* er blevet accepteret og ikke er vokset ud af miljøet. Fx fordi den givne performance ikke har været situationens forudsætninger

og uskrevne love bevidst. Fx har jeg hurtigt opdaget, hvis jeg er kommet til at reproducere min oprindelige humanistiske tilgang, for ingen af mine vidensmiljøer har været humanistiske og derfor ikke altid har forstået min tolkning. Til gengæld har der været flere eksempler på, at den humanistiske tilgang, hvor jeg fx har kunnet bidrage med en kulturhistorisk baggrund for JFA forslag til Bolig +, men kommikeret i konkurrencetekstens format, har givet en inventiv videnshybrid, hvor imitation arkitektens måde at udarbejde rum og bolig på har mødt et kultur- og idehistorisk rationale.

De sociale imitationslove ligger også i vidensindsamlingen i projektet, som ikke kun har været formelt som en fokuseret interaktion med mine videnskontekster, fx opslåede kurser eller tegnestuens forskellige inspirationsmøder. Den formelle viden har jeg tilegnet mig igennem mine vejledere, gennem bøger og kurser. Den uformelle viden derimod har jeg hentet de sociale situationer, på tegnestuen, på universitet i forskningsgruppen MOSPUS, hvor viden er blevet til i en blanding af imitation af praksis i en både fokuseret og ufokuseret interaktion med andre vidensaktører. Det er en både forpligtende og socialt engagerende måde at lære på, da det indebærer sociale og følelsesmæssige relationer til andre. Brugbar viden for projektet er derfor delvist kommet fra de sociale og menneskelige bånd, jeg har knyttet til kolleger og andre forskere, ph.d.'ere og undervisere. Viden opstår altså, jf. Tarde, som et produkt af sociale relationer. De gode vidensprodukter er derfor ikke kun som produkt af rationelt sammensatte projektgrupper eller tilegnet boglig viden, men kan også opstå, hvor der er en særlige sociale synergier – affekter – mellem mennesker.

Den situerede viden i projektet *Det performativt æstetiske byrum*

For at kunne producere viden er den situerede viden derfor afhængig af indtryk fra det sociale såvel som det fysiske miljø. Situationer kan her forstås som indfoldninger mellem miljøets sociale regler og love og de virkningsæstetiske atmosfærer, de etablerer. Viden kan i mit projekt derved forstås som en tilblivelsesproces, hvor erkendelserne i høj grad har fundet sted i brudfladerne *mellem* mine forskellige vidensmiljøer. De forskellige vidensmiljøer, jeg har færdedes i, har således indirekte og tavst påvirket projektet. Igennem de forskellige vidensmiljøers særlige måde at distribuere viden på, socio-materielt og gennem imitationslove, har givet mig en videnskabsteoretisk erkendelse, der er opstået ud af vidensmiljøerne, jeg har deltaget i.

Fordi jeg som en vidensnomade har befundet mig i forskelligartede videnssituationer, har vurdering af, hvordan jeg skulle agere på den specifikke vidensscene, været en del af mine metodeovervejelser. Det har ofte betydet, at jeg har måttet improvisere handlinger og viden i forhold til den givne videnssituation socio-materielle praksis. Fx gik det hurtigt op for mig, at de visuelle præsentationer, som virkede effektivt på tegnestuen, faldt i mindre god jord blandt kritiske kulturgeografer på universitetet. Visuelle kommunikationsredskaber betragtes i dette miljø naturligvis som mere overfladiske end referencer til det seneste kritiske værk af den marxistiske geograf David Harvey.

Viden om fagmiljøers og fagligheders forskellige måder at arbejde på, de sociale imitationslove og den tavse viden i forskellige vidensmiljøer, har derfor

været en væsentlig del af mit projekts vidensopsamling. Ud over den boglige viden, jeg har læst mig til, mener jeg derfor at videnssituationerne har haft en indflydelse, der kan opsummeres:

- **Orientering efter projektgruppe.** I takt med at jeg har skiftet plads og siddet i forskellige afdelinger, har jeg assimileret mig til forskellige videnssituationer på tegnestuen. Der har således været forskel på, om jeg har siddet i Forsknings + kommunikationsafdelingen, eller om jeg har siddet i konkurrenceteamet. For disse grupper arbejder forskelligt, bruger forskellige redskaber og visualiseringsteknikker, hvilket har haft indflydelse på mit projekt, valget af cases og måder at formidle dem på. At jeg har valgt Varvsstaden som case skyldes, at jeg fysisk sad i konkurrenceafdelingen, da projektet blev udarbejdet, og derfor hurtigt blev en naturlig del af det.
- **Imitation og reaktioner i forhold til andre.** Projektet bærer præg af de personer, jeg har arbejdet med og det materiale, jeg har brugt. Visualiseringer, billedprofil og rumanalyserne i casene er eksempler på, hvordan jeg dels har ladet mig inspirere af arkitekters måde at fremstille rum på, dels hvordan jeg har reageret ved at definere min egen tilgang i forhold til arkitekters praksis. Mine rumanalyser i casematerialet adskiller sig fx fra case-analyserne i *Byens rum 2*, da jeg, for at kunne kombinere en kulturgeografisk og sociologisk analyse med en arkitektonisk, har måttet udvikle en metodehybrid, hvor jeg fx ikke ser på rummet som plantegning eller kontekstkort, men ser rummet fra den sociale anvendelse.
- **Læring gennem miljø.** Mange af de erkendelser, jeg har fået i løbet af projektet er ikke kommet gennem bøger om metode, epistemologi eller teori. De største erkendelser er opstået, når jeg fx har præsenteret materiale i forskellige vidensk kontekster og har erfaret, *hvor* der opstår brudflader, uenigheder eller skepsis. Det har jeg – induktivt – hentet over i videnskabsteorien, hvor jeg har kunne systematisere og identificere fx forskelle i rumopfattelse i forhold til vidensk kontekster. Her har Clarkes situational maps været et anvendeligt redskab til at kortlægge forskelle og ligheder.
- **Tavs viden.** Meget af den vidensopsamling, jeg har foretaget i projektet kan betegnes som tavs viden. Den netop har fundet sted som en intuitiv erfaring og læringen gennem forskellige miljøer. Denne videnskilde er svær at identificere og lokalisere i forhold til en boglig viden, hvor man er i stand til at henvise til et præcist sideantal og forfatter.
- **Pragmatiske valg.** Projektet er præget af forventninger fra mine videnkontekster. Her har jeg måtte træffe pragmatiske valg for at kunne forene forskellige anskuelser i samme vidensrum.
- **Forhandling.** Projektet har ud over at være et udviklingsprojekt, der har søgt at skabe videnshybrider, indebåret forhandling mellem vidensk kontekster og strategiske overvejelser over, hvad, hvornår og i hvilke situationer, det har været bedst at præsentere viden.
- **Kommunikation.** I projektet har jeg derfor også brugt meget tid på at kommunikere viden i forhold til den givne kontekst uskrevne love.

DET PERFORMATIVE FORSKNINGSPARADIGME

De fem fremlagte perspektiver på situeret viden og mine egne erfaringer fra projektet kan ses i relation til fremkomsten af et nyt forskningsparadigme. Jeg vil derfor knytte nogle kommentarer til, hvordan det anvendelsesorienterede perspektiv i projektet knytter sig til erhvervs ph.d.-en og til tværfagligheden på tegnestuen.

Videnssociologen Ib Ravn har betegnet erhvervs ph.d.-projekter og anvendelsesorienteret forskning en *transformativ forskning*. I forhold til den kritiske forskning, der typisk findes inden for humaniora og samfundsvidenskaben, fremhæver han den transformative forskning som en undersøgelse, der vil *forbedre* en tilstand ved at se potentialer i dem og udvikle dem. Den transformative forskning er i modsætning til den deskriptive, kritiske forskning, der traditionelt dyrkes af samfundsvidenskaberne og humaniora i tråd med den europæiske Humboldt-model, udviklingsorienteret og forandringskabende. Det gælder i særdeleshed for erhvervsforskningen, der ifølge Ravn tilhører den transformative forskning, idet forskeren, "udtænker en transformativ teori for en bedre tilstand og tester den sammen med praktikerne" (Ravn 2007: 321).

Set i forhold til en kritisk og funktionel viden kan den situerede viden således defineres ud fra andet end blot ønsket om at dokumentere allerede eksisterende fakta. I den situerede viden ligger der et ideal om at kunne forandre og ændre verden – gennem praktisk afprøvning og deltagelse i forhold til de specifikke kontekst, den indgår i. Her ligner den *design research* orientering mod praksis, som tidligere beskrevet.

I den forstand er den situerede viden en betingelse for den transformative forskning, og har på grund af det på en gang situerede og idealistiske sigte. Den transformative viden adskiller sig fra både den kritisk, humanistiske og den positivistiske, kvantitative forskning ved gennem deltagelsen at ville forandre situationer. Den postivistiske og kvantitative forskning stræber efter at finde sandheder om allerede eksisterende omstændigheder i verden, men uden at gribe forandrende ind i den. Derimod læser den positivistiske vidensforståelse kvantitativt empiri som verdens eget sandfærdige udsagn om situationen.

Den kritiske og humanistiske viden mener nok, at verden bør forandres, og bedriver derfor kritik af det bestående i verden, men gør det uden selv at ville røre ved den virkelighed, den forholder sig kritisk til. I den forstand er den kritiske viden verdensfjern og kan anklages for at være urokkelig og idealistisk i forhold til realiteteterne, der ofte består af kræfter og magtforhold i både samspil og modspil. Og kræfter, der i øvrigt er underlagt en lang række komplekse sociale såvel som psykologiske relationer, som jeg har illustreret gennem de forskellige positioner i den situerede viden. I modsætning til de to ovenstående vidensopfattelser tager den transformative forskning derimod konsekvensen gennem situationen. Hvis verden skal forandres, må hun placeres sig i det felt, hun vil udforske, erfare dets rum og eventuelt ændre det i overensstemmelse med dets iboende regler. Den situerede forsker vil således ræsonnere og dømme ud fra det sociale vidensmiljøes love, regler og praksisser, men vil fra situationen også se mulige flugtlinjer og alternativer.

I den forstand er den transformative forskning under påvirkning af de synergier, vi så gjorde sig gældende i den praksisorienterede forskning. I den

transformative og situerede viden er verden såvel som forskeren i bevægelse. Det destabiliserer situationen, gør den kompleks og utilregnelig, men udvikler den også i nye retninger. Den situerede og transformative forsker måarbejder derfor med viden som en forskelssættende kraft, der forandrer både hende selv, det genstandsfelt, hun undersøger, og den videnssituation, hun er en del af.

Overgangen fra en funktionel og kritisk viden til en performativ viden

De situerede positioner peger i retning af overgangen til et performative forskningsparadigme. Et performativt forskningsparadigme har Brad Haseman argumenteret for. Haseman argumenterer for at hvor de kvalitative forskningsmetoder – den selvrefleksive, aktionsforskning, 'grounded theory' og deltagerobservation sammenfattende kan siges at være praksisorienterede, kan de ikke forstås alene som kvalitative metoder. I stedet foreslår han, at de tilsammen tilhører et performativt forskningsparadigme, der er opstået ud af kunsten og dens kreative arbejdsmetoder.

Disse kreative og eksperimentelle metoder indebærer alternative måder at referere til eksisterende forskning og arbejder med feedback loops mellem kvalitative de performative metodologier (Haseman 2007: 148).

Sådanne performative metoder er ofte symbolbårne – som fx fotografi, narrative og mere poetiske beskrivelser. De tilhører, hvad Brad Haseman betegner som "symbolic orders of knowing" (Haseman 2007:148). Men ud over at hente værktøjer fra de udøvende kunstarter, er det innovative og afprøvende metoder i forhold til genstandsfeltet. Den eksperimenterende tilgang foranlediger Haseman til at identificere opkomsten af et *performativt forskningsparadigme*, der adskiller sig fra den traditionelle kvalitative og kvantitative forskning i sit udtryk, der er "in forms of symbolic data other than words in discursive text." Disse udtryk kan udgøres af forskellige praksisformer af billeder film etc. (Haseman 2007: 151). Hvor den kvalitative forskning var i stand til at bruge flere metodiske tilgange, adskiller den performative forskning sig ved, at den både er multimetodisk og definerer metoderne ud fra de udtryksmuligheder, der ligger i praksis.

Den performative forskning er således situeret ved, at den indoptager de metoder og strategier, der ligger som muligheder i de vidensmiljøer, som forskeren færdes i. Symbolsk data i form af billeder har i høj grad været til stede og anvendt på tegnestuen, og har derfor influeret mit projekt. Alligevel er det performative forskningsparadigme og de 'symbolic orders of knowing' kun delvist indfriet i projektet. Hvor jeg empirisk i projektet nok arbejder med flere former for empiri i form af fotografi, billedmateriale, diagrammer og præsentationer fra tegnestuen, har praksis på tegnestuen tjent som inspiration, men har ikke fx ændret ved afhandlingens format, der stadig er en akademisk afhandling og ikke, fx en model eller en udstilling.

I såvel herværende afsnit som i afsnittet som *den performative æstetik* og det *performativt æstetiske byrum* arbejder jeg metodisk set kvalitativt. Mine casestudiers brug af billedempiri er derimod et forsøg på at arbejde med det, Haseman kalder 'symbolsk data', der adskiller sig fra den traditionelle diskursive tekst. Måden, hvorpå jeg har tilegnet mig viden på processuelt gennem projektføreløbet, kan også ses performativt. Fordi jeg ikke kun har medtaget den eksplicitte, verbaliserede viden, men også gennem observationer har tilegnet mig den tavse viden i de vidensmiljøer,

jeg har færdes i. Her har jeg altså været praksisorienteret, idet jeg har tilegnet mig viden gennem det, som Tarde betegede som det sociales imitationslove.

JUUL | FROST ARKITEKTERS TVÆRFAGLIGHED OG SITUATION

Tværfagligt organiseret arbejde og en sensibilitet i forhold til det fysiske vidensmiljø er ikke ukendte elementer hos JUUL|FROST Arkitekter. Dog er den tværfaglige praksis på tegnestuen ikke direkte beskrevet som en metode. Snarere er det en velfungerende praksis, en tavs viden, som udføres i de daglige situationer, men som ikke er verbaliseret.

Det er som rådgiver, at JUUL|FROST har sit satsningsområde, og tegnestuen har igennem den periode, jeg har været tilknyttet, i stigende grad fået rådgiveropgaver, blandt andet inden for campusplanlægning og som rådgivende arkitekter i forhold til byudviklingsopgaver.

Disse opgaver kan ses i en helhedsorienteret betragtning, hvor den indledende rolle som procesrådgiver og idéudvikler i planlægningsfasen kan føre til udformning af konkrete projekter i bygge- og anlægsfasen. Her spiller vidensdelingen og tværfaglighed en væsentlig rolle for at den forudgående research og rådgivning hænger sammen med de mere specifikke arkitektoniske formgivningsopgaver, der kan ligge i forlængelse af rådgivningen.

JUUL|FROST Arkitekter er derfor tværfagligt organiseret for at imødekomme alle dele af en proces. For at opnå en sådan helhedsorientering er tegnestuen organiseret i tre udviklingsafdelinger: FORSKNING + KOMMUNIKATION, BY + RUM + LANDSKAB og BYGNING + BEBYGGELSE. Tegnestuen er således organiseret som en helhed, der arbejder på flere skalatrin, og hvor der udveksles erfaringer mellem hver enkel afdeling. Det er i høj grad lagt an på, at der ikke reguleres hierarkisk oven fra og ned, men vidensflowet finder sted som en praksis, hvor viden nomadisk kan vandre og udvikle sig gennem vidensdelingen mellem de enkelte afdelinger. Mit projekt er forankret i Forskning + Kommunikation, men inddrager projekter fra By+Rum+Landskab og Bygning+Bebyggelse som empirisk materiale. Ligeledes har jeg gennem projektarbejdet i Forskning + Kommunikation udarbejdet viden, der kunne implementeres i tegningsarbejdet i Bygning + Bebyggelse eller By + Rum + Landskab. Et eksempel er mit bidrag til antologierne *Byens rum 1-2*, samt de inspirationsmøder, som har været afholdt inden for rammerne af forskningsprojektet *Byens rum* som udviklingsstrategi, men som har været videnssituationer, der kunne implementeres på tegnestuens andre afdelinger. Modsat kan de opførte projekter i fx Bygning + Bebyggelse bruges kommunikativt og forskningsmæssigt som et erfaringsgrundlag og dokumentation, hvilket for tegnestuen kan være betydende for at vinde nye arkitektkonkurrencer og markedsføre tegnestuen eksternt.

Tegnestuen er derfor organiseret, så der er størst muligt vidensflow mellem afdelingerne. Ingen afdeling er opfattet som en selvstændig, selvberørende enhed med særskilte faglige kompetencer. Derimod skal organisationen ses som forskellige niveauer – skalaer – hvorimellem viden transponeres og kan skifte form alt efter den konkrete situation og opgavens forudsætninger. Den situerede viden fungerer altså på tegnestuen i praksis og handler blandt andet om at vide, hvordan projektmedarbejdere kan sammensættes i specifikke konstellationer

i forhold til et givent projekt. Formidling og kommunikation har derfor også en central rolle på tegnestuen, da viden – for at kunne skifte niveau – må formidles til det enkelte skalatrins kommunikationsniveau: Det kan fx handle om, hvorvidt den specifikke viden – fx viden om bæredygtighed – kan bruges til producere bygninger, til at styre en processuel udvikling af et område eller til at vinde en kommunal udviklingskonkurrence. Her vil den tekniske terminologi og formidlingen af den variere alt efter den skala, den skal applikeres på.

Denne evne til at skifte mellem forskellige niveauer fremmes samtidig ved at medarbejderne rykker rundt mellem afdelingerne og skifter roller for at kunne se problemstillinger fra forskellige perspektiver. Også den brede medarbejdersammensætning fremmer denne flerperspektiviske tilgang. Ud over arkitekter har tegnestuen i løbet af min projektperiode haft medarbejdere inden for æstetik, kultur, etnologi, grafisk design, bygningskonstruktion og landskabsarkitektur. Denne tværfaglige organisering styrkes af et åbent kontormiljø, hvor den fysiske afstand mellem de forskellige faglige kompetencer er minimeret for at optimere vidensflowet gennem rummets fysiske organisering. I det daglige arbejde giver det åbne kontorlokale derfor mulighed for, at man både kan høre og se, hvad der foregår i de andre afdelinger. Det åbne kontorlandskab inviterer på den måde til den tavse vidensdeling.

JFAs identitet ligger derfor på mange punkter i det tværfaglige perspektiv med en lang række tiltag, der styrker denne identitet – fx en klar presseprofil, hvor tegnestuens projekter formidles i mediernes. Hvad der således er fælles for såvel det situerede erhvervs-ph.d.-projekt og tegnestuens praksis er, at begge forholder sig til situationers bindinger og muligheder. Tilblivelserne mellem et givent projekt og dets omverden er således en præmis, der arbejdes med i begge vidensprojekter.

I de næste afsnit vil jeg derfor fokusere på de forandringer i branchen, der nødvendigvis gør at der arbejdes tværfagligt og situeret med vidensudveksling.

ARKITEKTUR OG PLANLÆGNING I DEN SITUEREDE VIDEN: NYE ROLLER

Arkitektens måde at arbejde på i forhold til andre aktører og faggrupper inden for arkitektur, by og planlægning er kun sparsomt beskrevet. Kun få videnskabelige redegørelser herhjemme har beskæftiget sig med arkitektens arbejdsmetoder. Inden for de seneste to år har to forskningsprojekter inden for henholdsvis organisationsstudier (Vaaland 2009) og arkitektfaget (Lotz 2008) set på, hvordan viden bliver til i arkitektfaget, fx hvordan arkitekter ser på rum i forhold til andre faggrupper, og hvordan samarbejdet på tværs af disse faggrupper opstår som komplekse relationer, når rummet skal forhandles. Vaaland identificerer fx 'two design logics' inden for byggeprocesser: Arkitektens og den organisatoriske. Det leder hende til at konkludere, at "we need to look specifically into the transition or intersection between players" (Vaaland 2009:283). En sådan viden om mellemrum og brudflader mellem faggrupper og deres forskellige opfattelse af fx rum, mener jeg er essentiel for at kunne arbejde tværfagligt og situeret.

Vi har i afsnittet om den situerede viden set, hvordan videnspraksissen har ændret karakter. Vi har i ovenstående afsnit set, hvordan JFA arkitekter har organiseret sig tværfagligt for at imødekomme den den proces- og projektorienterede

videnssituation. Også arkitekt og planlægningsbranchen er under forandring. Bottom- up-planlægning og tværfagligt organiserede partnerskaber er en præmis, der influerer arkitekter såvel som planlæggere. Arkitektfaget har traditionelt været en specialiseret fagtradition, men har på det seneste for alvor bevæget sig ud på det tværfaglige felt, hvilket stiller arkitektfaget over for en lang række nye udfordringer. Derfor er den situerede viden en arbejdsform, som berører arkitekter og planlæggere. I lighed med det situerede erhvervs ph.d.-projekt gælder det for arkitekturbranchen om at omstille sig til et mere komplekst netværk af videnssammenhænge, hvor den enkelte fagidentitet er under forandring. Sammenhænge, der samtidig er i konstant forandring.

I det følgende vil jeg opliste nogle af de omstændigheder, der gør, at arkitekter og planlæggere fremover må tage stilling til den situerede viden.

Øget kompleksitet

I *Børsen Ejendomme* torsdag d. 15. maj 2008 kan man læse en artikel med overskriften "Er arkitektens dage talte?". Her påpeges det, at "lufthavne, bygninger og trafiksystemer er blevet så komplicerede, at bredt favnende designere, idé-magere får kronede dage i forhold til arkitekterne og ingeniørerne" (Børsen 2008:48). Artiklen påpeger, at der er behov for andre aktører på markedet for at imødekomme den kompleksitet, som blandt andet nedbrydningen af fagdisciplinerne har medført. Afgrænset specialviden er ikke afgørende. Det er en dom, som mange brancher vil kunne nikke genkendende til, men arkitektfaget dog i særdeleshed. I forhold til omverdenens stigende kompleksitet er der derfor brug for, at arkitekten – for at kunne overleve – tilegner sig andre kompetencer og i stigende grad – skal man tro Børsen – er i stand til at gribe den tværfaglige kompleksitet, hvor problemløsning ofte handler om at kunne se tingene fra flere perspektiver – og at kunne dele viden.

Fra funktioner til oplevelser

Den traditionelle arkitekt har primært været en formgiver, der har programmeret funktioner i byen gennem fysisk design. Som John Pløger argumenterer for, har byen forandret sig og kravene til planlægning dermed også ændret sig. Hvor man tidligere planlagde for funktioner, er der i dag krav om at man kan skabe byer for det vitale liv, for begær og oplevelser (Pløger 2002). For arkitekten kræver det, at man tænker ud over det programmerede bydesign og kan udvikle andre æstetiske kvaliteter, hvor lyd, lys og atmosfærer, samt ophold for det sociale liv fx kan være lige så væsentlige som de traditionelle bygningsarkitektoniske kvaliteter. JFAs samarbejde med Københavns Internationale Teater i det tværfagligt organiserede LYSLYD-projekt er et eksempel på, at arkitekter redefinerer deres formgivning i forhold til at inkludere en mere sanselig og atmosfærisk arkitektur. Dermed justeres kompetencerne i forhold til den generelle udvikling inden for samfundets planlægning.

Borgerinddragelser og bottom-up processer

Kristoffer Lindhardt Weiss har påpeget, hvordan bottom-up-processer inden for planlægning, hvor beboerdemokrati og borgerprocesser de seneste år har fået større og større indflydelse, fordrer at arkitekten redefinerer sin rolle. Enten ved at tilegne sig mere procesorienterede kompetencer eller ved at redefinere de fagspecifikke

arkitektkompetencer. Weiss identificerer nemlig en fare for, at den arkitektoniske kvalitet mistes til fordel for arbejdet med bottom-up-processer, rådgivning og projektstyring. (Weiss 2010).

Skal arkitekter ind på dette område, kræver det viden om processer. Det handler om, hvordan arkitektur kan anskues som en proces, en handling eller en forudsætning, der får noget til at ske, frem for en traditionel bygnings- og objektfikseret arkitektur. I dette lys kan man også se, hvorfor bystudier og urbanitet har fået en større rolle de seneste år: Fordi byen netop er blevet udgangspunktet for at igangsætte disse processer. Det kræver, at arkitekten ikke længere ser sig som fysisk formgiver alene, men også som en tværfagligt organiseret vidensagent, der kan skabe informationsarkitektur og lede formgivningsprocesser. Fra tidligere at være det sidste formgivende led i processen, omdefineres arkitektrollen i øjeblikket til at arbejde sammen med borgere og brugere fra den urbane virkelighed i en processuel tilgang til byens udvikling og til oftere at være til stede tidligt i processen i rollen som proces facilitator og projektleder.

Nye konkurrenceformater

Som endnu en konsekvens af en lang række socio-økonomiske faktorer, udbydes i dag konkurrencer for tværfagligt organiserede partnerskaber. Her er arkitektur underlagt det, som Paul Jones har betegnet 'non-codified regulations', der former den arkitektoniske praksis, og som ikke har noget direkte med faget at gøre, men snarere er et produkt af de dominerende politiske og økonomiske interesser i samfundet (Jones 2009: 2520).

En konkurrenceform som parallelopdraget er et eksempel på, hvordan arkitekter presses af konkurrencen på markedet og ofte leverer store konkurrenceprojekter uden at være sikret hverken passende honorar eller chancen for at gå videre med projektet i næste udviklingsfase.

I øjeblikket ser man, at arkitekten er både det første og sidste led i processen og derfor varetager en lang række kompetencer, der blandt andet er at bygge bro mellem forskellige interessenter. De nye konkurrenceformater og tværfagligheden skaber det, som Jones betegner arkitektens 'paradoksale autonomi' (Jones 2009: 2521), hvor arkitekten på én og samme tid skal skabe et frit uafhængigt æstetisk udtryk og samtidig tage højde for en lang række interesser, økonomiske såvel som politiske, som en del af udviklingsprocessen. Det indebærer paradokset, at det frie æstetiske udtryk samtidig må tænkes strategisk i forhold til de kontekstuelle betingelser og de ukodificerede reguleringer, det også indgår i.

Pres fra andre faggrupper

En sidste nævneværdig årsag er, at der er kommet stigende konkurrence og pres på arkitektfaget fra andre faggrupper. Både designere, ledelses- og organisationsuddannede, samfundsvidenskabelige og ingeniørfaglige profiler varetager projektledelse af byggeri og planlægning. Når arkitekten i stigende grad skal konkurrere med andre projektlederkompetencer, er det vigtigt at få defineret, hvilke specifikke kompetencer som projektleder, arkitekten besidder i forhold til andre faggrupper. Det kan gøres ved at beskrive den arkitektfaglige praksis og derved differentiere den fra andre praksisser på området.

På grund af disse forskellige faktorer er arkitekten ikke længere sikret i kraft af sine fagspecifikke kompetencer alene, men udfordres af de mange andre fagligheder, der fx også arbejder med byplanlægning. Så strategi kan for tegnestuer handle om, hvordan man navigerer i det komplekse og udvidede tværfaglige felt og, hvordan man får katalyseret sine kernekompetencer i den rette sammenhæng. Arkitekters mulighed for at rekvirere opgaver afhænger blandt andet af evnen til at se de arkitektfaglige kompetencer i det komplekse væv af forskellige fagperspektiver på by og planlægning.

Arkitektens nye rolle har således også været et emne på tegnestuen. Om arkitekten som procesudvikler citeres Helle Juul for at det, "blandt andet kan ske i form af ett mer eller mindre konsoliderat partnerskap, där byggnadsingenjören, trafikrådgivaren, sociologen, livsstilsexperten, humanisten, filosofen och arkitekten bliver bekanta med varandras tänkesätt" (Byggeindustrin 2008).

Arkitekten må altså, i lighed med den situerede vidensarbejder, tage bestik af ændringerne og det åbne felts fortløbende forandringer. Hun må i lighed med den situerede vidensmedarbejder indsætte sig sig relationelt i forhold til den omkringliggende virkelighed, andre faglige perspektiver og handle relationelt strategisk derefter.

VIDENSDELING OG TVÆRFAGLIGHED

Vi har set, at vidensdeling er essentiel i den situerede viden for blandt andet at kunne bygge bro mellem forskellige fagligheder og deres opfattelser af fx rum. Samtidig stiller forandringer i branchen krav til arkitekten, der må indarbejde andre kompetencer og tilegne sig viden fra andre områder. Derfor vil jeg i det næste afsnit komme ind på vidensdeling og se på nogle af de indlejrede faldgruber og farer, der kan opstå, når den situerede viden navigerer tværfagligt mellem mange vidensk kontekster.

Hvad viden er for virksomheder kan derfor også være temmelig flydende og kan opstå uden om eller på trods af ledelsens intentioner. Derfor kan viden ofte "kun defineres gennem handling" (Christensen 2004: 25). Om et projekt er anvendeligt kan derfor først bestemmes i det øjeblik, viden møder vidensmiljø. Her er det situerede projekt afhængigt af vidensdelingen – for at viden kan afprøves og testes og for at sikre at vidensproduktet også kan anvendes i fremtidige situationer og kommende vidensmiljøer.

Vidensdeling kan på den måde forstås som en anvendelsesorienteret afprøvning af intern, tavs viden i forhold til et givent miljø.⁸ Men vidensdeling er dobbelt, da den på én gang indbefatter dekontekstualisering og rekontekstualisering. På den ene side er den skabende og udviklende, mens den på den anden side reproducerende og imiterende i forhold til den vidensk kontekst, som det indgår i. Vidensdeling bedømmes nemlig, i lighed med fx William James pragmatisme, på, hvorvidt den virker – hvorvidt den abduktivt kan (gen)optages i det vidensmiljø, hvori den er udviklet. Derfor må den situerede viden være i stand til at indgå på et givent vidensmiljøes præmisser ved at *virke*, det vil sige ved at *reproducere* viden på kontekstens egne præmisser. Vidensdeling er i den sammenhæng den måde, som den situerede viden legitimerer sig: som en påvirkning af et miljø ved at assimilere

sig til det og samtidig udvikle det. Det ligger der en særlig performativitet i. For hver gang den situerede viden skal distribueres i sit vidensnetværk, må der tages stilling til, hvordan distributionen af viden skal varetages for at fungere. At anvende viden handler således ikke kun om, at den applikeres situationelt i en kontekst, men også om hvilke medier, der skal anvendes i forhold til en given vidensk kontekst. Vidensdeling handler derfor også om valg af medie, - det medium, der bedst kan forbinde forskellige opfattelser i en videnssituation. Hermed bliver den situerede viden pragmatisk, da den formidler og forhandler mellem måske ellers divergerende anskuelser.

Det performative i den situerede viden kan derfor også forklares som evnen til at navigere mellem forskellige vidensfelter. Her bliver viden et spørgsmål om kontekstualisering og dekontekstualisering: hvordan viden flyttes mellem faglige forskelle for at etablere nye netværk mellem dem. At viden således skifter kontekst, er en del af den situerede videns performative egenskaber, hvor selve transpositionen fra et område til det næste er en gentagelse med forskel, der, når formidlingen lykkes, kan skabe noget nyt.

Hvis en anskuelse, der fx er bredt accepteret inden for den æstetiske analyse, kan transponeres og forklares, så den accepteres i en sociologisk forståelse af samme fænomen, er der således skabt en videnshybrid gennem en enkelt transponering af en specifik anskuelse til en ny kontekst. Her er det *situationen*, det vil sige de kontekstuelle betingelser, der indskriver videnproduktet med værdi, mere end det er den egentlige vidensgenstand, der er af betydning. Samtidig kan vi sige, at jo flere videnkontekster, der anerkender et vidensprodukt, jo mere 'robust' vil det være (Nowotny 1999). Viden bliver i den forstand social robust⁹, derved at den er udviklet i tværfaglige kontekster og derfor også kan applikeres i tværfaglige sammenhænge.

I den situerede viden har vidensdeling således en privilegeret rolle i forhold til at opnå robust viden, ligesom viden vurderes på dens anvendelighed frem for ud fra et traditionelt sandhedskriterium.

Tværfaglighed og brobygning er en mulighed for at bruge den situerede videns diverse positioner til at skabe forskelssættende videnshybrider. Den særlige kombination af fagligheder og kompetencer, dels på tegnestuen, dels i projektets andre vidensk kontekster, har fungeret som afsæt til at skabe en på én gang bunden og nyskabende videnstilgang. Det har dog krævet, at den tværfaglige udveksling tager højder for den situerede viden, arkitektens 'knowing in action' (Schön), og ikke forveksler den med en funktionalistisk eller kritisk viden.

Vidensdeling som relationer og 'bekendtskaber' mellem fagmiljøer

Vi udveksler hele tiden viden, bevidst og ubevidst, og selvom vi ikke altid kan pege på, hvad vi lærer fra vores omgivelser, vil vidensudveksling altid være en del af det at arbejde sammen med og omgås andre. Det er i hvert fald en påstand, som jeg vil undersøge i det følgende. Vidensdeling kan forstås som en kreativ, *relationel* (Bourriaud 1998) og *brobyggende* vidensform, der handler om, hvordan forskellige organisatoriske enheder eller individer kan udveksle og dele erfaringer for at opnå en mere robust og mangefacetteret videnssituation (Holdt Christensen 2004). Regulering eller ledelse af viden bør derfor fremme, at der kan opbygges faglige relationer, for som Holdt Christensen skriver, er vidensdeling "a process of bridging

organizational interdependencies inherent in ongoing organizational activities” (Holdt Christensen 2007). Brobygningen mellem enheder indebærer forhindringer og muligheder, som det kan være hensigtsmæssigt at definere og afklare som en del af den situerede videns indlejrede, reflektive praksis.

En problematik ved vidensdeling er, at personer inden for samme faggrupper har en tendens til at forstå hinanden bedre end personer fra forskellige fagtraditioner (Holdt Christensen 2007). Derfor er udfordringerne med hensyn til vidensdeling desto større, hvor mange forskellige fagligheder og kompetencer skal arbejde sammen. Ifølge Tardes imitationslove har vi nemmere ved at tilegne og imitere de individer, der ligner os selv. Men Tarde påpeger, at set fra et samfundsmæssigt perspektiv ville det være mere udbytterigt, hvis forskelle i det sociale kunne imitere og lære af hinanden *på tværs* af deres kulturelle og sociale ligheder (Tarde 1962, 64-66). Imitationer foregår tavst og prækognitivt og er derfor uundværlige for at opnå ny viden – inventioner. Den tavse viden kan altså være den måde, hvorpå viden samles, deles og skabes i organisationen – men på en ikke på forhånd planlagt måde.

Det svarer til den forestilling om relationelle forbindelser mellem forskellige vidensaktører, man finder inden for pragmatismen, fx hos William James. Den orden, som relationerne danner, kalder han *acquaintanceship*:

There are innumerable kinds of connexion that special things have with other special things; and the ensemble of any of these connexions forms one sort of *system*, by which things are conjoined. Thus men are conjoined in a vast network of *acquaintanceship* (James 2000:61)

At mennesker er forbundet gennem *acquaintanceship* – bekendtskaber – viser de imitative sociale egenskaber, der er forbundet med den situerede viden: Vi skaber relationer, idet vi identificerer os med andre. Der ligger en praktisk sammenhæng ('practical continuity' jf. James) i disse møder af sammenhænge opstår viden midlertidigt og flygtigt i situationen. Jeg har oplevet, at viden opstår i disse praktiske sammenhænge. Dels i mit eget projekt, der har været stærkt afhængig af de mange videnssituationer, jeg har deltaget i. Dels i måden ideer og projekter er blevet til på tegnestuen.

Viden deles og opstår ikke alene ud af singulære kilder, bøger eller personer, men opstår som *assemblager* af redskaber, socio-materielle settings og muligheden for at identificere og lave bekendtskaber på tværs af eksisterende fagligheder, terminologier og udtryk. Viden er disse komplekse sammenhænge i det socio-rumlige. Den opstår lettere, når individer ser mulighederne i at indgå i sammenhænge. Tværfaglighed kan således også forstås som et socialt fænomen, hvor vi ønsker at skabe sammenhænge og mening i forhold til andre.

Tværfaglighed er derfor en videnssituation, der socialt udfordrer vores evne til at identificere os med andre. Det er både en udfordring for den situerede viden, men også en mulighed for udvikling af transitiv viden, der flytter erkendelsen fra et afgrænset fagområde til et udvidet felt bestående af mange aktører og sammenhænge.

Den tavse viden og niveauer for viden

For at forstå præmisserne for vidensdeling kan man arbejde med forskellige niveauer for viden. Traditionelt har vi haft et begreb om viden som boglig og noget, der primært tilegnes gennem sproget.

I et anvendt og kommercielt forskningsprojekt, der skal føre til et brugbart vidensprodukt for virksomheden, kan det være hensigtsmæssigt at arbejde med en bredere, men også mere kompleks vidensdefinition, der handler om den intuitive måde at lære på, som vi allerede har set den hos den praksisorienterede tilgang og i sociologen Tardes imitationslove.

Jeg har derfor været opmærksom på, at generel viden om tværfaglighed, organisationskultur og de sociale imitationslove, der gør sig gældende på en arbejdsplads såvel som i en selvrefleksiv identifikation af egne styrker og viden om eksterne omstændigheder på tegnestuen, har været nødvendig for at kunne administrere et situeret vidensprojekt. Ligesom løbende, virkningsfuld kommunikation har det. Forenklet kan man sige, at jo flere faglige forskelle, der er til stede, desto større er behovet for vidensdeling og kommunikation.

Denne definition af vidensdeling i forhold til situerede projekter er dobbeltsiddet – den på en gang indoptager og distribuerer. Samtidig må den forstås som en udveksling, snarere end den skal forstås under en traditionel informationsstruktur, hvor viden er defineret med en afsender og en modtager. (Holdt Christensen 2004: 29). Her har viden en retning, skal virke kausalt og udveksles således ikke gensidigt. Den forståelse af vidensdeling, jeg holder mig til, er derimod forankret i vidensrelationen såvel som i den imitation, vi med Tarde kan sige foregår i sociale miljøer. Det indebærer et udvekslingsforhold mellem medarbejder og organisation, hvor medarbejderne ikke kun betragtes som leverandør af viden til virksomheden, men også som personer, der gennem delingen og den situerede tilstedeværelse i organisationen eller fagmiljøet ønsker at tilegne sig nye områder og erkendelser (Alsted 2005). Det samme gør sig gældende, når arkitekter og planlæggere arbejder i tværfaglige organiserede partnerskaber. Når man som virksomhed bevæger sig ind på nye fagfelter, er det ikke kun ved at tilbyde sine eksisterende fagkompetencer, det er også et spørgsmål om relationelt at tilegne sig nye fagområders vidensgrundlag ved at improvisere i forhold til den forandrede videnssituation.

Der er i den forbindelse tale om, hvad Sawyer har betegnet *improvised innovation* (Sawyer 2008) – en improvisation, der finder sted som resultat af gruppens interne relationer. Ikke af dens konstituerende aktører.

Kommunikation og mediering i 'boundary objects'

Skal de sociale imitationsprocesser bringes videre til enten at udgøre en erfaring eller et metodisk grundlag for udviklingsarbejdet, indebærer det, at den tavse viden ekspliciteres gennem sproget, gennem diagrammer eller visuelle redskaber, for så vidt som overførslen formidles *identificerbart* og *genkendeligt* for alle implicerede aktører. Denne transformation fra tavs til formidlet viden kan knytte flere vidensfelter sammen – og samtidig reflektere over deres samarbejdsbetingelser som en del af processen. Her har mediet, hvorigennem vidensk konteksterne kan kommunikere, en afgørende betydning. Gennem kommunikation og applikation af de forskellige

sprog og udtryksmidler, der eksisterer i et miljø, kan den intuitive tavse viden således eksternaliseres og gøres håndgribelig, samtidig med at den udtrykker noget essentielt om situationen og de processuelle betingelser, den er skabt ud af.

Vi kan således forstå vidensdeling som en overførsel fra den tavse viden til den eksplicite og objektiverbare viden. Når den tavse viden formidles identificerbart er den pragmatisk ved, at den kan genkendes på tværs af faglige forskelle. Derfor er valget af kommunikationskanaler og medier på en gang en pragmatisk nødvendighed, men også en strategisk mulighed for at konsolidere viden – ved at gøre den tavse viden eksplicit gennem sammenbindende kommunikationskanaler.

I artiklen "Institutional Ecology. 'Translations' and Boundary Objects" introducerer Star og Griesemer (1989) det, de kalder 'boundary objects', der kan ses som en fysisk organisering eller et interface, der er i stand til at mediere, organisere og kommunikere mellem forskellige praksisser og videnskontekster og derved også mellem både visuelle og verbale kommunikationsmidler. Boundary objects indebærer, at information og viden forstås som en rumlig og lokalt bundet størrelse, men forudsætter samtidig, at de fortolkes og tillægges egenskaber i forhold til de varierende kontekster. Boundary objects er relationelle, idet de som medier tilpasser sig forskellige kontekster, sociale behov og sprog. Boundary objects trækker tingene sammen, som Latour betegnende formulerer det (Latour 1990, 2006). Men samtidig bibeholder de deres eget udtryk på tværs af de fagspecifikke områder. Et boundary object er således karakteriseret ved, at aktører fra forskellige praksisfællesskaber både kan kommunikere gennem det og samtidig dele en fælles forståelse af det (Fuglsang & Bitsch Olsen 2004: 343). I forhold til den situerede viden har 'boundary objects' performative egenskaber ved, at de på én gang assimilerer sig et miljø og udvikler det som videnssamlinger i praksis.

OPSAMLING. VIDENSSITUATIONER

Gennem løbende vidensdeling af mit projekt har jeg forsøgt at bygge bro mellem den rumanskuelse, som – på den ene side – ligger til grund for JUUL|FROST Arkitekters arbejde, og den rumanskuelse, som – på den anden side – ligger til grund for en sociologisk og kulturgeografisk tilgang. Den performative æstetik kan, med sin handlingsbaserede forståelse af viden, bygge bro mellem disse i udgangspunktet forskelligartede opfattelser. I mit projekt har jeg således også haft fokus på, hvordan jeg skulle formidle viden i de specifikke situationer og videnskontekster. En sådan videnskontekstuel kortlægning indebærer, at jeg har undersøgt de performativt epistemologiske forhold, der gør sig gældende, når den overordnede koordinering forsvinder, og når udviklingsarbejdet bliver til skabende processer i virkeligheden, hvor man ikke har et forudgående eksempel, et lignende vidensprojekt at kunne sammenligne med.

De potentielle interessekonflikter mellem projektets forskellige vidensfelter har således været en forudsætning, der har sat nogle kreative begrænsninger for måden, projektet har kunnet udføres på. At videnssituationen således har været splittet mellem en række divergerende vidensfelter, med temmelig divergerende opfattelser af, hvad det er der fx konstituerer rum, har fungeret som en kreativ forudsætning eller binding i projektet. Den epistemologiske grundkonflikt i mine vidensfelter, fx mellem arkitektens og sociologens by- og rumopfattelse, har fordret at jeg iværksatte en brobygning mellem de ellers uforenelige vidensopfattelser.

Den afgørende hændelse for projektet har derfor været det, som vi kan kalde *mødet*, inspireret af Anders Fogh Jensens tanker om de gensidige påvirkninger, der finder sted i mødet. For, som han skriver, med reference til filosofen Spinozas affektbegreb, "når to ideer eller kroppe møder hinanden, vil de hver især enten forstærkes eller svækkes, afhængig af den aktivitet, *affectio*, som de hver i sær påfører" (Fogh Jensen 2007: 215-16). Den aktivitet, der opstår, når forskellige perspektiver mødes, kan således falde ud både som konflikt og dermed destruktion af viden, eller, hvis konflikten løses, som innovation og dermed skabelse af viden.

Viden og erkendelse kan i den forstand ses som en virkning, der kommer ud af en lang række situationer, både fysiske og sociale, og dermed også en effekt, der fremkommer processuelt og er under konstant tilblivelse. Der er altså tale om viden, der fremkommer processuelt gennem et miljøes gradvise udvikling mellem en lang række virkningsfulde komponenter og aktører.

Udviklingen af viden kan derfor ligge i at samle forskellene og brudfladerne i de forskellige videnskuelser, så der opstår nye forbindelser mellem fagmiljøer og deres specifikke praksisser. Dermed kan situerede vidensprojekter udarbejde redskaber for, hvordan der kan arbejdes med planlægning og rum på tværs af fagdiscipliners begrænsede forståelse af rum. Et redskab, der er udviklet på baggrund af forskelligartede vidensfelters komplekse netværk af interesser – kan være en styrke i arkitektur og planlægning, hvor det i stigende grad er nødvendigt at anskue en opgave fra flere vinkler for at kunne løse den til alles tilfredsstillelse.

I forhold til det performative rum er den situerede måde at tilegne sig viden på altafgørende. Det performative rum er nemlig et vidensrum, der etablerer processer og handlinger snarere end reproducerer en færdig mening. Derfor er et

performativt vidensrum altid situeret og miljøsensibelt, lader sig aldrig føre af én pen alene, men flytter nomadisk rundt fra miljø til miljø for både at indoptage og reagere på disse miljøers socio-materielle påvirkninger.

I herværende projekt, såvel som i de fleste byplanlægningsopgaver, mener jeg derfor, at videnssituationen er en væsentligt præmis for vellykkede projekter. For ud af situationerne opstår de dynamiske processer, der skaber viden. Vi kan forstå vidensprodukter som samlinger – assemblager – hvori mange aktører har virket og påvirket projektet i løbet af dets varighed. Situationer er processer mellem aktører – hvad enten vi forstår dem som sociale imitationer, visuelle påvirkninger eller praksisorienterede eksperimenter. Videnssituationer er netop produktive fordi de opstår ud af miljøets mange komplekse forudsætninger. Disse forudsætninger indebærer alt fra kontorlokalets miljø, redskaber, den eksisterende viden i miljøet, referencer, teorier, udstillinger, seminarer og de mennesker, med deres sociale og psykologiske reaktionsmønstre, der agerer i disse miljøer.

Videnssituationer indeholder kompleksitet, og det er som produkt af denne kompleksitet, at bydesign, planlægning, arkitektur såvel som ph.d.-afhandlinger bliver skabt.

3



VARVSSTADEN

We must develop a methodical intervention based on the complex factors of two components in perpetual interaction, the material environment of life and the compartments which it gives rise to and which radically transform it.
Guy Debord fra "Construction of Situations" 1957

Varvsstaden er et parallelopdrag, som tegnestuen JFA blev inviteret til af PEAB og Malmö stadsbygnadskontor i efteråret 2008. Jeg har valgt at bruge den som case, der kan illustrere den situerede viden og den tværfaglige arbejdsform, der karakteriserer tegnestuen. Med casen ønsker jeg at diskutere, hvad der sker undervejs i en tværfaglig tilblivelsesproces, samt hvilke videnssituationer, der opstår, når viden deles og udvikles mellem forskellige perspektiver.

Analysen fokuserer på tre områder:

- Hvordan konkurrenceforslaget blev til
- Hvordan projektteamets tværfaglige viden blev distribueret og delt i socio-materielle videnssituationer i løbet af processen
- Hvordan medieringen og det æstetiske udtryk havde indflydelse på det færdige konkurrenceforslag

Casen vil igennem de tre områder vise, hvordan nogle af de omstændigheder, jeg har været inde på i forhold til den situerede viden, fx det socio-materielle vidensmiljø,

den abduktive metode og design research, er til stede i den daglige praksis på tegnestuen. Og hvordan disse videnssituationer kan siges at være performative for det færdige designprodukt.

Metode og empiri

Vidensindsamlingen til caseanalysen er foregået via min egen deltagelse i projektet. Her er der altså tale om design research, hvor en abduktiv metodisk tilgang har spillet ind.¹ Forskeren og praktikere har arbejdet sammen med en fælles designhensigt og lært af hinanden undervejs i processen. Empiri består af det tekst og billedmateriale, projektgruppen udarbejdede, samt min deltagerobservation og aflæsning af de socio-materielle videnssituationer og møder, jeg var en del af i løbet af processen. Derudover har jeg brugt en kulturanalytisk og æstetisk analyse til at læse det tekst og billedmateriale, vi udarbejdede i løbet af konceptudviklingen. Heriblandt planer, skitser, præsentationsmateriale, tekstnotater og billedmateriale.

ARBEJDSPROCESSEN

Om området og opgaven

Varvsstaden er Malmös gamle værftsområde og del af industrihavnen. Værftet Kockum har stadig sine bygninger og kraner i den nordøstlige del af området, hvormod den sydvestlige del bruges til produktion af vindmøller. I konkurrencematerialet gøres der opmærksom på områdes centrale beliggenhed mellem Västerhamnen og Malmö centrum, hvorfor det kan komme til at udgøre et nyt bycentrum i Malmö. Der lægges i programmet op til, at der via området kan etableres trafikale forbindelser mellem de ellers adskilte bydele. Hidtil har området været lukket for offentlighedens adgang, men står nu over for en omdannelsesproces på ubestemt tid. I parallelopdraget ønsker man en grøn by med humanistiske værdier, hvor der er fokus på livet og byrummene. Den centrale placering lægger desuden op til, at der skabes trafikale forbindelser for både cyklister og offentlig transport. Området udgør i den forstand på flere punkter et potentiale for den omkringliggende by og kan som nyt rekreativt og bylivsorienteret område blive det nye bycentrum, der forbinder de to andre områder.

Området er stort, tegnestuens kortlægninger viste, at Varvsstaden udgjorde samme areal som Bo01 eller Carl Gustavs Torv – to andre markante byrum i Malmö. Arealet svarer på mange måder til Grønttorvsgrunden i Valby – et af JUUL|FROST Arkitekters tidligere byomdannelsesprojekter. De nuværende aktiviteter i området udgøres af tungindustri – en vindmølleproduktion, der dog fraflytter området.

Tegnestuens tilgang til opgaven

På baggrund af arbejdet i forskningsprojektet Byens rum som udviklingsstrategi og med erfaring fra *Q book*,² hvor tegnestuen lavede en kortlægning af de urbane potentialer for Malmö, var tegnestuens tilgang rettet mod byrummet som en katalysator og et potentialeskabende mellemrum for udviklingen. Også udviklingen af Grønttorvsgrunden i Valby, hvor tegnestuen var rådgivende arkitekter for udviklingsprocessen og havde forestået et parallelopdrag med tre inviterede tegnestuer, dannede vidensbaggrund. Tegnestuen havde altså erfaring med

udviklingen og omdannelsen af industrigrunde til levende bymiljøer. Ligheden mellem Grønttorvsudviklingen og Varvsstaden var på mange punkter slående. Tegnestuens gode forudsætninger for opgaven skal således ses i lyset af de mange research- og kortlægningsopgaver i Byens rum-regi, fra tidligere projekter og som erfaring med processtyring og byudvikling fra Grøntorvsprojektet.

Egen tilgang til opgaven

I august og september 2008 havde jeg arbejdet med teoretisk og idéhistorisk at definere den performative æstetik. Det var blevet til et kultur-, idé- og begrebshistorisk afsnit, hvor jeg blandt andet behandlede situationisternes performative byomdannelse som en særlig performativ udviklingsstrategi, hvor psykiske, sanselige, materielle og processuelle egenskaber ved rummet vægtes frem for den fysiske og strukturelle plan alene.

Samtidig havde jeg skiftet fysisk plads: fra Forskning + Kommunikation til konkurrencegruppen, hvor jeg fraside linjen havde fulgt med konkurrenceprocesserne til Musiktorvet på Amager og Horsens Havn. På det grundlag havde jeg fået indsigt i, hvordan den arkitektoniske og fysiske udarbejdning af konkurrenceprojekterne finder sted i praksis, men havde også bemærket, at der i nogle henseender var langt fra forskning og kommunikationsafdelingens begreber og ord, vores socio-rumlige analyser, til de koncepter og planer, der blev anvendt i konkurrencerne. Samtidig kunne jeg se, at de begreber og den rumforståelse, vi arbejdede med i Forskning + Kommunikatio 'tavst' blev integreret af de tegnende arkitekter. Ofte var kriteriet for, om noget gik igennem til konkurrenceteamet, at det var formidlet, så de tegnende arkitekter umiddelbart kunne anvende det i deres planer og renderinger. Derfor var mit udgangspunkt at forsøge at få min teoretiske og verbale forståelse af byrummet udviklet i Byens rum-gruppen, integreret i den praktiske idé- og procesfase. Det vil sige at få den formidlet visuelt på en måde, så den også kunne overføres til en særlig formstrategi. At jeg fysisk havde flyttet plads fra et vidensmiljø til et andet, fra Forsknings + Kommunikationsafdelingen til konkurrenceteamet, gjorde det muligt at komme helt ned i den kreative proces og få indblik i, hvilke valg tegnende arkitekter træffer undervejs i en kreativ udviklingsproces.

Min fysiske placering i konkurrenceteamet muliggjorde også, at jeg kunne 'plante' nogle af de konceptuelle ideer, vi havde arbejdet med i kommunikations- og forskningsafdelingen, og at vi igennem de sociale imitationslove, og i kraft af bordgruppens særlige konstellation af vidensaktører, kunne dele viden på tværs af bordet gennem de daglige udvekslinger, konversationer og ikke mindst de ufokuserede interaktioner.

Alene det faktum, at konkurrencearkitekternes skærme indeholdt visuelt materiale og planer, og ikke, som jeg var vant til fra forsknings- og kommunikationsafdelingen, ren tekst, havde en afsmittende effekt på mit arbejde. Jeg kunne ikke undgå at tilegne mig viden om bordgruppens arbejde, idet arbejdet visuelt var til stede som en del af det fysiske miljø. Sværere var det den anden vej: At formidle hvad jeg sprogligt og begrebsligt sad og arbejdede med, for tekst i et word-dokument har ikke den samme visuelle appel som en plantegning fx. Opmærksom på denne vidensvandring og inspireret af arkitekternes visuelle arbejdsmetoder, fik jeg derfor lyst til at kommunikere nogle af de mere æstetikteoretiske aspekter

omkring situationismen og det 20. århundredes avantgardebevægelser – emner, jeg havde arbejdet med i ugerne inden. Gabriel Tardes sociale imitationslove beviste deres gyldighed med al tydelighed, idet bordgruppens arbejdsmetoder og måder at håndtere viden på havde en afsmittende, imitativ virkning på min tilgang til opgaven. Spørgsmålet var, hvordan jeg kunne kommunikere den affektive og psykogeografiske tankegang fra situationismen. Med andre ord var jeg opmærksom på de virkningsæstetiske greb, der måtte til, hvis jeg skulle formidle og overføre de ellers abstrakte begreber til anvendelige ideer for konkurrenceteamet.

Projektteam og organisering

Konkurrenceteamet bestod af to tegnende konkurrencearkitekter SK, HS, en projektleder FOE, tegnestuens partnere HJ og FF, to inviterede eksperter, hhv. en bysociolog (John Pløger) og en arkæolog og kulturhistoriker (Carsten Paludan Müller) samt undertegnede som vidensmedarbejder og æstetikteoretiker. Derudover kom der i afslutningsfasen 3D-renderinger til, der blev udarbejdet af tre personer.

Vi var altså et tværfagligt organiseret projektteam af både interne og eksterne videnskræfter. Alle personer bragte deres forudsætninger og baggrunde ind i arbejdet. Processen startede i slutningen af september med en indledende briefing i selve Varvsstaden i Malmø, hvor FOE og HJ deltog. Næste møde var opstartmøde på tegnestuen, hvor de to eksterne konsulenter, Carsten Paludan Müller samt John Pløger, der som bysociolog tidligere havde været med på både musiktorvet og Grønttorvet, var indbudt til at bidrage med deres respektive fagekspertiser i forhold til projektet.

Situationisternes détournement som omdannelsesstrategi

Formålet med det første møde var at nå frem til nogle parametre og koncepter, som de tegnende arkitekter kunne arbejde med frem til delafleveringen. Inden mødet var HJ blevet inspireret af en artikel om situationistisk byudvikling fra en artikel i *Weekendavisen* om den L.A.-baserede arkitekt Christophe Cornuberts situationsinspirerede tilgang til Nordhavnen, der blandt andet bestod i at lave "mulighedsdiagrammer" og "udvikle en teknik til at se, hvor meget og hvor lidt du behøver at transformere et sted til noget fuldstændig andet med udgangspunkt i eventen som program," som Christophe Cornubert formulerer det (Schytter 2008).

Da jeg i perioden inden projektstart havde arbejdet begrebsligt og i tekst med avantgardens transformationsforestillinger og den performative æstetik hos blandt andet situationisterne, var det oplagt at implementere nogle af idéerne fra situationisternes æstetiske omvendelsesstrategier i omdannelsen af Varvsstaden. På opfordring af HJ udarbejdede jeg et idéoplæg til mødet, hvor jeg gennem tekst og billeder illustrerede situationisternes anvendelighed i forhold til byudvikling. Et af fokuspunkterne for omdannelsesstrategien så jeg i de affektive materialekvaliteter i det postindustrielle landskab, det som den tyske situationist Thomas Sieverts har betegnet *fragmented urban landscapes* (Sieverts 2008). Til at illustrere, hvordan arkitekter i øjeblikket arbejder med industrilandskabers affektive virkninger i en oplevelsesorienteret bykontekst, brugte jeg udover Cornuberts situationsinspirerede tilgang et allerede realiseret bydesign, nemlig Diller Soccidio + Renfros omdannelse af en nedlagt industrijernbane, High Line, i Chelsea, New York. Et andet eksempel

hentede jeg og en af de tegnende arkitekter, SK, i de omdannede betonsiloer Pompeia i Sao Paolo. En industriarkitektur som arkitekten Lina Bo Bardi har omdannet til urbane rum med multifunktioner, fx svømmehal og kulturcenter.

I den forstand var optakten til mødet allerede influeret af forskellige aktører, ligesom eksterne projekters visuelle og konceptuelle appel, og hvad der i den daglige arbejdsituation kunne kommunikeres over bordet, blev ført sammen i videnssituationen på tegnestuen. Det visuelt medierede materiale spillede her en væsentlig rolle: High Line var et stærk visuelt kommunikeret projekt, der var rigt repræsenteret i arkitektur og designmagasiner og på nettet med visuelt materiale. En anden væsentlig påvirkning kom fra den aktuelle debat om Nordhavnen: Artiklen i *Weekendavisen* om Cornuberts arktitektoniske appropriering af situationisternes koncepter vandrede i den periode igennem flere af tegnestuens bordgrupper. Denne komplekse videnssituation, hvor flere visuelle og tekstuelle aktører påvirkede gruppen, stemte på flere punkter overens med den situationistiske affektive æstetik: Den situationistiske omdannelsestanke iværksættes netop gennem en psykogeografi, der betegner de intuitive påvirkninger snarere end en funktionsæstetik. Så den visuelle påvirkning fra – og imitation af – samfundets visuelle mediering af rum lå helt i tråd med en situationistisk tilgang.

Den situerede arbejdsproces og det socio-materielle rum, hvori processen finder sted, havde altså sine affektive og imitative lovmæssigheder, der tidligt i designprocessen indvirkede på det produkt og det design, der skulle udvikles.

Et opgør med masterplanlægningen

Situationisternes manifest og ideologi var et opgør med modernismens funktionalisme og masterplaner, blandt andet Le Corbusiers masterplaner for Ville Radieuse.³ Deres forestillinger om transformation af byen fra funktionalisme til oplevelse af sanselige herlighedsværdier matchede forudsætningerne for Varvsstaden godt. Her var der også tale om en omdannelse af industrisamfundets funktionelle værdier til videnssamfundets oplevelsesorienterede by med mennesket i centrum.⁴ Den situationistiske byopfattelse tilgodeså i den forstand den humanistiske drejning inden for planlægningen, som blandt andet Malmö stadsbygningskontor efterlyste i såvel parallelopdragets indbydelse som i deres generelle byplanlægningsprofil.⁵

Ud fra mit arbejde med situationismen formulerede jeg, hvordan den kunne anvendes som en omdannelsesstrategi i den følgende designproces. Det inkluderede følgende punkter:

- Omdannelse. En situationistisk omdannelse (détournement) ser på potentialer i det eksisterende, fx de anvendelsesmuligheder, der ligger i de allerede eksisterende bygningskonstruktioner, og søger at finde sprækker i dem, hvor noget nyt og kreativt kan vokse frem baseret på brugerens affektive reaktioner.
- Mulighedsplan. En situationistisk plan vil være en mulighedsplan, der ser de eksisterende fysiske og funktionelle rammer som en scene eller en ramme for at udvikle byen på individers sanselige og kreative forudsætninger.
- Lokale virkninger. Den situationistiske planlægning kan ikke være total- eller masterplanlægning i traditionel forstand, men er en planlægning,

der skaber nye rum og muligheder ved lokale og performative indgreb i de eksisterende byfunktioner.

- Stedets gensamling. Det handler om at *gensamle*, reaktualisere og genoplive det eksisterende rum som et formlager, der ligger lagret i såvel kulturarven som i den eksisterende bystruktur, og at gøre det gennem nye affektive og sanselige indgreb, der styrker den oplevelsesorienterede, sanselige og subjektive erfaring af byen.

At reaktualisere en situationistisk psykogeografi i en masterplan ville fra et arkitektfagligt perspektiv indebære, at man analyserede den eksisterende bygnings- og karréstruktur for typisk at finde sanselige muligheder, der kunne danne rammen for nye programmer. Den tværfaglige organisering af gruppen, hvor også den sociale og situationistiske tilgang spillede ind, gjorde, at vi tog en handlingsorienteret og processuel tilgang til omdannelsen. Her var det ikke kun de fysiske potentialer, men også de sociale, kulturelle, sanselige og atmosfæriske træk, der kunne arbejdes med. Altså indebar den situationsitiske omdannelsesstrategi ikke kun en fysisk omdannelse, men også en omdannelse af den sociale og kulturelle anvendelse af det fysiske miljø. Det indebar ligledes at udarbejde en handlingsplan, der hvilede på de situationistiske principper. Denne handlingsplan, der undervejs i forløbet fik betegnelsen potentialeplan, skulle danne rammen om den fysiske udvikling af området.

For grafisk at illustrere forskellen mellem den situationistiske, psykogeografiske plan og den funktionalistiske masterplan, brugte jeg billedet fra Le Corbusiers utopiske modernistiske by og Guy Debords velkendte diagram over den affektive oplevelsesorienterede by. Psykogeografien bør dog snarere betegnes som en metodisk tilgang til byen. Hvad der fremgår af de to diagrammer eller planer er dog, at de arbejder med forskellige parametre for byudvikling. Hvor byen i Corbusiers masterplanlægning er stationær og er en form, der er lagt ned over et urbant materiale, er bykvarterer og konturerne i Debords flydende og foranderlige, ligesom de tager udgangspunkt i brugerens indre erfaring af byen frem for i arkitektens formelle mastermind. Form og den æstetiske plan er altså i den situationistiske bykortlægning tilblivende og foranderlige kvaliteter, der kan findes og reaktualiseres situativt gennem stedets materielle rammer, fordi disse kan have affektiv værdi og tiltrækningskraft på den enkelte. På baggrund af denne situerede og subjektive erfaring af stedets iboende kvaliteter vil den psykogeografiske kortlægning kunne danne basis for en byudvikling med udgangspunkt i byens materielle situationer.

Spørgsmålet og fremgangsmåden, vi på det første projektmøde skulle tage stilling til, drejede sig således om omdannelsens karakter:

- At finde en strategi for, hvad der er vores tilgang og definere forudsætningerne for projektet.
- Hvilke eksisterende værdier vi forholdte os til, hvad skulle bevares, hvad forandres og med hvilke midler skulle de eksisterende rammer omdannes?
- Hvordan skulle vi forholde os til industrikulturens funktionalisme og målrationaler i forhold til videnssamfundets empiristiske, pragmatiske og sanseorienterede oplevelser?

- Bevaringskriterier og parametre for det sociale liv. Hvad kan tages med fra industrikulturens typologier og rumdannelser? Og ligger der andre eksisterende spor på stedet, der kan trækkes frem?

Den situationistiske tilgang harmonerede med projektledernes ønske om, at vi i konkurrenceforslaget forsøgte at undgå den mere funktionalistiske gridstruktur, som karakteriserer de omkringliggende bydele, i særdeleshed Västerhamnen. I Västerhamnen havde byplanlæggerne brugt konceptet om 'Confetti city' (Olsson: 2008) som et forsøg på at udvikle området fleksibelt og organisk, men resultatet var alligevel blevet forholdsvis traditionelle karrestrukturer. Dermed kunne situationismen være en indgang til at bryde med masterplanlægningens låste former. Alternativet lå i at raffinere det eksisterende; finde frem til områdets mulighedsrum, typisk byrummene og rummene mellem bygningerne, der gradvist kunne udvikles organisk i takt med den resterende samfundsudvikling. Den fysiske og plan for udviklingen blev således baseret på nogle enkle kriterier eller forudsætninger, der svarede overens med det, som John Pløger under projektet Byens rum som udviklingsstrategi havde betegnet som "en flydende planlægning" (Pløger 2008a :2). Den flydende planlægning er kendetegnet ved at holde sig åben for forandringer og muligheder. Den tilgodeser byrum "for blikket, flaneringen og nydelsen", som Pløger ser som "momenter i den konstante tilblivelse af rumlig situerethed, situationer, betydning og mening. (Pløger 2008b: 12).⁶ Spørgsmålet for de tegnende arkitekter var herefter at overføre disse begrebslige forestillinger til landskabelige, bygningsmæssige, trafikale og byrumlige typologier.

Ideerne medieres og materialiseres

Andet møde og præsentation inden delaflevering. Inden delafleveringen var målet af få klargjort forudsætningerne, som vi havde diskuteret på første møde. De to arkitekter SK og HS havde lavet fysisk-rumlig kortlægning, som blev præsenteret for resten af projektgruppen. Kortlægningerne viste de fysiske, kulturelle, historiske, trafikale og arkitektoniske potentialer, der lå i området, og fungerede i den forstand som en konkretisering af de affektive situerede egenskaber, som vi begrebsligt havde diskuteret på det første møde. Fx udgjorde den historiske udbygning af havnen nogle fysiske og strukturelle potentialer for området, hvilket blev vist i kortlægninger af, hvordan vand og land havde udviklet sig historisk. Et andet viste de kulturelle vidensinstitutioner i området. Kortlægningen viste de sociale og kulturelle udviklingspotentialer, der kunne katalyseres ind i området fra den omkringliggende by. Andre kortlægninger viste mere fysiske omstændigheder. Fx 'retninger' og sigtelinjer i området, højhuse, og den omkringliggende bytypografi og en kortlægning, der viste gåafstand i minutter til Malmö centrum. På den måde fik de abstrakte ideer omkring potentialer i området en formel og æstetisk form i kraft af de i alt 12 kortlægningskort.

Kortlægningerne var visuelle konkretiseringer i forhold til en lang række spørgsmål:

- Beliggenhed i forhold til Malmös andre bykvarterer.
- Den historiske udvikling af området.

- Programmer i området – kulturaktivitet og uddannelsesinstitutioner blandt andet.
- Grønne områder (Malmö kommune ønskede en stor grøn-faktor)
- Trafik (eksisterende)
- Typologi + skala, fx bebyggelsestæthed i Västre Hamnen, indre bys labyrintiske skala og Malmö Högskolas store skala.
- Højde af omkringliggende bygninger.
- Andre pladser i Malmö for at vise skalaforholdet.
- Kortlægning af fodgængerafstande fra centrum (i 5 minutters intervaller i fugleflugt).
- Tilgængelighed og rumlighed.
- Kultur- og bevaringsvurderinger overført på bygningerne i området.

Kortlægningerne udgjorde på den måde en platform af sceniske muligheder for den videre udvikling af området. At ideerne på dette tidspunkt i processen var blevet materialiseret i kortlægninger betød således ikke, at processen var stabiliseret eller fastlåst i en løsning. Tværtimod åbnede de grafiske kortlægninger op for yderligere valg, de virkede som 'boundary objects' for den videre tværfaglige forhandling af, hvilke af de fundne kvaliteter der kunne transformeres og virke som udviklingspotentialer for den fremtidige by.

Et andet perspektiv kom op på mødet: at Varvsstaden på flere punkter havde ligheder med Grønttorvsgrunden i Valby. Dels på grund af de enorme industribygninger, der ikke i sig selv er bevaringsværdige, dels i forhold til områdets manglende trafikale forbindelse til den omkringliggende by.

De samme spørgsmål meldte sig: Hvordan udnytte industrihallerne til midlertidige rum, hvordan forbinde en tidligere lukket bydel med omgivelserne og kunne man i lighed med Bolles+Wilsons forslag til Cristiansberg/Grønttorvsgrunden⁷ genbruge industristrukturen til at genskabe en ny pladسدannelse? Den idé, at man kunne lade sig inspirere af en sådan fysisk omdannelsesstrategi blev således lanceret.

Hermed skete der også en omdannelse i projektgruppens arbejdsproces. Hvor 1. møde havde handlet om de kulturelle, sociale og affektive materielle forudsætninger ved området, blev diskussionen på det 2. møde konkretiseret i forhold til en arkitektfaglig vinkel, der orienterede sig i mod at finde en formel-æstetisk strategi for, hvordan man fysisk skulle omdanne og udbygge området. Ideerne og begreberne materialiserede sig altså gradvist i arkitektens formgivning af området.⁸ Den fysiske formgivning blev redskabet, hvormed vi kunne bevare det historiske aftryk. Kulturarven og industrisamfundets skala skulle bevares gennem sporene. Det indebar følgende bevaringsparametre og nye designkoncepter:

- Bevaring af aftrykket af den store hal, for en æstetisk bevaring af industrisamfundets ekspansive skala.
- Bygge rundt omkring den og rive den ned, når tiden er moden.
- Arbejde med et 'gradvist stofskifte' i området, hvor man udskifter bygningsmassen og fragmenterer den i mindre mere fragmentariske enheder for at bryde med den funktionalistiske formforståelse

- Genintroduktion af vandet gennem en ny kanal, der fritlagde de gamle spor af havnens udvikling.
- Kanaler i Varvsstadens historiske spor, hvor der tidligere har været vand.
- Fritskæring af de eksisterende strukturer gennem vandet.
- Som pladسدannelse og nyt centrum i det store havnebassin. Vidensinstitutioner og erhverv ligger allerede langs havnen som potentialer. Multifunktionelle boliger skal tilføjes, så der ikke kommer en lukket havnefront.
- Havnebassinet som et fælles værdirum, hvor forskellige funktioner kan mødes på tværs af kultur og anvendelsesforskelle.
- Attraktive og virkningsæstetiske byrum på vejen fra Gamla Staden og boligområdet Bo01.

Det andet møde omdannede de begrebslige forudsætninger, vi havde diskuteret på det første møde, til designstrategier.

Væsentligst var genintroduktionen af vandet i form af en ny udgravet kanal. Hvor vandet i den gamle by blev brugt som befæstning, der afskærmer byen og beskyttede den, ønskede vi, at Varvsstaden skulle genintroducere vandet rekreativt som en herlighedsværdi. Hvor kanalerne i indre by er utilgængelige fra vandkanten, ønskede vi at arbejde med vandet ud fra tanken om tilgængelighed og som et forbindelsesskabende rekreativt element.

Hermed ville vi indikere Malmös overgang fra lukket befæstningsby over funktionel industriby til en åben og forbindende kundskabsstad, hvor vandet kunne skabe det fælles rum, hvor man kunne mødes om fælles værdier, såsom bæredygtighed, tilgængelighed, åbenhed. Vandet skulle ikke kun være et rekreativt potentiale, men indikerede også den formidlende, grønne og bæredygtige udvikling. Ved at genintroducere vandet i Varvsstaden var argumentet, at vi kunne projicere energi og aktiviteter ind i den gamle befæstningsby Malmö gennem byens kanalsystem. På den måde tillagde projektgruppen vandet et affektivt relationskabende element, der både var forankret i Malmös historie og i den affektive materialitetsforståelse, vi på første møde havde arbejdet med i forhold til situationisternes omdannelser.

Også bevaring blev diskuteret. Ud fra Carsten Paludan Müllers anbefalinger nåede vi frem til et begreb om bevaring, der ikke tager udgangspunkt i det fysiske miljø, men i stedet i idéen om, hvad området har været, hvilket indarbejdes i den overordnede signatur for Varvsstaden. Som signatur var Varvsstadens store industriskala en unik kvalitet. Som CPM udtrykte det i et notat, var det karakteristisk for industrialismen, at den i løbet af få år sprænger skalaen for det byrum, som tidligere havde eksisteret i århundreder. Industrialismen var en revolutionær kraft, som fejede henover byen, omskabte den radikalt og forsvandt igen.

Skalaen og proportionerne såvel som dynamikken i selve udbygningen er således kulturhistoriske i sig selv, idet de vidner om den dynamiske udbygning af industrihavnen, som Malmö har været igennem. Et sådant mentalitetshistorisk træk, den store skala, ønskede vi i projektgruppen, at kunne overføre i omdannelsen. Men med en strategi, der bryder med industrialismens hurtige ekspansion til fordel for processuelle punktnedslag, der kunne virke som katalysatorer for udviklingen. Det vil give muligheder for at udvikle området indefra, hvilket også vil bryde med

den grid- og karréstruktur, Malmö består af i såvel det nye Bo01 som i bycentrum. Gennem bevaring og omdannelse blev målet således at skabe en anden bystruktur, der vokser frem gradvist og processuelt gennem mellemrummene, der iscenesættes som de første aktivitetsskabende rum.

Midlertidighed

Et andet emne var en organisk planlægning gennem de midlertidige rum. Her var der ikke tale om programmer som sådan, men om at anvende den store hangarhal som et midlertidigt rum, som et 'mulighedsrum' (Pløger 2008). Midlertidige rumligheder kunne på den måde iværksætte omdannelsen og Varvsstadens stofskifte – socialt og kulturelt såvel som funktionelt og bebyggelsesmæssigt. Midlertidighed kunne bruges som den relationsskabende rumlige aktør, der kunne forbinde det sociale livs ønsker med en gradvis udarbejdelse af den fysiske og arkitektoniske plan.

I tråd med situationismens affektive, oplevelsesorienterede æstetiske strategier, ville vi også fokusere på midlertidige rum som en måde at starte omdannelsen og udviklingen af området.⁹ De midlertidige rum skal gennem stedets eksisterende materielle kvaliteter, tiltrække brugere, der kan skabe nye aktiviteter og funktioner. Med reference til NDSM Værftet i Amsterdam, hvor man har brugt kreative miljøer til at skabe værdier og et vækstmiljø i en gammel industrihal, ønskede vi at sætte inkubatormiljøer i gang og få dem til at give værdi (økonomisk, socialt, kulturelt) til området, der således får lov at udvikle sig på eksisterende udviklingspotentialer.¹⁰ Midlertidigheden defineredes også i, at rummene kunne ændre karakter i takt med forskellige brugeres anvendelse.

Delafleveringens virkningsæstetik og performance

Delafleveringer er et tiltag i parallelopdraget, der skal tilgodese processen: At de konkurrerende kan få respons på deres arbejde undervejs, samt få indsigt i, hvad de andre grupper bidrager med. Der er således mulighed for at justere og ændre kurs undervejs i konceptudviklingen. Samtidig er det en måde, hvorpå konkurrenceteamet affektivt kan påvirke bedømmelsen i kraft af den visuelle præsentation i kombination med den mundtlige fremlæggelse. Derfor havde udarbejdelsen af den visuelle præsentation af gruppens arbejde stor betydning. Den visuelle præsentation virker altså her som et affektivt boundary object, henvendt til de eksterne aktører, Malmö kommune og konkurrencebedømmelsen.

Den affektive mediering af konceptet undervejs i processen, hvor de konkurrerende teams fremlægger samlet, er en integreret del af parallelopdraget som en særlig konkurrenceform i byudviklingsopgaver. Men i tråd med den åbne konkurrenceform ligger også en iboende fare for, at de sociale imitationslove og den virkningsæstetiske mediering tager overhånd. Ligesom det situerede arbejde i tværfaglige grupper på tegnestuen bygger på de sociale imitationslove, hvor billeder, *Weekendavis*-artiklen og arkitekternes tegninger virker på tværs af rummet, ligger der også i konkurrencesituationen mulighed for, at de andre teams kan lade sig påvirke af hinandens koncepter, før de er afleverede. En affektiv vellykket virkning kan have positiv effekt på dem, der bedømmer. Men en vellykket delaflevering kan samtidig gøre et så godt indtryk, at de konkurrerende teams bliver inspirerede og imiterer de mere innovative aspekter af konceptet. Hvorvidt en sådan affektiv påvirkning finder

sted under en delaflevering er svært at identificere. I lighed med tegnestuens og den praksisorienterede forsknings måde at tilegne sig viden tavst og igennem de sociale imitationsprocesser, foregår imitationen ikke nødvendigvis bevidst. Samtidig er det sociale og kreative processer, som de færreste konkurrenceteams taler åbent om. Derfor vil jeg her blot konstatere, at virkningsæstetikken har en performativ karakter, der ikke entydigt kan defineres, fordi den endnu er under tilblivelse og befinder sig i passagen fra at være en idé til at materialisere sig i en plan.

Et designkoncept gennem den visuelle retorik både overbeviser i positiv og i negativ forstand. Positiv hvis den overbeviser konkurrencebedømmelsen, negativ hvis den kommunikerer og videregiver information eller gode ideer til de konkurrerende projektgrupper.

Vidensperformancen, der finder sted i løbet af et parallelopdrag er i den forstand stærkt situeret: den kan falde forskelligt ud alt efter, hvordan vidensaktøren evner taktisk at orientere sig i forhold til den socio-materielle situation, dens aktører og dens rum. Situationen skabes netop som en relationel iscenesættelse mellem den mundtlige og visuelle præsentation og den vidensscene, den indgår på. Vidensperformance handler således om at have en sensibilitet for situationen; her balanceres der mellem hverken at vise for lidt eller for meget, og at gøre det med en sensibilitet for situationens forskellige aktører, hvad enten disse er af social karakter: bedømmelsens personer eller af materiel art: det medie og det fysiske sted, hvor viden fremlægges, performes.

Virkning

Efter delafleveringen fik repræsentanterne for projektteamet at vide, at konceptet var stærkt, at vi var nået langt, men at udarbejdelsen af den fysiske og arkitektoniske plan kunne få svært ved at leve op til det stærke koncept og de gode ideer i kortlægningsfasen. Spørgsmålet efter delafleveringen blev derfor, hvordan projektgruppen, og specifikt de tegnende arkitekter, fik overført den endnu begrebslige forestilling om affektive herlighedsværdier, midlertidige rum, kulturarven og byens forbindelseslinjer, til en formel æstetik aftegnet i en fysisk plan. Den sidste del af processen blev således orienteret mod den fysiske udarbejdelse af planer, der yderligere materialiserede idéoplægget i diagrammer, planer og fysiske former. De gode situative og processuelle intentioner, som vi fra projektstart havde ønsket skulle være en del af vores endelige løsning, blev derfor sat på stand by for, i henhold til anvisningerne fra Malmö Kommune, at skærpe indholdet i en skaleret planløsning.

Det færdige konkurrenceforslag: skaleret plan og potentialeplan

Det færdige konkurrenceforslag blev, på trods af den planmæssige skærpelse i de sidste uger af processen, ikke en ren formal æstetisk løsning, men bar præg af den tværfagligt organiserede proces, der lå forud. Det færdige materiale bestod nemlig af to dele: dels afleveringen af skalerede planer, for at opfylde det udstukne konkurrenceformat,¹¹ og for at tilgodese de råd, vi havde fået til delafleveringen, dels en potentialeplan, der skulle tilgodese de processuelle, midlertidige og situative udviklingspotentialer i området. De to planer, den fysiske og den immaterielle potentialeplan, blev sammenfattet i en samlet vision: At gøre Varvsstaden til Malmös



Udgangspunktet for omdannelsen af Varvsstaden var at sammenfolde den traditionelle byplan med det sociale rums brug. Ved at lade de rumlige tilgange sameksistere var ønsket at skabe et performativt rum, hvor den strukturelle plan blev udviklet i udveksling med den sociale brug og imaginære forestillinger.



Med udgangspunkt i områdets eksisterende kvaliteter, de gamle bygninger, den rå industrisensibilitet og den ekspansive skala i arkitekturen ønskede JUUL|FROST Arkitekter at iværksætte en dynamisk forandringprocess, der tog udgangspunkt i den aktuelle situation og dens sanselige egenskaber.



naturlige centrum gennem virkninger mellem det fysiske og det sociale rum.

På den måde kunne potentialeplanens processtyring og de skalerede udviklingsplaner foldes sammen i en gensidig udvikling af Varvsstadens iboende potentialer.

Potentialeplan: Tilblivelse over tid

Da vi i såvel bevaringsstrategien og i arbejdet med de midlertidige rum havde diskuteret at langsommelighed i sig selv kunne være en værdi, var potentialeplanen et forsøg på at skabe en udviklingsplatform, der kunne danne rammer for en sådan evolutionær og organisk tilblivelse af området. Varvsstadens stofskifteproces var i potentialeplanen tænkt som en tidlig proces, der modsvarede de skalerede planers rumlige visualiseringer.

Potentialeplanen var altså en måde at orkestrere Varvsstadens stofskifteproces på, så udviklingen dels var styret, dels forblev åben og inkluderende i forhold til den omkringliggende bys forandringer og udviklingsretninger. Potentialeplanen var i den forstand et procesredskab, der skulle bringe Varvsstaden fra industriby ind i videnssamfundet ved at binde videnssamfundets forskellige funktioner sammen på tværs af, og hinsides, målrationalle interesser.

Visionen var at sikre, at man i Varvsstaden kunne mødes på tværs af forskelle, at der gennem udviklingsfasen kunne formidles mellem forskellige kulturhistoriske byopfattelser. Disse var kræfter og potentialer, der kunne forbindes i en gradvis stofskifteproces. Potentialeplanen var således en socio-materiel iscenesættelse af udviklingen, der skulle sikre, at Varvsstaden ville vokse som en selvgroende by, der forbinder sig til det omkringliggende samfund i kraft af de forskellige projektfasers brug og borgerinddragelse.

At iscenesætte processen indebar en æstetisk koreografering af fx de midlertidige rum. Netop iscenesættelsen af midlertidige rum gennem fx lys og lyd i den eksisterende, rå industriarkitektur kunne invitere Malmø-borgeren til at rette sin opmærksomhed på et område, der ellers havde været lukket for offentligheden. På trods af denne lukkethed mente vi i projektteamet, at de fleste borgere et forhold til området i kraft af Kockums værftets store betydning for Malmö som industriby. Området indeholdt altså et enormt imaginativt potentiale i kraft af de forestillinger, som borgerne kunne have lyst til at katalysere ind i rummet. Hvad der skulle til var, at området blev iscenesat netop som et sådan kreativt forestillingsrum, en scene der var åben for alle.

I den forstand var potentialeplanen en måde at omdanne den affektive psykogeografi fra situationismen til et strategisk procesredskab, der arbejdede med affektive forbindelser mellem et steds materielle egenskaber og borgerens psykogeografiske forestillinger om stedet. Iscenesættelsen af Varvsstadens midlertidige rum kunne derved henvende sig til borgernes affektive respons på deres by – deres fysiske såvel som kulturhistoriske forestillinger.

REFLEKSIONER Gennem PRAKSIS

Kontrasten mellem projektgruppens fysiske materiale, det vil sige de skalerede planer, bebyggelsesgrader etc. og den idealistiske humanistiske idé om en



Kortlægninger. Fra den steds- og stemningsorienterede analyse blev områdets kontekst undersøgt gennem grafiske kortlægninger. Bl.a. blev Varvsstaden kortlagt i forhold til havnens historiske udbygning fra vand til land. Også kontekstens topografi, bydele, den eksisterende trafikale tilgængelighed blev kortlagt for at undersøge mulige forbindelser til den omkringliggende by.



Kortlægningerne var i den forstand grafiske oversættelser af den tekstuelle og begrebslige analyse. Hvor tekstoplægget var orienteret mod de sanselige kvaliteter, var arkitektens kortlægninger orienteret mod denne funktionelle, landskabelige, kulturelle og historiske spor i konteksten i spil. På baggrund af den analyse udarbejdedes en plan over Varvsstadens fremtidige layout.



processuel udvikling gennem en værdibaseret potentialeplan, har nogle iboende paradokser, som jeg mener kan tilskrives parallelopdragets invitation til at arbejde med en mere humanistisk og byrumsorienteret planlægning, samtidig med at konkurrenceformatet kræver mere traditionelle, skalerede masterplaner. Så hvis valget står mellem eksperimenter med processer over for levering af færdige planer. Organisering i tværdisciplinære grupper kræver at de medier og de formater, produktet afleveres i, tilgodeser den tværfaglige situation i gruppen. Procesdelen, som formuleret i potentialeplanen, var nødvendig for at tilgode en bæredygtig udvikling. Samtidig var det i potentialeplanen, at tværfagligheden i projektgruppen kom til syne: idet vi kunne pointere, at vi havde tænkt midlertidig brug og bevaring ind som en del af den tidslige proces, der lå forud for bebyggelsen af området. Med andre ord kunne den skalerede plan vanskeligt illustrere den tidslige proces og blev på nogle punkter en fastlåsning og determinering af de emner, som vi ellers ønskede skulle vendes gennem offentlige høringer i potentialeplanens skitserede borger- og brugerinddragelser.

På trods af at 3D-renderingerne illustrerede bymijøerne i en gennemsigtig æstetik for at illustrere arkitekturens mulige udseende, var visualiseringerne meget stærke og overbevisende i deres udtryk. I sær 3D-renderingerne mener jeg var så affektivt-æstetisk overbevisende, at potentialeplanens gode hensigter, men manglende visuelle retorik, til sammenligning hurtigt blegede. Spørgsmålet, der melder sig mellem plan og potentiale er derfor, hvordan man kan arbejde med potentialer i løbet af en procesudviklingsperiode, når konkurrenceformatet samtidig kræver forholdsvis detaljerede layouts og et specifikt æstetisk bud på, hvordan det endelige design skal se ud? Parallelopdraget er på den ene side et konkurrenceformat, der imødekommer en processuel byudvikling. På den anden side fordrer parallelopdraget et materiale af visuelt designede planer, der ikke væsentligt adskiller sig fra masterplanens måde at byudvikle på.

Refleksioner: Tværfaglighed og mediering

Det rejser nogle spørgsmål vedrørende tværfaglige vidensprocesser. For sikrer en tværfaglig videnssituation nødvendigvis et tværfagligt produkt? Et svar er, at de tværfaglige ideer er tilstede i løbet af processen, men at de redskaber og medier, der medierer ideerne er afgørende for, hvorvidt alle faglige perspektiver når igennem processen.

Arkitektens redskaber er traditionelt rumligt orienterede og imødekommer ikke tidslig udvikling som andet end rum, der udvikles over tid. Potentialeplanen var projektgruppens eget initiativ og ikke noget, opdragsgiverne havde bedt om. I opdraget lagde man derimod vægt på traditionelle skalerede planer og rumlige renderinger. Tidsprocessen og stedets iboende udviklingskræfter lader sig vanskeligere afbilde gennem den arkitekttegnede plan. Skal der arbejdes med processuel udvikling og de midlertidige rum, må der med andre ord findes et medium, der tilgodeser og er stand til at repræsentere midlertidighed. Den tværfaglige situation er egentlig møder, hvor forskelle, sociale såvel som faglige, mødes på en arena for at finde en løsning på en fælles problemstilling. Her det gode fremtidige bymiljø. Samtidig er det en forhandling af eget fagligt ståsted i forhold til den fælles interesse. Fx ligger der en problemstilling gemt i, hvordan konkurrenceforslaget pragmatisk



Fra kortlægningerne udarbejdede de tegnende arkitekters diagrammer over mulige løsninger. Blandt andet trafik, indarbejdelse af grønne områder relationsdiagram og byggefelter med højdeangivelse af bygningerne.



Hovedgrebet er at fritlægge Varvsstaden gennem en kanal, der følger den vandgrænse, som tidligere lå i området. På den måde oversættes fortidens bystruktur- og grænse til fremtidens by.



afvejer iscenesættelse af midlertidige rum i forhold til færdige arkitektoniske bygningslementer. Dette er en afvejning, der indbefatter, at der er konsensus og gensidig forståelse i den tværfagligt organiserede gruppe. En bysociolog, der arbejder med midlertidighed, har ikke de samme interesser i nybygget arkitektur som en bebyggelsesarkitekt, der gerne vil have realiseret sine bygninger.

Refleksioner: Rummets indflydelse på produktet

Også de rum og mødesteder, som vidensprocessen foregår i, kan have indflydelse på det designprodukt, der materialiserer sig i mødesituationerne. Disse rum, medier eller redskaber, hvormed viden udveksles, forandrer sig og forankrer sig, har jeg tidligere omtalt som 'boundary objects' – fx visuelle diagrammer, der er i stand til at trække forskellige perspektiver sammen i rummet. For når vi netop sidder i en tværfaglig situation, der omhandler heterogene rumlige perspektiver, fx sociologens forståelse af rummet versus æstetikerens formelle anskuelse, hvordan finder man så et fælles medium at udtrykke rummets egenskaber i?

Når byudviklingen tager udgangspunkt i en situeret udviklingsstanke, må situationen, som designforslaget er skabt i, også tages i betragtning. Her kan det synes abstrakt at de tegnende arkitekter såvel som de inviterede eksperter, ikke har adgang til den fysiske bysituation. Det vil sige, at det eksisterende rum med dets virkninger og sanselige karakteristika ikke figurerer som en hovedaktør i konceptudviklingsfasen. I stedet bliver det arkitektens minimalistiske mødelokaler, der danner rammerne for en proces, der ellers beskæftiger sig med industrikulturens materielle og affektive virkning på vidensmedarbejderen.

Hermed ikke være sagt, at rummets eller designets udfald altid vil falde ud til én interesses fordel. Tværtimod giver det anledning til at reflektere over de interessebrydninger, der altid vil være til stede i tværfaglige udviklingsprojekter – i særdeleshed inden for byudvikling, hvor nye konkurrenceformater såsom parallelopdrag og offentligt-private partnerskaber gør sig gældende. For som Adele Clarke har pointeret: "a situation is always greater than the sum of its parts because it includes their relationality in a particular temporal and spatial moment" (Clarke 2005: 23). Det udlægger jeg som, at den situation, hvori de inviterede perspektiver mødes, altid er større end summen af de enkelte vidensaktørers medbragte viden. Fordi der ligger en udvikling i selve det at lade dem mødes. For lige som mødet indebærer at man gradvist tilegner sig andres måde at gå til en opgave på, indebærer det også, at man lærer om de sociale verdener og de redskaber og medier, hvormed disse sociale verdener udtrykker sig at kende.

Her spiller den sociale drift hos den enkelte vidensaktør en rolle, idet hver enkelt går ind i situationen med ønsket om at den skal fungere og falde ud til fælles bedste. At bringe forskellige aktører sammen betyder også at lægge ansvaret over i på pragmatisk etablerede situation. Varvsstadens fremtid ligger ikke i den enkeltes signatur, i kunstnerens mastermind, men afhænger af om situationen lykkes – om den materialiserer sig i et produkt, som alle kan være enige om. I den forstand er tværfaglige processer som Varvsstadens relationelle designs, der er funderet på performative og situerede præmisser. Samtidig er de produktorienterede, idet processen afføder et fysisk design. Men ikke nødvendigvis det resultat, der intenderes fra projektstart.¹²

En performativ proces?

I Varvsstadsprocessen var der et forhold mellem scenen og vidensperformance: Det indebærer fx måden, hvorpå forholdet mellem de socio-materielle rammer og den vidensproces, der foregår i dem, blev iscenesat. De performative elementer indebærer fx, hvordan teamets forskellige vidensaktører spiller sammen på møderne. Det danner grundlag for, hvorvidt de kan finde frem til den fællesmængde, der gør, at videnssituationen lykkes, og produktet udvikles. Scenen, hvorpå processen finder sted, er således af afgørende betydning for den vidensperformance, som kommer ud af projektet.

Vidensprocessen var performativ i forhold til, hvordan viden ændrede karakter gennem tilblivelsesprocessen. Dets situationistiske omdannelseskoncept, der blev katalyseret ind i videnssituationen i begyndelsen, blev gradvis transformeret til andre ideer i løbet af processen. Det var de begreber og ideer, der var mest holdbare i processen, der overlevede den æstetiske udvælgelsesproces. Nogle begreber virkede og lod sig nemt overføre til andre medier og materialer. Andre blev efterladt tidligt i processen, fordi begreberne eller billederne ikke formåede affektivt at tiltrække sig opmærksomhed. Boundary objects er i den forstand ikke kun medier, der formår at samle forskellige aktører i processen, men er også udtryk, der virker og opererer gennem et materiale og dermed formår at tiltrække opmærksomhed. At begreber og forestillinger ændrer karakter i løbet af en vidensproces, handler derfor om, at de ændrer materiale og medium. For ideen om det situerede, det midlertidige, potentialet og det affektive levede videre i løbet af processen. Blot blev disse begreber redefineret og formidlet visuelt i planer, billeder og 3D-renderinger.

Set i lyset af de performativt æstetiske strategier, jeg havde arbejdet med inden, kan man sige, at bevaringsdiskussionen, det sociale og brugerens forståelse af sted blev projiceret ind i arkitektens vidensmiljø og medieret i arkitektens formgivende fortolkning af begreberne. Det indebærer, at de oprindelige begreber om det situerede, når de overføres til planer og æstetiske visualiseringer, mister deres oprindelige kontekstuelle betydning. Når begreber kanaliseres igennem processen, påvirkes og forandres videnssituationen. Den former sig og rekonfigureres under påvirkning af vidensmiljøets forskelligartede påvirkninger. Det gør Varvsstaden til en performativ vidensproces, der hviler på nogle af de erkendelser, jeg har været inde på i forbindelse med 'design research': at viden bliver til og opstår undervejs i processen under påvirkning af en lang række faktorer og aktører, og at designintentionen i startfasen ikke nødvendigvis er det designprodukt, der kommer ud i slutfasen.

Viden muterer og forandres således gennem situationer. I Varvsstaden-casen blev det oprindelige input bibeholdt som inspiration, og dukkede op igen i forhold til begreberne om 'en flydende planlægning' og vandet som en flydende og forbindende herlighedsværdi. Betydningen af begreber og rum forandredes i løbet af processen. Den iterative proces udviklede sig gennem sproglige, visuelle og sociale imitationsprocesser, hvor det ene begreb førte det næste med sig. De inviterede vidensaktører, kulturarvsforskeren og sociologen, påvirkede projektet på møderne ved konceptuelt og begrebsligt at så kimen til mulige designkoncepter. Viden spreder sig og forplanter sig på den måde gennem tegnestuens forskellige rum, de inviterede personer, de implicerede afdelinger, bordgrupper og mødesituationer.

Processer mellem socio-materielle aktører

Også medierne og deres måde at mediere betydning på. Fra de begrebslige tekster og notater over kortlægninger til de skalerede planer. De materielle aktører påvirker de sociale: billeder, tekster, visualiseringer og kortlægninger virkede undervejs i processen som boundary objects, der bandt de forskellige rumopfattelser sammen. Varvsstaden som proces viser flere elementer, der relaterer sig til den situerede videns performative aspekter.

Varvsstaden var en arbejdsproces på tegnestuen, hvor der blev arbejdet tværfagligt ud fra flere faglige perspektiver på, hvordan og med hvilke midler man kan udvikle et område. Situationisternes sanseorienterede og affektive tilgang til rummet var ét udgangspunkt. Midlertidige rum og bevaringsværdige kvaliteter et andet. Undervejs kom der flere perspektiver på – blandt andet bæredygtighed, bevaring af industriperiodens skala og vandet som et på en gang forbindende, rekreativt og atmosfæreskabende element. Arbejdsprocessen viser, hvordan viden nomadisk vandrer mellem forskellige perspektiver og indtager forskellige materialer undervejs, men også hvor svært det er at ende med et egentligt tværfagligt åbent slutresultat. Situationens åbenhed fører mod en lukning – det færdige design og planprodukt, der på trods af den nomadiske vidensvandring gennem situationer må materialiseres i en fast form og et endeligt layout. I dette tilfælde var konkurrenceformatet givet på forhånd som et krav om udarbejdelse af planer. Men planerne begrænsede samtidig ambitionen om at arbejde med urbane potentialer. På trods af, at 3D-renderingerne viste den foreslåede arkitektur og plan i en gennemsigtig æstetik for at indikere det potentielle i den fysiske organisering, angav planerne en klar arkitektonisk retning og stil.

De valgte mediers affektive egenskaber er således karakteristisk for alle led i designprocessen. For overgangen fra potentialitet til færdig plan indebærer, at der vælges medier, materialer og kommunikationsredskaber til at definere resultatet med. Og at disse medier vælges ud fra en tværfaglig forståelse for, at forskellige fagperspektiver udtrykker sig i forskellige medier. Det er i denne stabilisering af situationen gennem et materiale eller medium, at vi kan sige, at viden konkretiseres og gøres anvendelig, men også at den affektivt henvender sig til et særligt publikum.

Fra situerede processer til en værdibaseret byudvikling?

Argumentet for at hente forskellige tværfaglige perspektiver ind til at arbejde med byudvikling er, at jo flere perspektiver, der medtænkes i idéfasen, jo større er sandsynligheden for, at den by, der udvikles er tænkt igennem ud fra flere perspektiver og værdisæt. I den forstand har de tværfagligt forankrede byudviklingsgrupper for tegnestuen haft til formål at sikre, at den monofaglige arkitektoniske masterplan fra modernismen erstattes af en multiperspektivisk tilblivelsesproces, hvor flere perspektiver arbejder sammen i udviklingen. Heri ligger der en værdiplural utopiforestilling, der i lighed med Situationisternes opgør med modernismens funktionalitet forsøger at tænke byen mangfoldigt og flerstemmigt. Tegnestuens fokus var i kraft af potentialeplanen ligeledes på de processer, der kan ligge som forudsætninger for det designede byrum, frem for slutproduktet i form af den endelige plan. I den måde at arbejde med tilblivelser i designet identificerer jeg nogle indlejrede paradokser, som berører det, som jeg i det forudgående kapitel

med reference til Jones har betegnet arkitektens 'paradoksale autonomi' (Jones 2009: 2521). For arkitekten og projektgruppen forventes i parallelopdraget at skabe et frit uafhængigt æstetisk udtryk, samtidig med at der skal tages højde for en lang række interesser, økonomiske såvel som politiske, som en del af udviklingen. Dette paradoks manifesterer sig i den tværfaglige situation: Arkitektens plan og udtryk skal have et originalt, autonomt æstetisk udtryk illustreret gennem de skalerede planer. Ved at inddrage eksperter til at bidrage med deres perspektiv, giver arkitekten samtidig adgang til at det unikke udtryk, arkitektens signatur, kommenteres og sættes på spil i forhold til andre perspektiver på rum – i dette tilfælde sociologens og kulturhistorikerens.

Her ligger der nogle indbyggede paradokser i på én gang at arbejde med en stærk kunstnerisk signatur, og en tværfaglig forestilling om det værdiplurale rum, hvilket, som nævnt, udmøntede sig i, at de visuelle planer udkonkurrerede de humanistiske intentioner i potentialeplanens brugerinvolvering. Modsat var det tydeligt, at tegnestuens æstetiske signatur ville gå tabt, hvis den fuldstændig blev lagt i hænderne dels på projektgruppens flerperspektiviske tilgang, dels i en brugerdreven udvikling af områdets æstetik. På den måde ligner den tværfaglige proces den tværfaglige situations paradoks: blot fordi man har flere perspektiver og høringer undervejs i en process, er det ikke ensbetydende med, at man får en værdiplural og multiperspektivisk by – med plads til alle, som det ofte hedder. For byudviklingen vil altid være drevet af én signatur, én særlig interesse, der vil trække den i udgangspunktet åbne situation sammen i en særlig formidling og udtryk.

Den situerede proces er således handlingsbåret og performativ. Ligesom vi i løbet af det 20. århundredes idé- og kunsthistorie har set en gradvis overgang fra kunstværket til den kreative handling eller performance, er potentialeplanen og den brugerdrevne by et eksempel på, hvordan byudviklingen gribes an ud fra en forståelse af byen som en eksisterende tilblivelsesproces, som arkitekten og byplanlæggeren blandt flere aktører handler i fra en indlejret, iboende position. Det performative er således forståelsen af udvekslinger i byens tidsbundne situationer frem for skalerede planer, der applikeres på byen forstået som uformet materiale uden eksisterende egenskaber. Et paradigmeskifte fra genstand til handling, hvis konsekvens, når vi taler om udviklingen af den viden, der ligger bag byudviklingen, peger på at viden er blevet til en sproglig praksis, frem for et objektive faktum (som fx i den naturvidenskabelige indstilling.)

Den gode by er altså ikke længere noget, vi ved, hvad er, men et spørgsmål om hvad vi kan udvikle i fællesskab. I Varvsstaden-processen var det konteksten og situationen, hvori forskellige perspektiver på byen kunne mødes, der var bestemmende for byplanens udformning. Denne relationsskabende tilblivelsestanke ønskede vi skulle gøre sig gældende for byudviklingsprocessen i Varvsstaden: en udveksling mellem processtyring som en måde at orchestrere områdets eksisterende potentialer med den fysiske og arkitektoniske nyudvikling. At parallelopdraget bad om en endelig skaleret plan for området, harmonerede således ikke med den processuelle og situative tilblivelsesproces, vi egentlig ønskede at etablere med vores potentialeplan.

OPSAMLING: TILBLIVELSE OG PROCES

Varvsstaden er en performativ proces på flere punkter. Dels i kraft af arbejdsprocessen, hvor forskellige vidensperspektiver indgår som strategiske agenter i processen og er med til at påvirke valg af retninger alt efter deres evne til at agere i videnssituationen. Videnssituationen etablerer en pragmatisk forhandling mellem anskuelser, der afspejler de interesser og kræfter, der både opererer mellem fagforskelle, men som også manifesterer sig i byudviklingen som forskellige interesser.

Samtidig giver tegnestuens konkurrenceforslag til Varvsstaden et bud på, hvordan byudviklingen kan finde sted som en vidensproces mellem forskelligartede aktører, snarere end som ren fysisk omdannelse. I potentialeplanen var byens tilblivelse, situationer og midlertidige rumligheder netop medtænkt, for at byens mange forskellige kræfter kunne mødes og forhandle sig frem til et layout for den færdige by: byplanen, hvad enten den ses som den tegnede plan fra arkitekterne eller den realiserede byplan, skal netop ses som et udslag af en vidensproces, der afspejler den situerede og tværfaglige arbejdsform: Her arbejdes der situeret, det vil sige indefra og ud gennem en strategisk, men også åben og forhandlende tilgang til fremtiden, hvor forskellige aktører og faglige perspektiver kan præge udviklingen i en konstant forhandling af, i hvilke medier og hvilke materialer – hvilke udtryk – formgivningen af det urbane skal finde sted igennem.

Den situerede proces betyder dog ikke, at det medium eller udtryk, i hvilket projektet præsenteres, ikke har en færdig, repræsentativ karakter. For ideer og forudsætninger materialiserer sig altid gennem processen i et materiale. Dog må man stille sig spørgsmålet, om byudvikling kan undsige sig at beskæftige sig med det fysiske og materielle. Som Kristoffer Lindhardt Weiss (Weiss 2010) argumenterer for, så må arkitekter finde tilbage til deres identitet i den fysiske planlægning og ikke lade sig gribe af trends som den brugerdrevne by. Den hollandske arkitekt Rem Koolhaas har pointeret, hvordan det at betragte byen som komplekse processer stiller nye krav til arkitekten, men at offentligheden samtidig har svært ved at acceptere, at arkitekten ikke har totalløsninger på denne kompleksitet: "There is a strong intolerance for our profession when we don't have any answers and perhaps worst, when we don't even claim any answers." (Koolhaas 2007: 491). Varvsstaden er på mange punkter et eksempel på, hvordan arkitekter kan arbejde med kompleksitet og potentialer i stedet for færdige løsninger. Men det er samtidig en case, der viser, at det ikke er kompleksitet, tværfaglighed og potentialeplanlægning, der belønnes, når projektet vurderes.

Som procesbeskrivelsen ovenfor har vist, materialiserer ideer, begreber og processuelle udvekslinger sig i udtryk og materielle virkninger. Selv på tidlige mødestadier udvikles koncepter og ideer performativt i samspil med hinanden og som gensidige improvisationer. Men de materialiserer sig også altid i såvel verbale talehandlinger og udsagn, i billeder, skitser, tekstoplæg og begreber. Når vi taler proces i forhold til produkt, kan vi altså med fordel se det som en gradvis performance og en medieret integration af viden på tværs af fagforskelle og opfattelser. Konkurrenceprojektet Varvsstaden er et nytænkende eksempel på en sådan byudviklingsproces, hvor viden såvel som selve det fysiske område

forsøges udviklet processuelt. Jeg har kun beskæftiget mig med vidensprocessen på tegnestuen, da den endnu lå i kim som et koncept udviklet gennem tegnestuens tværfagligt organiserede miljø.

Det var en proces, der startede begrebsligt, men konkretiseredes og fandt sit materielle udtryk gradvist i løbet af processen netop som en udveksling mellem immaterielle ideer og fysiske planer. Var konkurrencen vundet, havde vores udviklingskoncept mellem plan og process fået mulighed for at blive afprøvet i et bymiljø uden for tegnestuen. Med de situerede betingelser, der ligger i en sådan skala. Dog mener jeg, at vidensprocessen på tegnestuen afspejler byudviklingens videnssituationer blot i mindre skala. Fordi byudvikling også er vidensproces, der foregår på socio-materielle scener mellem en lang række aktører.

Hvad jeg derudover uddrager af casen er, at byudvikling i parallelopdrag og lignende konkurrenceformer drejer sig mindre om æstetisk form og mere om en *formgivning*, hvor sensibilitet over for processen, dens aktører, dens virkninger og situationer spiller en væsentlig rolle. Iscenesættelse af processen gennem møder, invitation af eksperter etc. indebærer en sensibilitet – ikke for det æstetiske design – men mellem de kræfter, der skaber designproduktet. En sådan organisering af kræfter og processens situationer er derfor en del af planlægningen og det, der konstituerer byens tilblivelsesprocesser:

Differentiating forces are perspectives what constitute urban processes. The notion of 'plan' in planning could accordingly be reconsidered in terms of 'the plane': it is not in itself given but is 'as much a plan(e) of organization as of development'. Potentiality planning is, then, about visualizing and making amenable to control what causes the given to be given, in this or that state, at this and that moment (Samson 2010).

Det var hvad vi ønskede at fremhæve med potentialeplanen – at den kunne være den *organiserende plan*, hvorfra den fysiske udformning kunne udfoldes. I tegnestuens måde at arbejde mellem potentialet og de fysiske planer er der en vidensmæssig foldning mellem det eksisterende og det mulige, der, hvis den lykkes, kan imødekomme byen som en mangfoldig og konstant tilblivende sameksistens af såvel materielle som sociale aktører.

Varvsstaden som case illustrer således flere aspekter ved situative og tværfagligt udviklede projekter.

- Distribution gennem processen: Viden er nomadisk, og videnskilder kan ikke kan afgrænses til ét projekt, én signatur eller én aktør alene. Fx hentede vi i løbet af processen viden fra tegnestuens andre projekter, fra de inviterede fagpersoner, fra tegnestuens bordgrupper og deres socio-materielle miljø, samt fra de tegnende arkitekters erfaring fra andre konkurrenceprojekter. Kriteriet for at viden nomadisk kan udveksles er, at den tavst eller på grund af sin virkning indoptages i vidensmiljøet og dermed distribueres videre.

- Mediering og forankring i udtryk: Vidensflow i processer er afhængig af at blive medieret. I Varvsstaden-processen udgjorde en artikel i *Weekendavisen* startskuddet for idéprocessen, ligesom power point-præsentationer, mødereferater, skitser, kortlægningsdiagrammer, 3D-renderinger og konkurrencetekster alle er forskellige medieringer og forhandlinger af projektets indhold og i sidste ende byrummets karakteristika. Viden fastfryses til det valgte medie, gøres repræsentativ, men giver samtidig mulighed for at viden kan videreføres nomadisk i nye sammenhænge.
- Situationer og repræsentationer. De fleste videnssituationer og processer udvikler sig til repræsentationer. Repræsentationelle planer ligger som iboende, men endnu ikke udfoldede potentialer i tilblivelsesprocessen. I konkurrenceperioden kan repræsentationerne ses som endnu uafgjorte forhandlinger mellem faglige perspektiver og deres måde at mediere viden. At arbejde med udviklingspotentialer (potentialeplanen), samtidig med at der arbejdes med skalerede plantegninger, kan derfor fremmane nogle paradokser mellem processens åbenhed og planens lukkethed. Ser man situationer som indfoldede forudsætninger for repræsentationer, potentialer som indfoldede forudsætninger for planer, giver det dog mulighed for at arbejde med en fleksibel og flydende forståelse af planlægning.



PERFORMATIVE REDSKABER SITUATIONER

Aktører

Situeret viden tager udgangspunkt i situationer mellem aktører. Derfor er valget af deltagere og deres evne til at indgå i situative videnssammenhænge en forudsætning for at viden deles og nomadisk kan skifte fagfelt.

Boundary objects

Er medier, der binder viden sammen på tværs af fagforskelle og udtryk. Det kan fx være diagrammer eller procesdesigns, der i gennem ord og billeder viser, hvordan et projekt er skruet sammen, hvilke aktører der deltager og hvad der er de involverede fagdiscipliners indbyrdes friktioner og fællesskaber.

Brudflader

Kan være forudsætningen for kreative løsninger. Konflikter opstår ofte fordi der er uenighed om præmisserne. Kan der findes et fælles grundlag, kan der også findes en løsning, der forener heterogene anskuelser i samme rum. At identificere en konflikt kan således være begyndelsen til at skabe kreative sammenhænge.

Deltagelsens imperativ

Uden at deltage i projektet eller i rummet, opnår man ikke viden. At stille sig kritisk på afstand at situationen indebærer derfor at man sætter sig uden for indflydelse og dermed også udenfor muligheden for at tilegne sig

viden og bidrage til situationen, hvilket indebærer at præge den i en ønsket retning.

Dobbeltbinding

Den situerede viden arbejder i dobbeltbindinger. Fx dobbeltbindingen i dels at tilegne sig sit miljø, dels at forandre miljøet på dets præmisser. Dobbeltbindingen kan bestå af modsatrettede informationer eller konflikturerende opfattelser i en gruppe. Men dobbeltbindingen kan her være produktiv i det øjeblik, der findes en pragmatisk løsning mellem de konflikturerende opfattelser.

Eksistentialisme

Den situerede viden er læring gennem situationer og ser som et eksistensvilkår. Vi er indlejret i verden og lærer bestandig af den, hvorfor vi ikke kan undgå at modtage viden gennem den kontekst, vi befinder os i.

Fleksibilitet

Da den situerede viden defineres i situationen, er den også i stand til at ændre retning i løbet af kort tid. Hvad der beskrives i en projektformulering kan således ændres, hvis der dukker nye perspektiver op undervejs i processen.

Feedback mellem medier

Formidlingen på flere niveauer, tekst, foto, 3D renderinger, planer, diagrammer virker affektivt på

hinanden. At flytte betydning fra et medium til et andet kan således vise om vidensproduktet er robust.

Motivation

At forstå den sociale og psykologiske motivation og de incitamenter, andre handler ud fra. Forstår vi de sociale, psykologiske og følelsesmæssige bevægegrunde, der kan ligge bag andres adfærd, forstår vi også tit deres vidensgrundlag,

Imitationer

Gabriel Tarde har i Laws of Imitation påpeget, at de sociale relationer består af imitationer mellem mennesker. Imitation mellem grundlæggende forskelligartede individer kan således resultere i kreative, innovative begivenheder.

Interessekonflikter

Der er interessekonflikter i de situationer hvor viden varetages af forskellige positioner. Det er en udfordring for det situerede projekt i forhold til en traditionel akademisk videnssituation, der er uafhængig af situationens forskellige interesser.

Indlevelsessevne

Vidensdeling og tilegnelse af viden sker fx ved at kunne leve sig ind i andres perspektiv og verdensanskuelser. I mødet med den anden og dennes forudsætninger, opnås et perspektivskifte, der transitivt kan flytte vores egen viden ind på et nyt område. Indlevelse og social indsigt kan være en måde at kontekstualisere og flytte den tavse, implicite viden ud på et nyt område.

Intet uden for situationen

"The condition of the situation is in the situation" (Clarke). Ligesom der

ikke findes en stabil sandhed uden for situationen, der kan refereres til. Den situerede viden placerer sig altid i midten – placerer sig i tekstens betydningspil og arbejder strategisk med meningsproduktion inde fra teksten og situationens iboende udviklingsmuligheder.

Inventioner

Tarde gjorde opmærksom på, at imitationsprocesser foregår prækognitivt som det sociale naturlige udviklingsprocesser.

Inventioner opstår når forskellige sociale miljøer mødes. Invention adskiller sig fra en ren reproduktion eller kopiering, idet den medtager sin oprindelige ophav som en del af sin tilblivelseshistorie. Medtages den tidligere kontekst og videnssituation ikke i processen som erfaringsopsamling, kopieres viden frem for at blive produceret.

Kompleksitet

I den situerede viden ses verden i sammenhænge og ikke i kausale effekter. Det indebærer at man forstår sine relationer til både vidensrummets andre aktører og anerkender, at det er i de komplekse udvekslinger mellem disse aktører, at viden bliver til.

Lokalisering

Identificering og lokalisering af egen tilgang og ståsted, fx beskrive, hvorfor man griber en opgave an på en særlig måde. Det kræver indsigt i de forskellige andre aktørers måde at håndtere viden på.

Miljø

For at vidensprocesser udvikles og tager form, er viden afhængig af miljøer og kontekstuelle rammer at udvikle sig i. Derfor er forskellige skiftende

videnskontekster nødvendige for at udfordre og udvikle de egenskaber vidensproduktet har på et givent tidspunkt. Vidensdeling foregår ofte bedst uformelt i situationer. Derfor er uformelle fora velegnede til at udveksle viden i.

Nomadisk

Viden vandrer gennem miljøer som en nomade, der leder efter midlertidige ophold. Nomaden finder på den måde ny jord og situationer at lære fra. Dog med den kontinuerlige erfaringopsamlingen, at man erindrer om problemerne sidst teltet skulle sættes op. Den nomadiske viden handler derfor om at være indstillet på det uforudsigelige i hver enkel situation som præmis for vandrigen.

Omsætning

Teorier og ideer omsættes til praksis. Og som en feedback kan praksis teoretiseres i generelle pointer af de videnspraksisser, der finder sted i et givent videmiljø. Udviklingen af en metodologi for vidensomsætning kunne være en model for, hvordan vi overfører den tavse emotionelle og intuitive vidensform til robuste metoder, der igen kan føres tilbage i praksis.

Pragmatisme

Anerkendelse af at viden flytter sig i forhold til, hvad der virker, og hvad de forskellige fagligheder kan blive enige om.

Prakisorientering

At viden opstår gennem de praksiser, som videnaktørerne deltager i. Viden opstår derved gennem handlinger og daglige praksisser og adskiller sig fra den boglige viden ved at være

heterogen, kompleks og svær at føre tilbage til en enkelt kilde eller signatur.

Proces

Viden er en læringsproces og ikke en færdigt produkt. Det er derfor vigtigt at forstå for aktørerne i et vidensprojekt, at det er en proces, hvor alle parter lærer noget nyt ved både at give og modtage andres viden. Samtidig indebærer vidensprocesser også at man er i stand til at arbejde med udkast, forudsætninger og skitser som forskellige stadier i vidensudviklingen.

Prækognitiv erkendelse

Som del af et vidensmiljø erfarer og oplever vi miljøets interne love og regler intuitivt. Fx ved at mærke, hvad der er rigtigt og forkert i forskellige situationer. Denne erkendelse finder sted uden vi er kognitivt bevidste om det. Men det prækognitive erfaring af, hvad der er rigtigt og forkert i situationen udelukker ikke en kognitiv begrebsliggørelse og verbalisering som erkendelse *a posteriori*.

Redskaber

Det er ikke altid nok at få tavs viden omsat til en tilgængelig og transparent viden. Men at udvikle vidensværktøjer, der kan bruges til fx processtyring, er en måde at legitimere og implementere viden som en virkning i konteksten. Ofte så banale redskaber som oprettelse af intranet og vidensdelingblogs, hvor medarbejdere kan dele deres viden, stille spørgsmål og give hinanden svar.

Relationer

I den situerede viden opstår viden ved at etablere relationer mellem ellers uforenelige elementer. Når vi befinder os på det udvidede felt af tværfaglige kompetencer, kan alt potentielt

give mening, hvis der kan skabes en meningsgivende relation i mellem dem.

Rumlige virkninger

Rummet, hvori vidensprocesser indgår, influerer på vidensprocessen. Derfor er valget af rum og sted afgørende for den vidensperformance, der finder sted. Situeret viden bør i en byudviklingssammenhæng idealistisk set udvikles på det sted, som der arbejdes med. For rummet påvirker viden.

Samlinger

Situationer består af samlinger af socio-materielle aktører. At de rigtige redskaber, medier, mennesker og fagprofiler er til stede i situationer er derfor en forudsætning for udviklingen af ny viden.

Sandhed

Defineres pragmatisk i situationen og de deltagende aktørers præmisser. Det udelukker dog ikke erfaringsopsamling og dokumentation, hvor man kan tage stilling til, om de trufne valg var rigtige i forhold til situationen. Erfaringsopsamlingen kan dog ikke bruges som udgangspunkt for den næste situation, da hver situation er unik – en anden situation.

Skalering og skalaskifte

er evnen til at kunne se viden på flere niveauer. Og at kunne se verden fra den andres perspektiv. Oversættelse fra billede til tekst, fra plan til koncept eller fra akademisk viden til anvendt rum. En praksis for vidensdeling er eksempelvis, at medarbejderne skifter plads og bordgruppe med jævne mellemrum, og derved bruger deres kompetencer i nye sammenhænge.

Skalering kan være at re-situere sig i nye vidensmiljøer.

Tavs viden

Videns processer foregår intuitivt og som en fornemmelse, der ligger på ryggraden. Det kan være svært at forklare, hvorfor man gør, som man gør, og hvad det har af konsekvenser, at man gør tingene på en særlig måde.

Tværfaglighed

Er en metode, hvor der arbejdes med flere perspektiver og endda konfliktuerende opfattelser inden for samme projekt. Viden bliver robust i den forstand, at den er afprøvet og anvendt gennem flere faglige vinkler. Det gør den multiperspektivisk og derfor anvendelige for komplekse udviklingsopgaver, hvor der er mange faglige interesser på spil.

Udveksling

Den situerede viden fungerer bedst, når viden på én gang distribueres og indsamles. Den traditionelle viden opererer hierarkisk og intentionelt med en afsender og modtager-position. Samtidig gør den én person ansvarlig for viden. I situationer er der derimod en lang række aktører, individer, såvel som det fysiske miljøes påvirkninger, der kan influere på den kollektive vidensproduktion. Her gøres der op med kausaliteten, idet hverken miljø eller individ er årsag til viden, men at udvekslingen ligger i deres relationer.

Undersøgelse gennem design

Praktikernes kreative tilgange kan influere på forskningens metode og forskningen kan omvendt influere på praksis i reversible processer. Viden opnås ved at designe situationer eller metodiske redskaber, designprodukter

kan omvendt skabes med viden og forskning som udgangspunkt.

Viden om videnssituationer

For at viden udvikles er en bevidsthed om, hvordan forskellige fagdisipliner og sociale grupper arbejder sammen, afgørende. Det indebærer en erkendelse af, at viden defineres og produceres forskelligt, hvorfor etablering af projektgrupper og tværfaglige partnerskaber med fordel må reflektere over videnssituationens kompleksitet.

Vidensdeling

Medierer den tavse viden fx gennem process designs, der kan virke som boundary objects, der binder ting sammen. Ved at overføre viden fra et medie til et andet objektiviseres den tavse viden og gøres tilgængelig – eksempelvis for tværfagligt sammensatte grupper.

Vitalisme

Den situerede viden er vitalistisk, da den anerkender livet og situationer som præget af kræfter snarere end af rationaler. Med til vitalismen ligger en forståelse af at kræfterne kan bruges såvel positivt som negativt, men at denne værdisætning kun kan finde sted i situationen, hvorfor den situerede viden deltager i kræfternes spil, snarere end at afvise dem kategorisk eller ud fra aprioriske sandhedsdomme.

Æstetisk aflæselighed

Når viden er foranderlig og skifter form i forhold til sit miljø, er det vigtigt at kunne dokumentere og kommunikere de forskellige stadier i processen. Det indebærer, at viden bestandigt skal kunne kommunikere og iscenesættes alt efter, hvilken kontekst, den forholder sig til.

Æstetisk virkning

Indebærer at den æstetiske virkning, selvom den finder sted inden for kunsten og det kreative, ikke er interesseløs. Derimod kan den kreative udformning være udslagsgivende for det etiske, politiske og værdimæssige indhold. Æstetik bør derfor ikke, som den fx blev i postmodernismen, blive betragtet som ren overflade, for den situerede viden opererer ofte strategisk immanent gennem formen.

Åbenhed

Hvis viden afprøves i flere videnssituationer, opnås en robusthed i forhold til andre fagdisipliner, deres metoder og praksiser. Det handler derfor også om det muliges kunst og at man ikke afskriver noget på forhånd, blot fordi det ikke umiddelbart ikke giver mening.

4



PERFORMATIV ÆSTETIK

O body swayed to music, oh brightening glance, How can we know the dancer from the dance?

William Butler Yeats

What lies between the arts is theatre.

Michael Fried

”What lies between the arts is theater”, proklamerede den konservative, amerikanske kunstkritiker Michael Fried i 1967. Udtalelsen stammer fra artiklen *Art and Objecthood*¹ og var ment som en polemisk og kritisk bemærkning til samtidens kunstproduktion, som Fried mente var blevet for teatralisk. Teatralisk, fordi kunstværket ikke længere endte med at have karakter af færdig genstand, men var blevet processuel og afhængig af tilskuerens deltagelse i værket. Kunsten degenererede ifølge Fried. Den mistede sin kraft som selvberørende genstand for i stedet at etablere situationer mellem sig selv og omverdenen. Selvom Fried selv på ingen måde kan siges at være tilhænger af denne nye teatralitet i kunsten, gav han stadig en af de mest rammende karakteristikker af det 20. århundredes kunsts måske mest centrale træk – at den var trådt ind på den sociale scene og udfoldede sig i kraft sin omverden gennem situationer, virkningsfulde gestaltninger og inddragelse af beskueren som betydningsproducent. Kunsten var kort sagt blevet performativ. I det følgende afsnit vil jeg opridsse det performative inden for kunsten. Det

performative kan i forlængelse af Fried ses som et fænomen, der ligger between the arts. Mellem kunstarterne skal ikke udelukkende forstås som de æstetiske kunstarter, men mere generelt som de erkendelsesmæssigt afgrænsede domæner som, kunstneren, arkitekten, forskeren etc. har arbejdet indenfor.²

Det performative læser jeg i den sammenhæng som et nomadebegreb, der vandrer over faggrænser og derved bliver til i forhold til de nye territorier, det indtræder på. Denne tilgang til begrebet er valgt for at pointere, at det performative ikke er en genre, en kategori eller en definition. Den performative æstetik er en handling. Mere specifikt er det den forskelssættende handling, der finder sted, når forskellige komponenter mødes – i værket, i virkeligheden eller i byens rum. I kunstavantgarden er mødet ofte en situation, der handler om at udvikle det grænseoverskridende og nye ud af det eksisterende rum.

I lighed med såvel den situerede viden som med den tværfaglige tilgang, vil jeg i det følgende vise, hvordan en sådan operationaliserings- og handlingsæstetik har fundet sted inden for nogle af det 20. og 21. århundredes performative kunst- og idémiljøer.

PERFORMATIVITET OG PERFORMANCE

Som digteren Yeats spørger i det, der ofte bliver citeret som den performative problemstilling, så er det svært at skelne danserne fra dansen. Forstået i erkendelsesteoretiske termer: det er svært at skelne et udsagns betydning fra den form eller det sprog, som betydningen artikuleres igennem.

Det samme gælder spørgsmålet om performativitet i forhold til performance. Det er en begrebsforskel, der ofte forekommer at være temmelig flydende. Mange har forsøgt at komme med en definition af det performative i forhold til forskellige vidensk kontekster. Her deler man ofte definitionerne op mellem 'performance' og det 'performative'.

Som Parker & Sedgwick pointerer i *Performativity and Performance*: "While philosophy and theater now share "performative" as a common lexical item, the term has hardly come to mean "the same thing" for each." (Parker & Sedgwick: 2) Parker & Sedgwick antager, at det performative har sin oprindelse i hhv. filosofien og teatervidenskaben. At lokalisere et begrebs oprindelse kan dog godt være i strid med den nomadiske begrebsvandring between the arts, som begrebet har undergået. Men Parker & Sedgwick har en pointe i at påpege begrebets heterogenitet: at det aldrig betyder det samme, men skifter betydning efter den kontekstuelle situation. Det gælder også 'performativitet' ift. 'performance'. Alligevel vil jeg vove mig ud i en begrebsadskillelse. Hvor 'performativitet' stammer fra Austin og den lingvistisk-sproglige skole, stammer 'performance'-begrebet fra teatervidenskaben og den kropsligt, sanselige skole, der igen er inspireret af kulturelle riter og dele af antropologien (Jerslev & Gade 2005: 9).

Performance bruges således om en handling og har rødder tilbage i kulturelt betingede ritualer. Det har sin anden indflydelse fra performanceteatret, hvor det betegner det opførte, det vil sige praktiserede teaterstykke. Med begrebet 'performance' kommer derfor også den teatervidenskabelige metafor, der har hersket siden Shakespeares dramaer: at verden er en scene, vi handler

på. Definitionen af 'performances' indebærer også ophævelsen af værket i forhold til handlinger og proces. Inden for performancestudier er 'performance' fx blevet knyttet til en dematerialisering af kunstobjektet (Jalving 2005:24). Denne performance-forståelse er ofte knyttet til forestillingen om at skabe noget endnu navnløst. Performanceteoretikeren Peggy Phelan skriver:

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: Once it does so, it becomes something other than performance (Phelan 1993:146).

I hendes optik er performance altså i tilblivelse, flygtig og kan ikke sættes på formel, uden at den samtidig mister sin egenskab som performance.

Performativitet derimod udspringer af filosofien og sprogstudierne. Det synes i forhold til 'performance' at være et genkommende træk, at performativitet indeholder regler, sproglige, kulturelle og kontekstuelle omstændigheder, der er rammesættende for forståelsen. 'Det performative' er med andre ord knyttet til en pragmatisk og kontekstuel situation. Det er tilfældet med Austins performative talehandling (Austin 1997). De kan betegnes som sprogligt-strukturelle udsagn, der finder sted i en socio-kulturel kontekst, og som fører socio-kulturelle performances med sig.

Opsummerende kan vi sige, at disse begrebsdefinitioner som en pragmatisk hovedregel antyder, at 'det performative' indebærer en formel og organisatorisk forudsætning, ramme eller scene, hvorimod 'performance' ofte bruges om den flygtige bevægelse eller handling, der finder sted ansporet af sceniske forudsætninger. At opretholde en sådan dikotomi mellem begreberne eller at argumentere for en rigid kausalitet mellem form og handling er naturligvis ikke hensigtsmæssigt og endnu mindre i det performatives ånd. Vi kan i stedet vælge at se performances og performativitet som to sider af samme udtryksfulde bevægelse. For at vende tilbage til mit indledningscitater af Yeats, definerer jeg performance/performativitet som en tilblivende overgang imellem danseren og dansen, men mener ikke, at disse kategorisk kan adskilles uden samtidig at pille den æstetik, som dansen er grundlagt på, fra hinanden. I bund og grund handler det derfor om, at et udtryk, en handling altid finder sted gennem et medium, i en krop. Når vi taler æstetik indebærer dette, at vi ikke kan forstå et værk eller en handling løsrevet fra hverken den materialitet eller den situation, værket befinder sig i. Vi kan med andre ord ikke rationelt adskille danseren fra dansen, formen fra materialet eller udsagnet fra situationen.

Det samme gælder den følgende kunst- og begrebshistorie. En videnshistorisk oprids kan aldrig medtage hele det komplekse væv af udvekslinger og processer. Det må udtrykke sig i et begrænset medium, hvorfor en reduktion af materialets kompleksitet er uundgåelig. Jeg vedstår derfor, at jeg har truffet valg, når jeg trækker noget og ikke andet frem fra det overvældende performativt æstetiske materiale, der ligger i det 20. og 21. århundredes kunst- og idéhistorie. Jeg har valgt at koncentrere mig om fire performative æstetikker med den hensigt, at de kan overføres på aktuelle tendenser i forhold til byrummet:

Den retoriske performativitet
Den situationistiske performativitet
Begivenhedens performance
Den sanselige og kropslige performance

DEN RETORISKE PERFORMATIVITET

Den britiske sprogfilosof J.L. Austin var en af de første, der brugte begrebet "performativ" i akademisk sammenhæng. I en forelæsningsrække afholdt på Harvard University i 1955 skelnede han mellem, hvad han kalder hhv. deskriptive, konstative og performative udsagn (Austin 1997:33).

De konstative udsagn klarlægger ifølge Austin et faktum i verden ved at henlede opmærksomheden på det. Som eksempel nævner han sætningen "jeg døber dig", der ud over det faktum, at dåben finder sted, også implicerer, at den, der døber, udfører den symbolske dåbshandling i virkeligheden. Performative udsagn er med andre ord situationsbestemte og fordrer en handling. Et andet eksempel kunne være to tyve i en indbrudssituation. Hvis den ene pludselig udbryder "politiet kommer", ville det som et konstativt udsagn blive set som en objektiv beskrivende information om, at politiet er på vej, mens det – set som et performativt udsagn – skal ses som en opfordring til at tage benene på nakken og skynde sig at komme væk! Den betydning er iboende i udsagnet og fordrer derved en handling, hvilket i Austins optik gør det performativt. Den performative ytring kan således skifte mening alt efter, hvilken kontekst den ytres i. Hovedpointen er, at betydningen er afhængig af situationen, hvorfor succeskriteriet ikke er, om ytringen er sand eller falsk i forhold til almenyldige principper, men om den har virkning, effekt. Virkning kan fx være, at den, der hører ytringen, også reagerer på den og producerer den ønskede effekt i situationen. Det performative udsagns virkningseffekt indebærer, at det er umuligt entydigt at bestemme en performativ ytrings betydning uden at medtage den situation, den udsiges i.

Den retoriske performativitet er, som Austin præsenterer den, afhængig af situationer og derved også pragmatisk betingende. Talehandlinger er underkastede tid og sted på den ene side, og en effekt på modtageren på den anden side.³ Hvad Austins teori om performative udsagn introducerer i sprogfilosofien, er derfor en operationaliseret og anvendt forståelse af mening, hvor der er lagt vægt på virkningen i situationen frem for repræsentation af betydning.

Differancen i sproget

Austins begreb om det performative har senere vundet stor genklang ikke mindst hos den franske filosof og poststrukturalist Jacques Derrida, der i 1967 dekonstruerede Austins talehandlingsbegreb i det senere ekstremt indflydelsesrige værk *Om Grammatologien*. Her påpegede Derrida, med udgangspunkt i Austins situationer, at der ikke er noget 'udenfor-tekst', "Il n'y a pas dehors texte", der er ikke noget uden for teksten, der sikrer den mening. Derimod er teksten den betydningsgivende ramme og situation for sprogets betydning. Derrida overfører således den performative talehandling til en værk- og tekststrategi. Performativer finder ikke kun sted i den sociale verden gennem dagligdagsproget, men også – og især – i skriftsproget, der

ikke har talen og talerens nærvær til at konstituere meningen.

I Derridas øjne beroede Austins talehandlinger på en nærværsmetafysik, der tilgodeså talesproget på skriftsprogets bekostning. I skriftsproget mener Derrida til gengæld, at der finder produktive betydningsforskydninger (differance) sted, hvor sprogets direkte – dvs. dets referentielle og denotative – betydning træder i baggrunden for den konnotative betydning (Derrida 1970:54). Det indebærer fx de produktive med- og merbetydninger, som det litterære sprog indeholder.⁴ I den forstand er Derridas tekstbegreb performativt, idet han overfører tankerne fra Austins hverdagslige, sociale situation til et skriftligt univers, hvor det i stedet er den kreative skribents og kunstners evne til at lege og 'indstifte spor' (Derrida 1970:110), der gør teksten og værket performativt.

Derridas tekstbegreb, *écriture*, er derfor den produktive, skabende – og dermed performative – handling, der ligger i skrivningen og teksten. Her betragtes skriftsproget som noget processuelt, forskelsættende og flertydigt.

Et andet læserorienteret eksempel finder vi hos den italienske forfatter og litteraturteoretiker Umberto Eco, der i *Det åbne værks poetik* beskriver den litterære teksts måde at producere betydning på (Juul 2009, Eco 1984). Ecos åbne tekstbegreb kan vise, hvordan betydning og kommunikation opstår i en pragmatisk og dialogorienteret udveksling mellem læserens kulturelle normer og værdier på den ene side, og de strategiske rammer og målsætninger, som teksten via forfatterens intention sætter op, på den anden (Eco 1981). I den retoriske og sproglige performativitet og hos de læserorienterende teoretikere gælder altså, at teksten er et performativt udsagn, der ved at blive aktualiseret af læseren producerer en betydning i verden. En performativ retorik forholder sig altså ikke deskriptivt og repræsentativt til verden, men er derimod en aktivt skabende handling i den.

Opsamling

Selvom det i de ovenstående eksempler er forskelligt, hvorvidt det er talehandlingen, skriften eller læseren, der tildeles den skabende og produktive kraft, falder de alle ind under det, jeg har kaldt den sproglige performativitet, idet de på forskellig vis anser den sproglige betydningsdannelse som en produktiv størrelse, der forbinder forskellige områder: Læseren og teksten hos Eco, forfatteren og teksten hos Derrida, og to eller flere mennesker i den samme talehandlingssituation hos Austin.⁵ Således ligger der i den sproglige performativitet en implicit forståelse af, at sproget ikke er anonymt og objektivt, men at det kan ses som noget, der virker, har en effekt og handler på os. Sproget er samtidig processuelt og legende. Betydningen ligger altså ud over det intentionelle og funktionelle sprog. For den sproglige performativitet er der tale om en strategisk sprogforståelse, der peger på sproget som kontekstafhængigt, og som ansporer til handlinger og fortolkninger uden om det funktionelle sprogs intentionalitet.

Aktualisering i byrummet

Den sproglige og retoriske performativitet kan aktualiseres i byrummet i forhold til, hvad der kan gøres med ord og billeder. Ord, billeder og enkle designindgreb kan bruges til at pege på kvaliteter i rummet, hvor brugerne selv kan projicere deres fortolkninger ind i rummet og færdiggøre det. Det er på mange måder det princip,

som mange borgerinddragelsesprocesser er baseret på. En anden aktualisering af den sproglige performativitet er, som JUUL|FROST Arkitekter har gjort, at anskue byrummets arkitektur og design som en åben tekst for bybrugerens egen betydningsproduktion.⁶ Her ligger det performative i, at brugeren selv investerer mening og betydning i rummet ligesom i Ecos åbne værk. "Det åbne værks poetik kan bruges som en grundlæggende metafor for, hvordan planlæggeren bør agere i de nye kontekstuelle rammer.

Planlæggeren administrerer ikke længere byen gennem fastlåste masterplaner og funktionsinddeling af byen" (Juul 2009: 54). Derfor kan den retoriske og sproglige performativitet være med til at pege på muligheder i det eksisterende; "i modsætning til klassiske lukkede værker indeholder åbne værker en række mulighedsfelter, der konstant forskyder relationen mellem struktur og oplevelse, byen og byboeren"(Ibid.).

Hvad, vi dog kan hente fra den tidlige retoriske og sproglige performativitet (Austin og Derrida), er, at det rum eller den tekst eller den billedretorik, der tilbydes, ikke er anonym eller uden betydning. Ligesom den litterære tekst udstikker et mulighedsfeltforfortolkning, udstikker rummets design eller retoriske iscenesættelse, en retning, der i sig indeholder muligheder for betydningsforskydninger. At pege performativt på noget gennem sproget, billedet eller for den sags skyld en borgerinddragende proces udstikker en retning for anvendelse, men denne retnings intention kan, hvis den iscenesættes æstetisk, forskydes i kraft af den forskel og det mulighedsrum, der ligger mellem teksten og læseren, rummet og brugeren. At arbejde i byrummet med en retorisk sproglig performativitet handler derfor ikke om at designe intentionelt, men om at pege på noget for at åbne rummet for mulige betydninger og forskydninger.

DEN SITUATIONISTISKE PERFORMATIVITET

Sideløbende med den sproglige performativitet opstod der inden for forskellige kunstneriske avantgardebevægelser op igennem 50'erne og 60'erne et performativt kunstgreb. Hvad enten der er tale om happenings, fluxus, pop-art eller situationismen sker der en generel vending mod hverdagslivet og ophævelsen af grænsen mellem kunst og liv (Ørum & Ping-Huang 2005). Kunstværket er her ikke et isoleret objekt, men en handling eller virkning, der griber ind i hverdagslivet – ofte i forsøget på at ændre det til det bedre. I det følgende afsnit vil jeg fokusere på en enkelt af disse bevægelser, nemlig situationismen og mere specifikt begreber om détournementet og psykogeografi.

Détournementet

Inspireret af den politiske marxisme såvel som af 1920'ernes kunstneriske landvindinger inden for hhv. dadaismen og surrealismen, opstod situationismen i slutningen af 50'ernes Paris som en avantgardebevægelse, hvis erklærede mål var at gribe aktivt ind i hverdagen via kunst og aktivistiske aktioner. Situationisterne ville, med kunsten og hverdagserfaringen som redskaber, omvende samfundets kapitalistiske dagsorden.

Der var tale om en kunstnerisk-kritisk diagnose af samfundet, som de med

frontfiguren Guy Debord forstod som et begivenhedssamfund,⁷ der gennemsyrede alle områder og institutioner (Debord 2009: 25).

Situationisme betyder egentlig 'i øjeblikket' eller 'i situationen' og peger på den handling, som situationisterne mente var påkrævet for at forandre den aktuelle situation i begivenhedssamfundet. Situationen var således både mål og middel i transformationen fra ét værdisystem til en andet. Det var ved at gribe ind i øjeblikket og omvende det, at situationisterne ønskede at ændre den verden, som de så som domineret af det kapitalistiske samfunds varefetich og som stærkt medieret af den visuelle kultur.

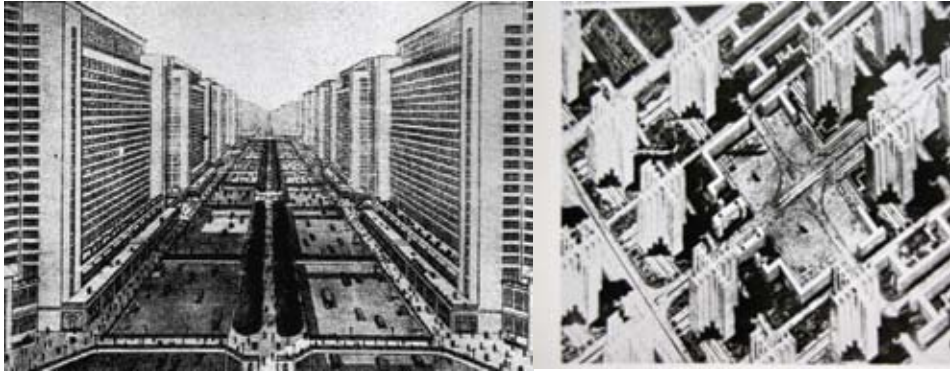
Som en gruppe af særligt handlingsorienterede personer ville de aktivt intervenere i det eksisterende samfunds – ofte skjulte – normer og regler for at eksponere og omvende dem. En af måderne, de gjorde det på, var gennem det, de såkaldte *détournement*. Den kapitalistiske ideologi gennemsyrede i deres øjne de billeder, der dominerede kulturen og hverdagen, og den eneste måde at få kunsten og den sande ideologi tilbage til folket på var ved aktivt at *detournere*, dvs. omvende, disse billeder, så de kom til at vise deres sande ansigt. Helt konkret handlede det om at tage billeder ud af den kontekst, de indgik i, og indsætte den i en ny, ofte overraskende og morsom kontekst, hvorved de fik en ny mening, der aktivt forholdt sig til originalen. Eksempelvis *detournerede* de tegneserier, hvor tegneseriehelte som Tarzan i stedet for at tale i verdensfjerne talebobler om livet i skoven promoverede den sande, marxistiske levevis. Andre *détournement* ser vi hos Asger Jorn, der i en længere årrække var en del af situationisterne, blandt andet i *détournementet*, af Jorn oversat til 'modificering', af et romantisk landskabsmaleri til *Den foruroligende ælling*. Hermed bruger Jorn en visuel taktik, der transformerer det romantiske landskabs visuelle udtryk og ideologi ved at pege dets kitschkarakter og samtidig transformerer det til en ny – foruroligende – landskabssituation (se også Gilman 2002: 196, Samson 2010: 220).

Psykogeografien

En anden måde, situationisterne mente at kunne afdække og omvende eksisterende ideologier på, var gennem det, de kaldte psykogeografien, der kan ses som en overførsel af idéen om *détournementet* til aktioner i det urbane rum.

Som Debord skrev i 1955, var psykogeografien defineret som "the study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, whether consciously organized or not, on the emotions and behavior of individuals" (Debord 1955/2009: 59). Med psykogeografien mente han at kunne iværksætte det nye liv. Ved at afdække byens geografiske miljøers specifikke virkninger på individets sanseapparat og forestillingsevne. Gennem psykogeografien, fx oplevelsen af byrummets virkning kunne byens logik og funktionalisme omvendes.

Potentialet og kræften til dette lokaliserede situationisterne således ikke i fornuften, men i menneskets begær, følelser og drømme. Altså i erfaringen af virkelighedens virkninger. Begær og lystformer blev drivkraften, der fx kunne omskabe den modernistiske funktionelle by i byboerens og det levede livs billede. Det at drive formålsløst gennem byen blev en måde, gennem sansningen, at gøre op med den rationalistiske by. Disse byvandring kaldte Debord og situationsisterne 'at drive' (fr: *dérive*), der, som Debord skriver i "Theory of the *Dérive*", kan betegnes



Den situationistiske performativitet. Med psykogeografien ønskede Situationisterne at detournere den modernistisk-arkitektoniske plan til en sanselig, oplevet by.



Banksy indsætter sine stencils i byrummet og kommenterer humoristisk på bysituationer og socio-politiske sammenhænge. Rummet detourneres og tillægges ny betydning. Med udgangspunkt i Banksys signatur har gruppen Robbo detourneret Banksys velkendte byrotte ved at indtegne et skilt med "I love London – Robbo" i armene på den. Street artens signaturer bruges til at generobre magten i byrummet.



som "a technique of swift passage through varied environments" (Debord 1958). Driven er således en metode inden for psykogeografien, en art 'talehandling for fodgængere', der kunne realisere deres ludiske-konstruktive adfærd inden for byens funktionalistiske rammer (McDonough 2002: 260).

Denne lystorienterede, passionerede transformation af byens rum havde et performativtrevolutionært potentiale, idet den eksempelvis mentes at kunne omstyrte eksisterende kapitalistiske socialt-rumlige organisationer. Rekonfigurationen af byens rum og rumlige ordensgeografi var således for situationisterne knyttet en utopisk forestilling om, at alle individer kan udleve deres drømme i et frit samfund.⁸ Situationisterne arbejdede med en omvæltning af det eksisterende ved blandt andet at vise byens psykogeografiske lag som det mentale og begærlige landskab, vi oplever byen igennem – og som skabes af eksempelvis de forelskede eller den passioneredes lystfulde vandringer gennem byen. 'The Naked City' var i den forbindelse Guy Debords diagram eller plan over den oplevelsesorienterede by (Se tavle 2). Pilene beskriver de spontane, oplevelsesdrevne retningsændringer, som subjektet tager undervejs gennem byen (McDonough 2002:243).

Oplevelsen og kunsten var også i centrum i situationisten Constant Nieuwenhuys *Unitary Urbanism* og specifikt hans visioner om et New Babylon, der gjorde op med den modernistiske planordning af byen til fordel for en by baseret på oplevelser. Constant ville afskaffe det kedsommelige og sterile miljø og "genfinde eventyret", som det lyder i hans manifest "A Different City for a Different Life" fra 1959. (Constant 2004: 95). Unitary Urbanism var i den forstand en utopi om at omskabe den fysiske og arkitektoniske by for at forbedre livet og oplevelserne for beboerne. Som kulturgeografen David Pinder skriver, var Unitary Urbanism en situeret og bevægelige opfattelse af byen sammenlignet med den funktionalistiske by. Den situationistiske by var "dynamic, continually evolving, concerned with ambiances and situations, and the outcome of people's desire and actions" (Pinder 2005:129).

Menneskers begær, drømme og imagination blev således set som både den skabende forudsætning for byens tilblivelse og som en skarp kontrast til den formelle arkitektoniske plan, manifesteret i Le Corbusiers urealiserede masterplaner fra tyverne som rædselsscenario. Fra drømmene mente situationisterne, at byens strukturer kunne genfortrylles og en ny by opstå ud af beboernes visioner og imagination.

Overført til byrummet ligger den performativt æstetiske strategi hos situationisterne altså ikke i at skabe det radikalt nye som en utopisk idealistisk vision (jf. Ebenezer Howards Garden City eller Le Corbusiers utopiske urbane projekter fra starten af tyverne).⁹ Det handler snarere om at samle, reaktualisere eller genoplive den modernistiske plan og den urbane kulturarv i en sanselig og oplevelsesorienteret gestaltning.

Den situationistiske performative æstetik ligger altså i omvendelsen fra et formudtryk til et andet gennem eksempelvis den psykogeografiske vandring i byen eller kunstnerens *détournement* af den eksisterende arkitektur. Deres politiske engagement er derfor æstetisk. De får koblet den sociale livsverden sammen med den fysisk-æstetiske by – samlet i, og *détourné* af, borgerens oplevelse og sansning. Som Maria Hellström skriver, skal situationismen "first and foremost be

understood as an aesthetically spurred activism; a performativity, which engaged in and critically changed campaigns of subject formation, as they unfolded in modern, bourgeois, and commercial urban space" (Hellström 2006:111). Altså en æstetisk drevet aktivisme, der handler om at omvende eller omhælde byen fra en orden til en anden. Den situationistiske plan er en situation, der opstår ud af mødet mellem brugeren og byen, men medieret af brugerens billeder og imagination. Derfor kan den ikke forstås som en fysisk plan, men snarere som en visualiseret og gennem byboerens imaginationen levet by. Begivenhedssamfundets måde at søge det spektakulære og det sensationelle på, vil situationisterne bruge som udgangspunkt til at vende begivenhedssamfundet om med dets egne midler. For begivenheden i den eksisterende orden er ikke en udefra kommende samling af billeder, "it is a social relation between people and it is mediated by images" (Debord 2009: 24). Derfor er billederne og formerne i begivenhedssamfundet også det redskab, der skal bruges for at omdanne den eksisterende by og samfundet med dets sociale kræfter. For begivenheden i den eksisterende orden er ikke en udefra kommende samling af billeder, "it is a social relation between people and it is mediated by images" (Debord 2009: 24). Derfor er billederne og formerne i begivenhedssamfundet også det redskab, der skal bruges for at omdanne den eksisterende by og samfundet med dets sociale kræfter.

Som Martin Jenkins skriver i forordet til Debords *Society of the Spectacle*, er relevansen for os i dag, at de netop arbejder med en integreret forståelse af begivenheden og hverdagslivet (Jenkins 2009:9). For byomdannelse indebærer en sådan integreret måde at tænke transformation på, at man tager udgangspunkt i de eksisterende værdier, sociale relationer og omvender dem med deres egne midler. Og – kunne man tilføje – gennem deres egen hverdagslige arkitektur og levede rum.

Opsamling

Hvad der gør situationisterne aktuelle i dag er i min optik deres détournementer og psykogeografien, der peger på, hvordan det eksisterende byrum og kulturens billedretorik kan transformeres gennem dets egne midler. Her har vi et klart eksempel på en performativ transformationstanke, der ikke er ideologiløs, men som netop arbejder strategisk på at forandre eksisterende ideologier gennem en omvending af deres arkitektur og form. I avantgarden generelt, og hos situationisterne specifikt, ser vi altså en måde at arbejde med æstetiske formstrategier på. Den hviler på affektive virkninger i det mellemfelt, hvor det sociale og politiske møder det æstetiske og omvendt.

Situationisternes fokus var at lokalisere det utopiske potentiale i menneskets forestillingsevne i forhold til den etablerede materialitet og funktionelle orden. Det performative udspringer således af en materiel-fysisk omstændighed, der ligger i den eksisterende samfundsorden. Muligheden formuleres ofte som en potentiel utilfredshed, en drøm om frihed eller en frisættende kraft i et ellers struktureret og organiseret samfund.¹⁰ Og som kulturgeografen David Pinder har skrevet, ligger der ikke alene en politisk ideologisk forandringsvilje i det situationistiske projekt – det kan også ses som et udtryk for at ville ændre verden gennem en mere lokal, praksisorienteret omgang med realiteterne, der kan sammenstilles med den aktuelle

videnskabsteoretiske pragmatisme (Pinder 2005: 11). I forhold til byens rum og det urbane kan situationisternes performative strategier overføres til, hvordan det fysisk-arkitektoniske rum kan indvirke på det levede liv, og hvordan det levede liv omvendt præger og omformer det æstetiske miljø, det indgår i. Hvor hverdagslivet reagerer på strategier som eksempelvis gentagelse, reproduktion, appropriering,¹¹ kan man i hos situationisterne få en fornemmelse for, hvordan det fysiske-materielle udstikker nogle potentialer for, hvordan det levede liv kan udfolde sig, ligesom man kan overføre disse formelle strategier til byens rum og bruge dem som en virkningsæstetik, der appellerer til brugeren om at interagere og investere sine egne erfaringer i rummet gennem sin betydningsafkodning.

Situationismens performativitet aktualiseret: Street art

En nyere udvikling af den performative avantgarde finder vi inden for street art, der i forhold til den institutionaliserede kunst og i lighed med situationisterne bruger det eksisterende byrum som scene for æstetiske, interventionistiske omvendelser. Appropriering og detournement er ofte brugte formudtryk – blandt andet hos street art-pioneren Banksy, der eksempelvis "What are you looking at" kommenterer den britiske overvågning af det offentlige rum ved at indsætte teksten "What are you looking at" i overvågningsområdet på et CCTV-kamera. (Banksy 2006:87).

Banksys humoristiske og politiske street art piece viser en feedback-performativitet i en social – og politisk – kontekst. Gennem et simpelt æstetisk greb – indsættelsen af teksten "what are you looking at?" svarer han på myndighedernes overvågning og kontrol af byrummet og kommenterer samtidig ironisk på sin egen handling, som jo netop er grunden til at myndighederne sætter overvågningskameraer op. "What are you looking at" gør opmærksom på et element i byrummet, man ikke normalt er opmærksom på, nemlig overvågningen – og medvirker til at vise byens ellers usynlige magter. Den performative feedback sker her som en mediestrategi: Intentionen om at overvåge og kontrollere rummet for blandt andet at undgå street art og graffiti som Banksys, modsvares af graffitikunstnerens kommenterende performative udsagn. Han omdirigerer i den forstand rummets magt, vender magtens blik tilbage imod magten selv. Magtforhold i rummet – specifikt overvågningen af Marble Arch i London – bliver således destabiliseret og detourneret. Samtidig er det en politisk ladet strategi, der peger tilbage på situationisternes détournement af rummet: Banksy indsætter sine ulovlige pieces/street art/hærværk i et restriktivt og overvåget rum. Ved at indsætte sin egen signatur i magtens overvågende blik, vender han magtens blik tilbage mod den selv. Banksys street art er altså en performativ og situationistisk æstetisk strategi, idet han taktisk indsætter sin signatur i et kontrolleret magtrum og derved åbner rummet indefra med sin handling.

Banksy er selv blevet en autoritet og faderfigur inden for street art. Det har en anden London-baseret street artist, Team Robbo, reageret på ved at appropriere Banksys pieces med sin kontrasignatur, "Robbo". Ved at indsætte 'Robbo-signaturen' i Banksys værker, detournerer Robbo den herskende street art-autoritet og påpeger derigennem, hvordan det performative og situerede udtryk ofte udvikler sin egen lukkede form – et nyt magtbillede. Robbos kontrasignatur er i den forstand en reaktion på den kommerialisering af street art, som Banksy med tiden er blevet repræsentant for.¹² Som Banksy og efterfølgende Robbos kommenterende

signatur viser, går udtryk og magt hånd i hånd. Den situationistiske performativitet i street arten er helt i tråd med détournementet som måde at destabilisere byens og samfundets magtbalancer gennem det æstetiske formudtryk.

Aktualisering i byrummet

Den situationistiske performativitet er med sine approrieringer og détournementer af rummet anvendelig, når vi arbejder med byrummet og planlægning. Hvis planlæggeren eller arkitekten eksempelvis ønsker at gå ind i byrummet og omdanne dets eksisterende kræfter, værdier og magter i en anden retning, er den situationistiske performative æstetik en måde at arbejde omdannende på.

Den situationistiske performativitet bygger på en forståelse af æstetikken som en formstrategi, der kan detournere og forandre det eksisterende – både ideologisk og materielt. Gennem den formelle organisering af det eksisterende og ved at foretage forskellige valg i det foreliggende materiale indtages rummet, og en ny signatur kan indskrives. Det er således gennem den fysiske (gen)organisering af materien, at den immaterielle utopi iværksættes. I den forstand er der tale om en uhyre traditionsbevidst strategi, idet den netop genfortolker og omdirigerer kulturens eksisterende materiale i nye konstellationer (Ørum & Ping Huang 2010: 10).

Eksempelvis sker der i enhver gentrificeringsproces en appropriering af rummet i kraft af de forskellige interesser, der rykker ind for at gøre brug af stedets mulighedspotentialer. Når gentrificering finder sted i kraft af subkulturer og kreative erhvervs indrykning i ellers uudnyttede områder, er der tale om en immanent byudviklingsform, der spiller på den taktiske og strategiske avantgardes omvendelsestanke.¹³ I den forstand kan de situationistiske détournementer og kontrasignaturer bruges som handlingsæstetikker for omdannelse af byområder. Også som omdannelsesstrategi i forhold til de eksisterende værdier, der ligger i et område, fx industriområder som ønskes forandret og udviklet til nye, mere rekreative værdier.¹⁴

BEGIVENHEDENS PERFORMANCE

Ubestemmelighed og begivenhed er begreber der ofte optræder inden for den avantgardistiske tilgang til performativitet. Som hos situationisterne og eksempelvis i konceptkunsten handler begivenheden om at overskride værkets grænser gennem handlinger. Men i modsætning til den situationistiske performativitet, som vi har set indbefatter en strategisk eller taktisk intention, der ofte havde et utopisk eller ideologisk sigte, arbejder, det, jeg kalder den begivenhedsorienterede performance, ikke med en æstetisk intention. Den orienterer sig i stedet imod tilfældet, det uforudsigelige og det ubestemmelige i forsøget på netop at slække på kunstnerens indflydelse på værket.

Der er altså tale om en forståelse af performance, der specifikt arbejder med en frisættelse af kunstnerisk energi i hverdagslivet samt ophævelsen af signaturen i forhold til brugeren, modtageren, der dermed bliver gjort medansvarlig for værket.

Johns Cages tilfældighedsværker

Et hovednavn blandt de kunstnere, der i 50'erne og 60'erne arbejdede inden for den begivenhedsorienterede performance, er den amerikanske komponist John Cage. Han arbejder i flere af sine værker med tilfældigheder som de uforudsigelige hændelser, der finder sted, når æstetiske genrer og kunstnere mødes. Ofte finder disse møder sted i hverdagsituationer. Mest kendt er hans komposition 4:33. Stykket består i, at en pianist sætter sig til et flygel og lægger an til at begynde at spille kompositionen. Kompositionen består i 4 minutter og 33 sekunders stilhed, hvor publikum, i mangel på musik, er overladt til rummets iboende lyde. Værket bliver således flyttet til fra en opførsel af den skabende kunstner på klaveret og scenen til rummets lyde, og den virkelighed, der omgiver scenen og kunstneren. Ud over den enkle pointe, at hverdagens lyde også kan være musik, påpeger Cage også, at værket realiseres gennem beskuerens sansning og oplevelse her og nu. I den forbindelse har kunstnersignaturen John Cage ingen mulighed for at styre de lyde, der vil opstå i løbet af stykkets varighed – og hans værk skal i stedet ses som en ramme, der åbner et rum for tilfældets musik og de situationsbestemte indtryk.

I andre af sine værker arbejder Cage i mellemfeltet mellem kunstarterne. I 1952 organiserede han eksempelvis et af den teatrale kunsts nøgleværker "Concerted Action", der senere fik titlen "Theater Piece No. 1". Stykket havde et tværestetisk multifokus, der præsenterede flere æstetiske genrer opført på samme scene samtidig. Således kunne man opleve David Tudor spille klaver, dans ved Merce Cunningham, udstilling af fire af Rauschenbergs White Paintings, digtoplæsning fra en stige, filmforevisninger på væggen og Cage selv, der læste en teoretisk tekst op.

Hvad John Cage manifesterede med værket er, at de tværestetiske udvekslinger og hybridgenrer har en åben og interaktiv form, der ophæver den traditionelle værkkategori som en afgrænset, autonom og lukket størrelse. Ved at iscenesætte flere, sameksisterende æstetiske systemer på én gang, ophævede han de skarpt optrukne grænser mellem kunstarterne til fordel for en multiæstetisk og åben værkkategori, hvor den enkelte kunstner måtte improvisere i forhold til de uforudsete betydningssammentræf, der fandt sted mellem de forskellige genrer. Performance indebærer her den proces og tidslige tilblivelse, der finder sted mellem de etablerede og definatoriske kunstskele og manifesterer også, at sanserne ikke kan adskilles, men at vi oplever og erfarer verden i sanselige helheder, hvor eksempelvis synssansen og høresansen, fornuften og sproget (manifesteret gennem den teoretiske tekst) ikke kan separeres i erfaringen. Det er med andre ord det unikke øjeblik i sin inkarnation – dets performance – der fokuseres på i Cages begivenhedsperformances.

Fluxus og det flydende værk

Inspireret af bl.a. John Cages tilfældighedseksperimenter opstod den internationalt forankrede fluxus-bevægelse i starten af 60'erne – centreret omkring kunstneren George Maciunas og med udøvende kunstnere som bl.a. La Monte Young, Nam June Paik, George Brecht, Yoko Ono, Allan Kaprow samt danskerne Arthur Kjøpcke og Erik Andersen. Hvor Cage i sine mange tilfældighedsperformances ofte arbejdede med at skabe det rette rum eller de rette sanselige omstændigheder, hvor den efterfølgende performance kunne finde sted, var det i Fluxus-bevægelsens performances snarere



Manifesto:

1. That art is here to give a certain state of existence to the things which are of themselves dead and void.
2. Not to give a technical form to the void.
3. But to give a life to the things which are of themselves dead and void.
4. A feeling of that which is the feeling of the things which are of themselves dead and void.
5. The feeling of the things which are of themselves dead and void.

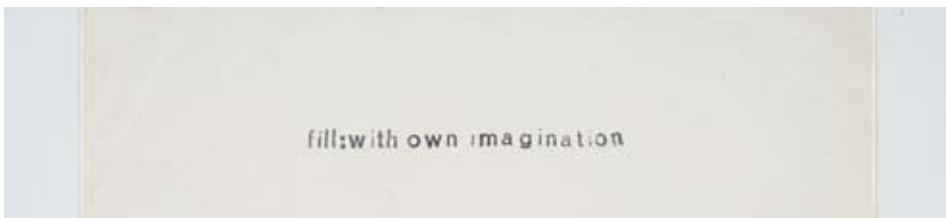
PURGE the world of Europeanism; success, artificial; professional & commercialized culture; PURGE the world of dead art, imitation, artificial art, abstract art, illogicalistic art, mathematical art; — PURGE THE WORLD OF "EUROPEANISM"!

1. All art is here to give a certain state of existence to the things which are of themselves dead and void.
2. Not to give a technical form to the void.
3. A simple, common form; dead, nothing.
4. The feeling of the things which are of themselves dead and void.
5. The feeling of the things which are of themselves dead and void.

PROMOTE A REVOLUTIONARY FLOOD AND TIDE IN ART, Promote living art, anti-art, promote NON ART REALITY to be fully grasped by all people, not only critics, dilettantes and professionals.

1. Form is dead & the substance of art is dead.
2. The feeling of the things which are of themselves dead and void.
3. The feeling of the things which are of themselves dead and void.
4. The feeling of the things which are of themselves dead and void.
5. The feeling of the things which are of themselves dead and void.

Begivenhedens performance etableres mellem byen som scenen og kroppen i Trisha Browns 'Rooftop Performance'. Scenen er det rammesættende udgangspunkt for de uforudsigelige handlinger, performances, der finder sted på den.



I Fluxus-værket er scenen erstattet af rammen, manifestet, instrukserne, reglerne eller nodesystemet. Disse er 'event scores', der forbinder det mulige med det virkelige: "Arrange or discover an event score and then realize it." Selvom event scoret ofte er restriktive dogmeregler, muliggør de begivenheden ved i værket at opfordre til "at fylde den med egen imagination" (Arthur Købke) eller ved at frame elementer i hverdagslivet, byen og gaden. Det hverdagslige bliver gennem fluxus-kunstneren gjort til potentiel kunst.



et spørgsmål om, at reglerne, opskriften eller partituret gav forudsætningerne for værket. Værket lå således hverken i forudsætningen eller i dets realisering, men i mellemfeltet mellem konceptet og dets realisering. Værket blev dermed flydende og uforudsigeligt – deraf navnet Fluxus (lat.: flydende).

Fluxus' værkforudsætninger bestod typisk af et sæt simple instruktioner, manuskripter eller opskrifter for, hvordan det kunne realiseres. Med disse retningslinjer ønskede Fluxus-kunstnerne at ophæve kunsten i hverdagslivet. Kunsten kunne opstå som en begivenhed, hvor man mindst ventede den, ved at lave en salat, ved at hænge en violin ud af vinduet, ved at sætte en plakat med et simpelt udsagn op i bybilledet. Det var derfor den uforudsigelige og konceptuelle handling, der legitimerede at kalde det kunst. I fluxus-værket skabes den uforudsigelige begivenhed således ud af manuskriptets regelsæt – ikke som et kausalt produkt af det, men som en mulig begivenhed, der realiseres forskelligt, hver gang den opføres. Forandring i øjeblikket var således en af grundtankerne i Fluxus: "The essence of Fluxus has been transformation," påpeger Ken Friedman" (Friedman 1998). Men en transformation, der ikke på forhånd kan forudsiges. Det berettiger Fluxus-kunstnerne til at lave 'event scores', der kan læses som forudsætningerne for mulige begivenheder: "Event scores involve simple actions, ideas, and objects from every day life recontextualized as performance. Event scores are texts that can be seen as proposal pieces or instructions for actions (...) Event scores can be realized by artists other than the original creator and are open to variation and interpretation (Hendricks 2008:9).

Scoret kan ses som en slags opskrifter, der bestod af nedskrevne tekstdokumenter eller tegninger med tekniske illustrationer, hvor der med pile eller tal blev angivet, hvordan værket kunne opføres. Denne kunstens "do it yourself" reducerer kunstneren til en iscenesætter af den kunstneriske tilblivelse, der ligeledes er flyttet fra museumsrummet ud i virkeligheden, hvor værket blive realiseret på lige fod – og side om side – med den virkelige verdens hændelser. Et eksempel er Nam June Paiks "Composition for Poor Man" fra 1961. Scoret lyder i sin helhed:

Summon a taxi, position yourself inside, request a long
ride, OBSERVE THE METER (Paik 1961).

Når den potentielle performer af stykket handler i overensstemmelse med disse simple instruktioner, vil han på én gang deltage i værket, udføre det og realisere det som et kunstværk i virkeligheden med sig selv som hovedaktør. Performeren af værket opfører, hvis han følger instrukserne, rollen som en "fattig mand" og får i den forstand skabt en på én gang kunstnerisk begivenhed og en virkelig social omstændighed. Der fortælles dog intet i Paiks instrukser om, hvad performeren skal gøre, hvis han ikke efterfølgende kan betale taxa-regningen.

Udfyld med dine egne forestillinger

Det performative forhold mellem den iscenesættende tekst og den mulige performance er skåret helt ind til benet i den dansk-tyske fluxus-kunstner Arthur Köpckes enkle tavle: "Fill with own imagination". Her er teksten en performativ

invitation til læseren om selv at udfylde værket med mening. Evnen og lysten til at investere sine egne forestillinger bliver her det, der skaber værket. I stedet for at tilbyde en repræsentation af virkeligheden iscenesætter fluxus-kunstneren i stedet en instruktiv staging af virkeligheden. Hverdagslivets trivialitet bliver igennem event scores og instruktioner til en scene for almindelige personers optræden såvel som for imaginationens evne til at skabe projektioner.¹⁵

Med fluxus rykker værket kort sagt ind i hverdagslivet og bliver her begivenhedsskabende ved at pege på usete kreative øjeblikke. I lighed med situationisterne, surrealistene og dadaisterne fører fluxus-bevægelsen kunstværket ud i virkeligheden – gør kunsten til en handling eller en proces i den sociale virkelighed og er dermed ofte også reaktioner på de omstændigheder, som virkeligheden er gjort af. Æstetisering af hverdagen er således en elementær del af værkhandlingen.

Partituret, reglerne eller instrukserne er kunstnerens rammesætning for den udøvede performance. Rammen, partituret og scoren er således ikke kunst i sig selv, men retningslinjer og redskaber, hvormed man kan påvirke og gribe handlende ind det levede livs betydningskræfter og potentialer. Således gør fluxus-bevægelsen alle til potentielle kunstnere. Som hos situationisterne bliver hverdagens forhåndenværende redskaber en potentiel ramme for handling. Det giver mulighed for, at publikum kan overtage scenen, hvorved forholdet mellem beskuer og værk gøres til en reversibel og gensidig udveksling af handlinger. Rammeverket virker på beskueren, og beskueren virker tilbage på værket ved at projicere sin mening og sine egne aktualiseringer ind i det. Men samtidig bliver værket også immaterielt og undefinerbart og bliver eksempelvis svært at have autoritet og rettigheder over. Alle kan med andre ord benytte konceptet. Dermed bliver alle, der engagerer sig eller anvender fluxuspartituret, reelt rettighedshavere, og værket bliver en delt størrelse uden en oprindelig signatur. I stedet kan vi tale om kunstneren som en iværksætter eller facilitator af den kunstneriske begivenhed.

Performance er i virkeligheden – ikke i teatret

I begivenhedens performance er man således interesseret i at ophæve forholdet mellem virkelighed og fiktion, praksis og teori. Det sker i kunsten, som vi har set, ved at ophæve grænsen mellem publikum og scenerummet. Scenerummet og beskuerrummet søges nedbrudt på flere niveauer: Både som et hierarki mellem synligt og forestillet, mellem offentligt og privat rum og mellem skuespiller og tilskuer. Ligeledes er man interesseret i at integrere virkeligheden i teatrets iscenesatte rum ved at hente almindelige mennesker – beskuerne med deres erfaringer og oplevelser – ind på scenen for at få dem til at interagere med det fiktive og iscenesatte rum. I performanceteatret sker der således en interaktion og gradvis ophævelse mellem den sociale virkelighed og det æstetisk iscenesatte rum. I stedet bliver der tale om det, som avantgardeteoretikeren Peter Bürger har betegnet livspraxis – *Lebenspraxis* (Bürger 1984).

Hvor det traditionelle teater var tekstbaseret i den forstand at teaterperformancen tog udgangspunkt i et nedskrevet tekstdokument struktureret i akter, er det derimod typisk for performancen, at den tager afsæt i et sæt spilleregler, nogle fysisk-rumlige begrænsninger og kropsligt-sanselige iscenesættelser, der

kan påvirke de handlende på scenen. Dertil er det improvisationen og interaktion mellem scenens forskellige deltagere og publikums reaktioner, der er afgørende for begivenhedens performance. Hvor den traditionelle teateropførelse er en reproduktion af en original tekst og dermed kan forstås som en repræsentation eller fortolkning af et allerede foreliggende værk, vil en performance altid være unik ved, at den er resultatet af tid, sted og kontekst og de improvisationer, der er fremkommet i løbet af opførelsen. Performances viser, hvordan der kan skabes rumlige og æstetiske begivenheder: Performancen handler om forholdet mellem scene – forstået som de forudgivne kriterier – og performancen som aktualiseringen af scenens potentiale.

Et ofte citeret værk, der viser denne begivenhed som en løsrivning fra manuskriptet, er billedkunstneren Allan Kaprows *18 happenings in six parts*. Det var en rumlig installation, bestående af seks rum, hvori skuespillere opførte forskellige performances over tid. Her kunne publikum selv vælge, i hvilken rækkefølge og i hvilke rum det ville opleve de forskellige skuespilperformances. Den rumlige organisering bliver således en åben dialogisk form, der inviterer beskueren til at skabe sine egne oplevelsesrum. Og som den danske kunsthistoriker Anne Ring Petersen skriver, er Kaprows værk skelsættende for installationskunsten, såvel som performancekunsten, hvor det inkarnerer det processuelle værk. Med hendes ord er Kaprows værk "et fundamentalt skifte fra kunsten som objekt med en betydning, hvis kerne kunstneren så vidt det nu er muligt har fastlagt på forhånd, til kunsten som en proces, der sættes i gang ved beskuerens konfrontation med en række iscenesatte stimuli, som må aflæses successivt, og hvis aflæsning derfor udstrækkes i tid." (Petersen 2002: 125-126). Iscenesatte stimuli, der aflæses successivt og derfor udstrækkes over tid, mener jeg præcist beskriver, de forudsætninger, der skal til for at etablere begivenhedsværker.

Manuskript og performance

Inden for teatervidenskaben er begrebet performance forbundet til autenticitet og nærvær, idet det repræsenterer et opgør med teaterteksten. I stedet for den opførte tekst er performancen baseret på improvisation, begivenheden på scenen. Performativitetsteoretikeren Erika Fischer-Lichte ser performancen som et alternativ til den teatervidenskabelige forestillingsanalyse. Hun skelner mellem på den ene side de semiotiske, teatrale tegn, dvs. de strukturelle elementer i teaterteksten, og på den anden side en opførelse af teaterteksten, som en kombination af analyse og realisering (Fischer-Lichte 2001: 143). Fischer-Lichtes metodisk-teoretiske tilgang til forestillingsanalysen er hermeneutisk og fænomenologisk, og hun tænker ud fra en grundlæggende fortolkningsproblematik. At opføre et musikstykke, læse en tekst og afkode et billede kan i hendes forståelse sammenlignes med den iscenesættelse, der finder sted mellem manuskriptet og opførelsen i teatret (Ibid.: 249). Dog pointerer hun, at den teatraliske tekst adskiller sig fra de andre æstetiske tekster ved at være opbygget af mange forskellige heterogene, sameksisterende tegn (Ibid.: 250).

Ved en teatralisk tekst forstår Fischer-Lichte derfor en tekst, der ved at artikulere sig gennem flere æstetiske strategier på én gang – eller ved at anvende tværgående tegntyper – præsenterer en struktur, der lægger op til beskuerens tidslige og medspillende realisering af værkets betydningslag.¹⁶ Det performative kan hos

hende ses som en intern strategi i værket mellem forskellige – men sameksisterende – tegnregimer, der lægger op til en ekstern perception, der realiserer værket som et singulært snit gennem et felt af komplekse tegn. Fischer-Lichtes begreb om den performative tekst dækker således et åbent, uessentielt og uintentionelt forhold mellem tekst og opførelse. Spillet og den frie kombinatorik mellem forskelligartede tegnregimer er således i Fischer-Lichtes definition den performative begivenhed. I performancen er beskueren konfronteret med en mangfoldighed af tegn, der tilhører forskellige tegnregimer og arbejder på kryds og tværs helt ned i de mindste betydningsselementer (Fischer-Lichte 2001: 250).

Erika Fischer-Lichte ser således opførelsen af den teatrale tekst som en performativ realisering af et komplekst netværk af æstetiske tegn. I kraft af performancen opstår nye teksttyper – læsevejledninger, instruktionsbogen og listen som bruges som vejledning og retningsangivelser for, hvordan beskueren kan navigere igennem den æstetiske kompleksitet.

Opsamling

Vi har set, hvordan listen og læservejledningen gjorde sig gældende for fluxuskunstnerne. Ligeledes var John Cages performances et udtryk for, hvordan de mange æstetiske regimer og faglige kompetencer blev blandet sammen i performancen for at muliggøre de uforudsigelige kombinationer og møder mellem kunstarterne. Disse kunne ikke reduceres til en dikotomi eller et kausalt forhold, for mellem værk og performer kan det uforudsigelige opstå – det som Schechner betegner eventen (Schechner 2003: 71). Der er således tale om mere end blot værket plus performerne, når man skaber en begivenhed.

Mødet mellem mange komponenter og æstetiske genrer er derfor begivenhedsskabende, fordi deres mulige måder at indgå i relationer med andre komponenter på, er uforudsigelige. Den performative begivenhed udspringer altså af omstændigheder, der ikke kan dechifreres eller kvantitativt udledes af situationen. Performancens tværæstetiske og ofte komplekse måde at iscenesætte forholdet mellem scene/opførelse/tekst/performance eller ramme/handling på kan alle ses som æstetiske strategier, der ikke intentionelt etablerer en betydning, men iværksætter betydnings tilblivelse. Ligesom situationisternes performativitet forholder også begivenhedsperformancen sig transformatorisk til sine omgivelser. I forhold til den traditionelle teatertradition, der siden Aristoteles' lancering af mimesisbegrebet til at beskrive den græske tragedies virkelighedsafbildende karakter (og derfor repræsentationelle udtryk), forholder performancen sig ikke deskriptivt, metaforisk eller symbolsk til virkeligheden. Den forandrer virkeligheden. Derfor kan vi sige, at performancen er medskaber af virkeligheden ved at gribe deltagende ind i den. I den forstand er den begivenhedsskabende performance en tilblivelse, der finder sted som en proces i virkeligheden, mere end det er et afgrænset værk.

Aktualisering i byrummet: Begivenheder

Performance som ubestemmelighed og begivenhed kan i forhold til en specifik bykontekst ses som en særlig måde at bryde med planlægningen som en ordensinstallerende intention. Performancen kan være en måde at få byrummet til at finde sted ved eksempelvis at invitere en lang række aktører ind på scenen. I

dette møde kan den uforudsete begivenhed finde sted. Byplanlægningen arbejder allerede med en sådan tværfagligt organiseret og processuel udvikling, hvor borgerinddragelse og procesfacilitering kan ses som måder at iscenesætte møder mellem byens forskellige heterogene komponenter, udtryk og mennesker.

DEN KROPSLIGE OG SANSELIGE PERFORMANCE

En del af installationskunsten og skulpturen i det 20. århundrede, og i særdeleshed i det 21. århundrede, har orienteret sig mod kropslige og sanselige former som et opgør med stilæstetikens repræsentationelle former. Den materielle og kropslige vending kan ses i forhold til den beskuerorientering, jeg tidligere har været inde på i performancen, fluxus og de læserorienterede tekstteorier. Den kunstrumlige praksis er bl.a. blevet kaldt 'kropslig kunst' (Jørgensen 2007) og forbinder sig også til betegnelsen formløs, 'formless' (Krauss & Bois 1997), der reaktualiserer kulturteoretikeren Georges Batailles materialisme. Den kropsligt orienterede kunst har rødder i tyvernes fotografi, i minimalisternes skulpturer og antropomorfismen inden for kunsthistorien generelt. Antropomorfismen kan kort fortalt beskrives som en virkningsæstetik, der henvender sig til kroppen og sanserne. Antropomorfismen er baseret på menneskets behov for at identificere sig og måle sine egne proportioner i forhold til sit miljø. Kroppen og sansningen spiller her en rolle for at kunne måle sig med arkitekturens rumgestaltning eller kunstens udtryk. Inden for kunsten har især de rumlige genrer, skulpturen og kunstinstitutionen brugt den antropomorfe form. I det 20. århundrede især som en dekonstruktion af menneskets naturlige skala, der samtidig har været knyttet til det autonome og rationalistiske subjekt (Wamberg 2002:339). Hvad enten det er som en dekomposition og en intervention i menneskekroppens skala og proportioner, eller det er et forsøg på at ramme en sand naturlig skala for kroppen, arbejder kunstnere og arkitekter med en forestilling om, at de gennem deres formgivning kan påvirke sanserne og effektuere særlige virkninger på kroppen. Proportionering og skalering er derfor nøglebegreber. Antropomorfismen handler om, hvordan kunstneren gennem sin formgivning af fysiske genstande kan påvirke kroppen og sanserne, og hvordan kunstnere og arkitekter har brugt denne virkningsæstetik for at etablere forbindelser mellem værk og beskuer.

De kulturhistoriske forudsætninger – Riegl, Wölfflin, Benjamin

Antropomorfismen er dog ikke et nyt fænomen, men kan spores tilbage til den tyske kunst- og arkitekturhistories forfædre, Heinrich Wölfflin og Alois Riegl. Med udgangspunkt i den senromerske kunstindustri, påpegede Riegl en dynamisk formforståelse, hvor der blev arbejdet med en stoflighed – en vilje i materialet. Riegl påpeger blandt andet, at det først var med synssansens opkomst i den senromerske kunstindustri, at man i arkitekturen begyndte at arbejde med de optiske virkninger. Virkninger, der afhang af fx beskuerens kropslige afstand til bygningen. Han påpeger således, at arkitekturens indre, formelle måde at artikulere sig på fordrer forskellige perceptionsmodi, som eksempelvis synets afstand og positionering i forhold til arkitekturen.

En anden af Riegls pointer er, at denne udspaltning af synssansen ikke

blot gælder synssansen, men hele vores måde at erkende på: Når synssansen eksempelvis forstærkes, er det på bekostning af de andre sanser. Distancen til eksempelvis en bygning muliggør ikke en stoflig indlevelse. Det visuelle ser Riegl derfor som en udspaltning af følelsessansens haptiske og taktile erfaring af fx arkitekturen (Riegl 1927:123).¹⁷ Således er indstiftelsen af afstand i perceptionen, og med den fremkomsten af en betragter, begyndelsen på en mere begrebslig og erkendelsesmæssig forståelse af tingene, der samtidig sker på bekostning af en mere kropslig og haptisk sanselig materiel forståelse. Denne ser Riegl fortsat udviklet op gennem kulturhistorien med centralperspektivet som fuldbyrdelsen af synssansen som den mest rationelle sans, men også som en distanceskabende perception.

I forlængelse af Riegls pointer påpeger sociologen Georg Simmel, at storbyens blaserthed er bundet med netop synssansen og dens overfladeregistreringer. Med eksempelvis kulturkritikeren Walter Benjamins reaktualisering af flanøren mener jeg dog, at følesansen og den materielt kropslige erfaring af byen igen forbindes med synssansen, i den forstand at der ikke længere er tale om et modsætningsforhold mellem syns- og følesans, men snarere om passager i en synæstetisk erfaring af rummet, der etablerer overgange – eller passager – mellem byens materialitet, kroppe og synet.¹⁸

Den kropslige virkning

Heinrich Wölfflin, schweizisk kunst- og arkitekturkritiker og foregangsmand for, hvad der kan betegnes som 'kunstpsykologien', udbygger i sit hovedværk *Prolegomena to a Psychology of Architecture* Riegls begreb om formviljen. Han stiller spørgsmålet, hvordan arkitektur kan udtrykke en særlig følelse. Svaret findes i vores egen krop:

... physical forms possess a character only because we ourselves possess a body. If we were purely visual beings, we would always be denied an aesthetic judgement of the physical world. But as human beings with a body that teaches us the nature of gravity, contraction, strength and so on, we gather the experience that enables us to identify with the conditions of other form (Wölfflin1996:712).

Således gør Wölfflin arkitektur og æstetik til et spørgsmål om kroppens evne til at identificere sig med andre kroppe, arkitektur og former.

Wölfflins formvilje er således betinget af menneskets oprejste positur og sættes analogt med vilje til at holde en form oprejst, hvorfor enhver formgivning er en kamp mod tyngdeloven. Wölfflin ser her formvilje i opposition til materialet, der betegnes som formløst i det øjeblik, det ikke forholder sig til – eller indgår i relation med – allerede identificerbare proportioner. Wölfflin ser således menneskets genkendelsesevne som en kropslig og intuitiv indlevelse, der går forud for den rationelle erfaring af rummet.¹⁹

Rummets virkning – beskuerens performance

Som fænomenologen og gestaltteoretikeren Gernot Böhme skriver, indbefatter Wölfflins arkitekturbegreb "Raumstrukturen in leiblicher Erfahrung,

Architekturformen als Bewegungen, Architektur als Gestaltung der Leere" (Böhme 2006: 116).²⁰ Derfor åbner han – i Böhmes øjne – for et begreb om arkitektur som andet end fysisk form, nemlig som et rumligt potentiale, der inviterer kroppen og sanserne til at medproducere rummet. I den forstand genintroducerer Wölfflin den haptiske, kropslige og sanselige nærhedsperception, som ifølge Riegl gik tabt i den senromerske kunstindustri.

Denne kropslige erfaring, som Gernot Böhme betegner "der Raum leiblicher Anwesenheit" (Böhme 2006: 118) – det kropslige, det vil sige det materielle rums tilstedeværelse – er en virknings- og gestaltungsæstetik inden for rum og arkitektur, der opstår parallelt med det performatives begrebsudvikling, dog uden at vi kan dokumentere nogen forbindelse mellem det performative og den perceptionsorienterede virkningsæstetik som sådan.

En sådan forståelse for arkitekturens rumligt-materielle virkning mener jeg muliggør, at man i starten af det 20. århundrede begynder at betragte arkitekturen og byrummet som overgange, mellemrum og passager – altså i udvekslingsmetaforer frem for i essenser. Denne arkitekturforståelse er samtidig under stærk indflydelse af modernitetens byudvikling. Det bliver fuldt udfoldet i Walter Benjamins Passageværk.

Byens passager – overgange til kroppen og begæret

Passageværket kan ses som en beskrivelse af byens virkningsæstetik netop i kraft af dens overgange og materielle udvekslinger. I det stærkt fragmentariske og ufuldendte værk beskriver Benjamin, hvordan den moderne storby Paris' handelsarkader og vareæstetik bearbejder og tiltrækker menneskets perception gennem syns- og sanseapparatet. Passagerne er byens materielle overgangsrum, hvor æstetikken tiltrækker storbylivets drømme og begær. Eller som Benjamin skriver:

Handel og trafik er gadens to komponenter. Men i passagerne er den ene del uddød; her er handelen kun rudimentær. Passagerne er handelens liderlige gade, med det formål at vække begæret (Benjamin 2007:55).

Passagerne er i den forstand socio-materielle overgangszoner, der sammenfolder det sociale storbyliv med byens materielle og affektive egenskaber – flanørens begær og driftsbetonede gang i byen.

Benjamin reaktualiserer et andet moderne storbyfænomen, nemlig flanøren som han genintroducerer med reference til den moderne digter Baudelaire. I forhold til Baudelaires modernistiske flanør er Benjamin interesseret i flanørens affektive forhold til byen – hvad man kan kalde det virkningsæstetiske forhold mellem byens æstetiske tiltrækningskraft og individets bevægelser. Flanøren er nemlig hos Benjamin den person, der lader sig drive rundt i storbyens rum ud fra det fantasmagoriske og det forestillede, som han hæfter på byens materialitet. Flanørens blik er begærsligt rettet mod det nye, varerne, men ikke for varernes egen brugsværdi.

I den forstand overskrider flanøren varelogikken med sin laissez faire-holdning til byens og varernes nytteværdi (Ibid. 515) – en overskridelsestanke,

som vi har set, at situationisterne også genoptager i deres détournementer af byens kommercialiserede billeder.

Passagerne udgør således hos Benjamin en væsentlig del af det urbane virkningsæstetik, der skaber passage for individets begær og endnu uindfriede drømme. Den moderne erfaring hos Benjamin er således ikke præget af rationalitet og funktionalisme, som det ofte fremhæves fx i den amerikanske arkitekt Louis Sullivans diktum om, at 'form follows function'.²¹ Benjamins moderne er en formæstetik, der virker formende på storbymennesket. En virkningsæstetik, der er baseret på alliancen mellem materialitet og imagination, og hvor den begærsdrevne flanør genfortryller den rationalistiske by. Flanøren er ligeledes orienteret mod byens begivenheder: Som Benjamin skriver, så sker alt, der finder sted i rummet, simultant: "Rummet blinker til flanøren" (Ibid. 513). Byrummets virkning opleves her som noget unikt.

Byen genopstår med andre ord hos Benjamin som et både materielt og sanseligt billede, der i en vis forstand flytter begrebet om rum fra et spørgsmål om arkitekturens rum, som en essentiel og rationel form, til byen som et væv af komplekse overgange mellem det sociale, det sanselige og det materielle. Benjamins antropomorfisme ligger således i forholdet mellem begær og byens materielle overgange og varepassager. For, det Benjamin beskriver, er, hvordan byens materielle udtryk og former har en særlig virkningsæstetik, der henvender sig til kroppen, til sansningen frem for intellektet.²²

I den forstand har Benjamin klare forbindelser til sine samtidige Riegl og Wölfflins form-affektive æstetik. Formviljen, eller kunstvollen hos Riegl og Wölfflin, kan derfor sammenlignes med Benjamins passageerfaring som det bindeled, der finder sted mellem kunstformen, bypassagen og den kropsligt, sanselige erfaring af den hos beskueren eller byflanøren.

Wölfflin, Riegl og Benjamin er alle tidlige eksponenter for det materielles virkningsæstetik. De står for en kunst- og idéhistorisk vending mod det materielles, arkitekturens og formens virkning på sanserne og kan i den forstand ses som et af fundamentene for den aktuelle affektive vending inden for arkitektur og design (Massumi. Arkitekturens og kunstindustriens former er for både Riegl og Wölfflin ikke bare skabt af mennesker, men har en feedback virkning på mennesker og deres måde at erfare verden på. Til forskel fra eksempelvis det æstetisk sublime, som den er beskrevet hos såvel Kant som Schelling, adskiller den tyske virkningsæstetik sig ved, at den er kulturskabt af fx arkitekter og designere eksempelvis). Den er ikke et produkt af naturens eller matematikkens overvældende kraft, hvorfor de altså mener, at den kropslige og sanselige erfaring kan påvirkes gennem eksempelvis kunst, design og arkitektur. Den sanselige og kropslige performativitet orienterer sig mod forholdet mellem form, krop, arkitekturen og dens måde at skalere rummet på i forhold til menneskets proportioner og sanseapparat.

Formviljen i minimalismen og installationskunsten

En reaktualisering af forholdet mellem krop og form finder vi i en helt anden – denne gang specifikt kunstnerisk – kontekst, nemlig hos de amerikanske minimalister i 40'erne og frem. Deres eget teoretiske udgangspunkt var ikke så meget Riegl, Benjamin og Wölfflin, som det var den filosofiske fænomenologi formuleret af bl.a.

Husserl, Heidegger og Merleau-Ponty i Europa i mellemkrigstiden. Især den franske fænomenolog Merleau-Ponty fik med sin specifikke kropsfænomenologi stor indflydelse på de amerikanske minimalister.

Fælles for de amerikanske minimalister var, at de i forlængelse af fænomenologien arbejdede med en kropslig erfaring af rummet, der relaterede sig til skulpturens skala og rummets proportioner, men også de passager, der er mellem beskueren, værket og rummet (Krauss 1977).

Minimalismens antropomorfisme hviler grundlæggende på en regulering mellem betragter og værk – en regulering, der iscenesættes i kraft af menneskets proportioner og derfor også relationelle forhold til sine omgivelser.

Et eksempel er Robert Morris' *Untitled (Standing Box)*, der berører spørgsmålet om antropomorfismen gennem kroppens skala. Værket består ganske enkelt af en boks, der i mål og skala passer til menneskets proportioner, mere specifikt kunstnerens egne. Vi måler og oplever rummet i forhold til vores egne proportioner og egen skala, pointerer Morris, og ved at sætte sig selv ind i boksen, performer kunstneren boksen (Hoffmann & Jonas 2005:63). På den måde bliver kunstnerens handling en måde at realisere sig selv og den genstand, han skaber, på i én og samme bevægelse, hvorved kunstneren og den skabte genstand falder sammen i en slags performativ feedback-relation.

Et andet eksempel er Bruce Naumans *Green Light Corridor* (1970), en installation, der specifikt sætter scenen for beskuerens kropsligt-sanselige oplevelse af rummet. Værket består af en smal passage, badet i grønt lys. Den besøgende inviteres ind i denne smalle passage for på egen krop at mærke rummet. Den for menneskekroppen trange passage, virker klaustrofobisk, hvorfor rummet erfares kropsligt og prækognitivt, når beskuerens krop møder rummet. Denne kropserfaring udbygges i *Live-Taped-Video Corridor*, hvor beskuerens gang i passagen filmes og vises for enden af passagen på en monitor. Jo tættere man kommer på monitoren for enden af passagen, jo længere er man samtidig fra kameraet, der filmer beskuerens passage fra starten af korridoren. Resultatet er, at det billede, man ser af sig selv, gradvist bliver mindre, jo tættere på man kommer på slutningen. På den måde kortsluttes den rationelle orienteringsevne i værket, og man overlades til en kropsligt, sanselig oplevelse af usikkerhed. Den kropslige erfaring stemmer med andre ord ikke overens med den rationelle erkendelse af rummet.²³ I den forstand er Naumans værker en dekonstruktion af antropomorfismen med dens egen midler.

Som kunsthistorikeren Anne Ring Petersen skriver om installationskunstens virkningsæstetik, så "trænges den optisk-meditative beskuelse [i Naumans korridor] i baggrunden af et handlingsbetonet haptisk-motorisk bevægelsesforløb (Petersen 2001:13.). Ved at vise de besøgende billedet af sig selv engagerer Nauman betragtersubjektet direkte og kropsligt i værket og får derved subjektet til at se sig selv i en ny og aktiv rolle som performer: "Det er en rolle, hvor man både optræder som en reflekterende iagttagere og en kropsligt involveret aktør – en beskueraktør" (Petersen 2007). Installationens rum tilbyder en ny rumlighed, der virker affektivt, kropsligt og sanseligt på beskueren. Anne Ring Petersen betegner senere installationens rum som en 'fysisk vending' inden for kunstarterne, hvor det ikke længere er den kontemplative, kognitive refleksion, der er i centrum, men derimod den sanselige, kropslige og affektive *reaktion* (Ibid).¹



Ruminstallationer virker på kroppens skala. Minimalisterne og postminimalisterne som fx Richard Serras metalinstallationer på Moma og Dia:Beacon.



'Green Light Corridor' af Bruce Nauman er proportioneret, så rummet virker på kroppen. Også materialekvaliteter virker på kroppen og sanserne. Fx får konfettien i installationen "After the Party" både børn og voksen til at interagere med rummet.



Virkningsæstetikken er således rettet mod, hvilke handlinger eller følelser den afstedkommer – ikke hvilke symbolske eller ideologiske betydninger, der kan læses ud af det æstetiske udtryk.

Opsamling

Virkningsæstetikken i den antropomorfe og kropsrelaterede kunst har vi set handler således om, hvorvidt der etableres en relation mellem forskellige oplevelser af den fysiske form. Former og proportioner kan berøre os, fordi de forholder sig til vores egne proportioner, men også, med lån fra den avantgardistiske æstetikforståelse, fordi de er i stand til at vende dem på hovedet eller gøre noget andet, end vi kropsligt-vanligt forventer. De historiske avantgarder udtrykker, som vi så tidligere, en sådan formvilje, der bryder med den konventionelle formforståelse for at producere nye erfaringer og bearbejde hverdagslivets materialer og billeder med deres taktisk-æstetiske indgreb.

Den kropslige og sanselige performativitet orienterer sig altså mod at etablere virkninger mellem værkets fysiske og materielle organisering og den oplevelse – kropslig, sociale såvel som kognitive, der finder sted hos brugeren og beskueren i mødet med formen, materialet eller byen. Skaleringen af det fysiske layout kan skabe en særlig stemning, perception, følelse eller stimulering i kroppen. En virkningsæstetik i byrummet må tage sådanne forhold i betragtning. I lighed med installationens virkningsrum er det den fysiske formgivning gennem arkitektens form- og materialevalg en mulighed for at påvirke byrummets andre aktører virkningsæstetisk. Men som æstetik er der ikke tale om en intentionel styring eller målorientering. Æstetikens fordel er netop, at den kan igangsætte kropslige og sanselige virkninger, men aldrig kan kontrollere dem.

Den kropslige og sanselige performativitet vil typisk arbejde med atmosfærer, kropslige og sanselige påvirkninger, der kan opfattes og opleves på forskellig måde alt efter tid og sted.

Aktualisering i byrummet: Virkningsæstetikken i 'Beyond Architecture'

Designere og arkitekter, der arbejder med det fysisk design af byrum og arkitektur, tager også højde for antropomorfe, sanselige forhold. Et aktuelt værk, der genrejser spørgsmålet om antropomorfismen og den menneskelige skala i forhold til byen og arkitekturen, er ruminstallationen *After the Party*, der var den belgiske pavillons bidrag til Venedig Biennalen 2007. Her blev spørgsmålet om antropomorfismen, virkningsæstetikken og arkitekturen reaktualiseret gennem en installation, der eksplisit henvendte sig til kroppen og sanserne.

Det samlede emne for Biennalen i 2007 var *Beyond Architecture*. Hinsides arkitekturen. Pavillonen, der ellers blev bygget i enkel modernistisk stil i 1915, var blevet pakket ind i cellofan. Efter at være blevet ført ind i pavillonen igennem en lang smal passage, åbnede der sig et lyst og enkelt rum, hvor de eneste genstande i rummet bestod af farvet konfetti, lagt i rummet i et tykt lag. Den umiddelbare reaktion på installationen var for mit vedkommende, at her står vi i endnu en postmodernistisk proklamation af, at alt er fragmenteret, de store fortællinger er døde, og nu står vi tilbage med/i de sørgelige rester – *beyond architecture*, hinsides betydningen. Og det var delvist også tilfældet. Men det, der opstod ud af konfettien var en lang

række handlinger blandt de besøgende. Ikke blot begyndte alle instinktivt at forme konfettien med fødderne, indskrive deres egne tegn og former i den, ligesom børn og barnlige sjæle begyndte at kaste konfetti efter hinanden. Andre betragtede mere passivt disse handlinger og konfettis fald igennem lyset og rummet.

I haven kunne man nyde konfettilandskabet fra fem stole, som frit kunne flyttes rundt i det fragmenterede landskab. Efter besøget i pavillonen blev konfettien ved med at vende tilbage. Som farverige spor i de andre pavilloner, i håret på de besøgende eller i form af de hysteriske skrig, man kunne høre fra børnene, der legede i rummet. Hvad der klingede melankolsk i pavillonens tilsyneladende postmoderne titel, *After the Party*, fik med ét en hel anden betydning i kraft af de praksisser og handlinger, der fandt sted i rummet.

Også i forhold til spørgsmålet om, hvad der sker 'beyond architecture', var pavillonen et af de mest fortællende rum. For selvom konfettien i princippet var formløs og ikke henvendte sig antropomorft til den menneskelige skala, idet den lå uformelig på gulvet, var det netop denne stærkt sanselige, uformelige og affektive konfetti, der fik de besøgende til at reagere og deltage aktivt i rummet. Der var ikke tale om en decideret kunstinstallation, men en enkel indsættelse af et – set fra arkitekturens synspunkt – formløst materiale i rummet. Således bliver spørgsmålet om, hvad der er hinsides arkitekturens antropomorfe rum også besvaret. For hinsides arkitekturens gestaltning af rum er selvfølgelig dens anvendelse, de mange praksisser og lysten til at engagere sig og skabe noget ud af ellers formløst materiale.

I den forstand handler installationen mere om byen, end den handler om arkitekturen som et æstetisk objekt. For byen kan betragtes netop som denne materielle fysiske scene for menneskets handlinger. En antropomorfisme in the making, der ikke står oprejst formet som arkitekturen, men hvor beskueren aktivt er medskaber af formen såvel som betydningen.

OPSAMLING. PERFORMATIV ÆSTETIK

Jeg har i dette kapitel forsøgt at vise, hvordan kunsten gradvist er blevet ophævet i rummet, og hvordan skellet mellem hverdagsliv og kunst gradvist er blevet ophævet og befinder nu sig på samme plan. Kunsten er således blevet integreret i samfundet, og er, vil jeg med inspiration fra Anne Ring Petersens kontekstualisering af installationskunsten (Petersen 2002) argumentere for, blevet en væsentlig del af byens rum. Ikke kun fordi vi møder kunst i byrummet i kraft af installationer og skulpturer, men netop fordi kunstudtrykket i det 20. århundrede har insisteret på at ville ophæves i mødet med det sociale liv. Samtidig har vi fra sociologiens (fx Goffman 1957, 1963) side set, hvordan man i stigende grad betragter det sociale og byen som en kunstnerisk, teatralisk scene for individers performance.

Tilbage til kunstavantgarden og den rumligt orienterede kunst pointerer Petersen et væsentligt forhold mellem by og kunst. Installationskunsten, skriver hun, søger på det formelle plan:

(...) at tilnærme sig hverdagens livsmiljø og hverdagserfaringen. Herved lægger den sig i forlængelse

af det 20. århundredes avantgardistiske tradition for at gøre grænserne mellem kunsten og dens kontekster usikre og porøse. Af samme grund må den nødvendigvis også tilnærme sig storbyen, urbaniteten og det urbane spectacle. Rent formelt sker tilnærmelsen ved hjælp af tre greb: en integration af den omgivende (rumlige) kontekst i værkhelheden, en favorisering af det tingslige og gerne præfabrikerede frem for det kunstneriske forarbejdede råmateriale (...) og som det sidste punkt, en forskydning fra en udelukkende objektbaseret til en mere processuelt orienteret æstetik (Petersen 2002: 137).

Overgangen mellem storbyens rum og kunstens rum bliver gradvist nedbrudt i 60'erne og 70'ernes installationskunst. Som kunsthistoriker ser Ring Petersen denne grænsenedbrydning fra æstetikken og kunstens perspektiv. Kunsten er trådt ind på byens scene, har forladt galleriets og museets 'white cube' og er blevet integreret i hverdagslivet. Vi kan også vælge at se denne ophævelse af grænsen mellem kunsten, hverdagslivet og byen fra byrummets synspunkt. Vi har i de seneste år set, hvordan byen og planlægningen af den er blevet æstetiseret. Byplanlægningen anvender i stigende grad kunstneriske strategier til at udfolde hverdagens og samfundets potentialer. Den performative æstetik kan i den sammenhæng være en drivkraft til at forandre byen – ikke kun gennem kunstprojekter, installationer og midlertidige rum (som jeg vil vende tilbage til), men som en kreativ strategisk måde at udvikle byrummet på. Dette finder allerede sted, ofte som et samspil med byrummets brugere, der i lighed med fx den læserorienterede teksts læser inviteres til at deltage i den kunstnerisk strategiske omdannelsesproces.

Man kan således argumentere for, at kunsten og idéhistoriens performative æstetik kun er én del af en rigt facetteret vending fra et funktionalistisk til et performativt videns- og udviklingsparadigme. Dog mener jeg, at det er relevant at tage fat i kunst- og idéhistorien. Ikke for at påpege skiftet fra et funktionalistisk til et performativt paradigme, men for at vise, at der ligger en kulturhistorisk velkendt dialog mellem tradition og oprud, hverdagsliv vs. Kunst og repræsentation vs. performance. Kunstavantgarden viser dette i en koncentreret form. Avantgarden er som bekendt en fortrop i forhold til det resterende samfund, der ofte halter mange årtier bagud. At Marcel Duchamp allerede i 1917 bedrev viral markedsføring, chokæstetik og innovativ brugerdeltagelse ved at indsætte en pissekumme på et kunstgalleri, er blot ét eksempel på, at kunsten løber forud for samfundsudviklingen. Eller som den franske kunstteoretiker Nicolas Bourriaud skriver, er Marcel Duchamps undersøgelser af beskuerens involvering i kunstværket i dag "being resolved in a culture of interactivity which posits the transivity of the cultural object as a fait accompli" (Bourriaud 2001:25).

Hvad der i starten af det 20. århundrede var ren avantgardistisk nytænkning, er i dag blevet en norm, som stort set alle institutioner har integreret som en måde at arbejde på. Det er derfor ikke overraskende, at mange fagområder nu taler omtaler et decideret "performative turn" (Hoffman & Jonas 2005:12), hvor også etablerede fagdiscipliner som filosofi, sociologi, lingvistik og antropologi har

indoptaget og revurderet performance som en måde at skifte fokus fra en strukturel forståelse af deres genstandsfelt til en processuel opfattelse af verden (Hoffman & Jonas 2005:12).

Derfor er den performative æstetik interessant. Den kan give et koncentreret idékatalog over de værdier, der forbinder og ligger til grund for mange af de kulturelle, sociale og institutionelle måder at arbejde på i øjeblikket. Metoder og strategier, der i løbet af de sidste årtier er blevet *comme il faut* inden for akademien, såvel som i resten af samfundets sfærer.

I forhold til byudvikling, planlægning og designet af byrummet har det performative paradigme også haft indflydelse og giver sig udslag i arbejdet med byudviklingsprocesser frem for designgenstande (Samson 2010), i brugerinddragelse og tværfaglighed frem for arkitekten som enkeltsignatur og auteur, samt facilitering og brugen af eksisterende hverdagsrum og bykvaliteter "as found".²⁴ Min hensigt med at gå tilbage i det 20. århundredes kunstavantgarde og idéhistorie for at undersøge den performative æstetik skal ses i det perspektiv. For her mener jeg, at der ligger et idé- og formkatalog for de praksisser, byplanlægning og bydesign anvender i øjeblikket. Den performative æstetik trækker jeg således frem ikke for, som kunsthistorikerne Anne Ring Petersen (2001) og Rosalind Krauss (1977), at påvise en kulturhistorisk udvikling, men for at vise det store potentiale, der kan være i gensamlingen af kulturhistoriens formkatalog.

Den franske kunstteoretiker Nicolas Bourriaud har pointeret, at kunstneren ikke længere er det singulære kunstnergeni, der skaber unikke former. Derimod er kunstneren som *dj'en*, der remixer kulturhistoriens sprængfyldte formkatalog i nye sammenhænge. At lave mash-ups, hybrider, at sample, klippe og redigere, alt det som foregår i postproduktionen, det vil sige i redigeringslokalet efter optagelsen, er således kunstnerens måde at arbejde på i dag (Bourriaud 2007). Postproduktionen som et billede på kunstnerens arbejde, mener jeg kan overføres til byplanlægning og design. Kunst- og kulturhistorien tilbyder et mangfoldigt formkatalog, som bydesigneren og arkitekten kan remixe, redigere til nye formudtryk – indsætte i nye urbane sammenhænge. En omvendelse af eksisterende former, som vi har set allerede situationisterne arbejdede med. Her bliver måden, hvorpå man samler kulturhistoriens udtryk i sig selv performativ: at gensample og remixe er performativt at pege på eksisterende udtryk som potentialer for nye.

I dag indgår både kunstneren, planlæggeren og arkitekten på det samme udvidede felt. Et åbent og konstant foranderligt felt, som byens rum dækker. Det er således ikke kun kunsten, der er blevet ophævet i hverdagslivet, men også hverdagslivet, der er blevet til kunst. Hvad enten der er tale om kunstnerens eller den kommunale planlæggers handlinger, er de alle blevet til processer og performances, der finder sted i verden som på en åben scene for en lang række aktørers samspil. Med baggrund i den performative æstetik vil jeg i de følgende kapitler beskrive det performativt æstetiske byrum som en *modus operandi* – en måde at arbejde virkningsæstetisk, sammenføjende og samplende på. Design og planstrategier skal ikke være identiske med de performative værker, men den performative æstetik kan være udgangspunkt for nye idéer. Ved at indsætte det fremmede i det kendte, og omvendt ved at se det velkendte i det fremmede. Det har været udgangspunktet for to antologier udarbejdet under Byens rum som udviklingsstrategi på JUUL|FROST

Arkitekter (Juul 2008, 2009). Med den performative æstetik håber jeg således at kunne bidrage med et specifikt æstetisk formkatalog, der kan supplere den byteoretiske reaktualisering, som *Byens rum 2* lancerede.

I dette kapitel har jeg undersøgt fire performative æstetikker. Dem vil jeg i de næste kapitler følge som spor og flugtlinjer. Først som aktuelle byteorier og praksisser (kapitel 5), som filosofiske begreber (kapitel 6) og som måder at intervenere i og planlægge det offentlige rum på (kapitel 7).

De fire performative æstetikker, den retoriske performativitet, den situationistiske performativitet, begivenhedens performance og den kropslige og sanselige performativitet opererer forskelligt. De har dog en ting til fælles: de undsiger sig den repræsentationelle form og er i stedet æstetikker, der er *formende, virkende og processuelt tilblivende*.

Som handlinger og virkninger er de snarere en måde at virke på. Disse virkninger er immanente,²⁵ hvilket inden for æstetikken betyder, at den virkning, de iværksætter, ikke kan adskilles fra det udtryk, hvorigennem de former sig. Jeg indledte dette kapitel med digteren William Butler Yeats' linjer: "O body swayed to music, oh brightening glance, How can we know the dancer from the dance?" Citatet pointerer den immanente og operationaliserede æstetik. Yeats spørger, hvordan vi kan skelne danseren fra dansen. Svaret er, at i den performative æstetik, kan de ikke adskilles. Bevægelsen og handlingen kan ikke adskilles fra den krop, hvorigennem den udtrykker sig.

Overført på formgivningen og planlægningen af byens rum indebærer den performative æstetik derfor, at der ikke findes noget, der er formløst eller uintentionelt, men at dette ikke er ensbetydende med at udtrykket har lukket sig i et repræsentativt udsagn. Den performative æstetik anviser snarere passager mellem det formløse og det repræsentative udtryk: det er en handlende virkning under tilblivelse. Men ikke artikuleret som en målrational intention – endnu.

5



DET PERFORMATIVT ÆSTETISKE BYRUM

Thinking space through movement is of course, exactly what performance does, but the insight can be generalized up.

Nigel Thrift fra "Performance and Performativty" 2007

I det forudgående kapitel Performativ æstetik undersøgte jeg, hvordan en performativ æstetik handler. Den performative æstetik viser en værkforståelse, hvor form bliver erstattet af handling, og hvor repræsentativ betydning bliver erstattet af begivenheder. I det følgende vil jeg inddrage aktuelle perspektiver på byrum og planlægning, der arbejder med handlinger, begivenheder og tilblivelser, og derved har ligheder med en performativ æstetik. Hvor den performative æstetik tog udgangspunkt i kunstens rum, vender jeg i dette afsnit blikket mod byens rum for at se, hvordan den performative æstetik kan ses som som en byrumlig æstetik. Jeg vil i det følgende redegøre for og sammenstille aktuelle perspektiver på byrummet og vurdere dem i forhold til den performative æstetik. Ligesom med den performative æstetik, vil jeg inddele byteoriene i fire rumanskuelser: 1 *Det brandede rum*, 2 *Det taktiske vs. det repræsentationelle rum*, 3 *Det midertidige rum*, 4 *Det arktekoniske og designede rum*.

1 DET BRANDEDE RUM

En stærkt signaturorienteret og brandet måde at byudvikle på gør sig gældende inden for den kommunale byudvikling, hvor byrummet bliver brugt som *staged*



Det brandede rum er et signaturrum, hvor arkitekten og designeren indskriver deres signatur i rummet – gennem en genkendelig stil eller en visuel kodning. Stjernearkitekter som Gehry og en street artist som Spaceinvader deler en performativ branding strategi. De peger med deres signaturer på byens muligheder og indskriver sig selv som den kreative aktør, der formende forandrer og lægger værdi i rummet.



Det brandede rum arbejder ofte med genkendelighed og identitet. Den er person- og signaturorienteret og holder sig ikke tilbage for at indskrive signaturer og billeder af rummets skaber i rummet. Som fx BIGs VM-huse, hvor bygherren er portrætteret i indgangspartiet. Eller branding af Kødbyen gennem K'et.



brandsapes (Klingman 2010: 31). Arkitektur og bydesign, påpeger Klingman, betragtes i stigende grad som brugsgenstand, en del af vores livsstil på lige linje med B&O-anlægget, Mac, iPhone og Nike. Det brandede rum overfører i den forstand den retoriske performativitet til byrummet. At det brandede rum har karakter af talehandling, står klart i Anna Klingmans beskrivelse af det brandede rum. Arkitekturen har i oplevelsesøkonomien udviklet sig fra "what is has" til "what it does", som en funktion og program for til sidst at dreje sig om "who you are" som erfaringer og identiteter, der knytter sig til rummet (Klingman 2010:32). På den måde forbinder Klingman byens rum og arkitektur til individers generelle behov for identifikation gennem design. Designet og arkitekturen bliver i den forstand en påpegende handling, der viser mulige identitetsrum i byen. I Klingmans forståelse af byrummet er retorikken overført til et brandet rum, hvor sproget, billedet og den medierede iscenesættelse affektivt virker på individers behov for identifikation gennem arkitektur, ting og rum.¹

Den danske arkitekt BIG er et andet eksempel på, hvordan ord, billeder og medier bruges strategisk iscenesættende og performativt. I BIGs mediestrategi bruges signaturen og personen Bjarke Ingels ofte som et ikon i rolle som stjernearkitekt. I Projektet *The BIG picture* formidles projektet Superharbour i Øresund fx gennem en powerpoint-præsentation, hvor Ingels selv er placeret i billedet i en orange arbejdsjakke, der associerer en ingeniøren på arbejde, og gestisk peger på præsentationens visualiseringer. Ingels-personen påpeger de facts, der ligger til grund for projektet, fx "Blue Denmark is twice the size of Green Denmark" og "today 98% of Global Goods traffic is by sea!" (Ingels 2009:181). Jeg læser BIGs måde at præsentere sit projekt på som en performance af den retoriske magt, arkitekten har, hvor han som den senmoderne gud skaber verden ved gestisk, retorisk og visuelt at pege på muligheder i det eksisterende. Og samtidig skaber sin verden ved at iscenesætte sig i forskellige roller som ingeniøren eller som kunstkritikeren, jævnfør Bjarke Ingels rolle i tv-programmet *Smagsdommerne* på DR2.

Aktualiserer vi Austins sproglige performativitet i forhold til det brandede byrum, handler det om, at ord og billeder bruges retorisk i arkitekturens formsprog, og om, hvordan det kan have en effekt på udformningen af byrummet: Ikke kun deskriptivt forklare det, men også performativt skabe det gennem retoriske talehandlinger.

Tegneserieæstetikken, grafiske fremhævninger af teksten, den performative brug af påpegende stedord og de mange udråbstegn i Superharbour iværksætter en performativ æstetik, der knytter sig til arkitektsignaturen BIG. Hvad BIG gør, er egentlig ikke unikt, men er en fortætning af den performative retorik, som de fleste tegnestuer benytter sig af. Præsentationer af projekter foregår retorisk performativt gennem en hybride sammensætning af medier. Og præcis dette faktum illustrerer BIG til fulde. Udstillingen *Yes is more* på Dansk Arkitektur Center i 2009 var således en understregning af den performative æstetiks måde at virke på ved at bruge medier, sprog og iscenesættelse. BIG bruger tegneseriens æstetik til at udtrykke sin ideologi, at "Yes is more", hvor han gør op med det funktionelle paradigme i modernismens mantra "Less is more", formuleret af arkitekten Louis Sullivan. BIGs æstetik er derimod en affirmativ, inddragende og legende æstetik. BIG markerer således en performativ vending af den danske arkitekturtradition fra formens

funktion til dens ekvilibristisk påpegende og affektive virkningsæstetik. Det kan ses i lyset af, at fagdisciplinerne ophæves og der er behov for en ny strategisk måde at tænke arkitekturen i rummet på. Som Rasmus Rune Nielsen påpeger i artiklen "Ingen byudvikling uden branding" (Nielsen 2008:66), må planlægningen tage højde for, at byudviklingen i dag sker gennem strategisk kommunikation, hvilket han blandt andet sætter i relation til, at branchen er i opbrud og at konkurrencen er blevet større blandt arkitekturvirksomheder. Arkitektfaget må fx i stigende grad leve op til at blive rekrutteret gennem fx dialogbårne konkurrenceformer. (ibid 70).

J.L. Austins performative *Ord der virker* er på den måde blevet en måde at gå til byrummet på i arkitektoniske praksisser. For at kunne pege på udviklingspotentialet er kommunikation og formidling et strategiske redskaber til at trække såvel offentlighedens opmærksomhed som penge til et område. Samtidig opererer denne retoriske og sproglige performativitet i forhold til den sociale identitetsskabelse, hvor individer identificerer sig med deres omgivelser, byrummet og stedet.

2. DET TAKTISKE VS. DET REPRÆSENTATIONELLE RUM

Planlæggeren Jean Hillier, der er inspireret af filosofferne Deleuze og Guattari, arbejder med et begreb om 'performance-based spatial planning', som hun sætter op over for traditionelle 'performance-measured, target-based master plans.' (Hillier:2008:) Hun skelner mellem de målorienterede masterplaner, hvor performancen handler om at nå et resultat og et målbart outcome over for en handlings- og procesbaseret planlægning, der har det performative som sin operative funktion. Hillier er som anti-repræsentationel deleuzianer orienteret mod den procesorienterede og kreative planlægningspraksis, som hun ser som en form for modmagt til den strukturorienterede, funktionalistiske og politisk-ideologiske planlægning. I stedet for arbejder hun med processer og det mangfoldige, hvorfor hun gerne ser planlægningen som en relationel kunstart: "I see things and processes as multiplicities, in terms of flows, of networks and connections. I see spatial planning and governance as an art (or possibly a science) of relations" (Hillier 2007:184).

Hilliers performativtetsbegreber knyttet til planlægningen som en kompleks praksis, der eksekverer et særligt rationale ud fra bestemte kriterier. Planlægning er således en performance på baggrund af planlægningsrationaler og idealer om fx det gode byrum, fællesskabet, det fælles bedste, multikulturalisme eller mangfoldighed som moralske imperativer. Der planlægges altså altid og uundgåeligt på baggrund af nogle regelsæt, men med det præmis, at det ikke nødvendigvis lykkes.

Spatial planning practice, then, manufactures an 'objective' rationalisation which gives ideological structure to the 'truths' of its master signifiers, just as other practices (such as social work, environmental regulation, property development, forestry and so on) construct representations of reality to suit their own ideologies (Hillier 2007:197).

En sådan repræsentationel performance af værdier i planlægningen vil Hillier gøre op med ved at indsætte en nomadisk (Deleuze & Guattari 1987) og flydende planlægning i planlægningens ellers repræsentationelle system. Dette foreslår hun blandt andet gennem Deleuzes brug af diagrammet som betegnes: "[a] map of relations of force; the distribution of the power to affect and the power to be affected", Som en kraft og en virkning kan diagrammet derfor udfolde 'fields of pragmatic potential'" (Hillier 2007:219). Diagrammet er i stand til på én gang at være stabilt og foranderligt: "The function both as a series in the process of creation and in the created set or configuration of relations. Whilst diagrams/plans may primarily serve to guide the shape or composition of a work, traces will remain into the future." (Ibid.) Diagrammet fungerer således som en transformerende agent. En matrice, der får noget til at ske, en handlende form, der ikke i sig selv har en form. Derfor er diagrammet ikke en plan, forstået som en plantegning, men er snarere de kræfter, der handler i rummet og kan skabe byrummet. Overført til planlægningspraksissen bruger Hillier altså diagrammet som en performativ funktion, der ikke repræsenterer værdier i sig selv, som i den funktionalistiske plan, men snarere producerer værdier som potentialer. Diagrammet kan således ifølge Hillier – i modsætning til helhedsplanen og masterplanen – aktualisere begivenheder.

Diagrammet ser hun i som et performativt planlægningsredskab, der sætter scenen for de potentielle tilblivelser. Hilliers performativtetsplanlægning er således baseret på en relationel byrumsforståelse, der kommer – til syne i en dynamisk interaktion mellem betydninger i 'complex open systems'. (Ibid.:188). Hilliers forslag til at bruge diagrammet som et planlægningsredskab skal således ses i relation til at arbejde med komplekse sammenhænge – heri adskiller hun sig fra den mere magtrelaterede forståelse af rummets distribution i et foucaultdiansk dispositiv og er mere orienteret mod en deleuziansk vitalistisk tolkning af magt forstået som en distribution af kræfter. En deleuziansk læsning af Foucaults dispositiv, som John Pløger i øvrigt deler, når han taler om Foucaults dispositiv som generisk fremfor funktionalistisk (Pløger 2008: 52). Magten er hos Hillier såvel som hos Pløger derved snarere en vitalistisk *kraft*, der opererer relationelt i rummet gennem kræfter, viden og subjektivitet. Og kan derfor snarere ses som en "modality of effecting both visible and non-visible significations at play" (Pløger 2008: 55) end det kan ses som magtens regulering og ordning af rummet.² Såvel diagrammet som Pløgers læsning af dispositivet lægger op til rummet som et felt af kræfter, der virker, men som ikke intentionelt ordner rummet.

Byrummets taktiske formløshed

Denne virkning i rummet er også til stede som en performativ rumforståelse, der ligger til grund for Maria Hellströms afhandling *Steal this Place. The Aesthetics of Tactical Formlessness and "The Free Town of Christiania."* arbejder også med rummets kræfter, diskurser og handlinger. Byrummet er et komplekst felt af kræfter: "the city constitutes a discursive field, a field of expressions and actions" (Hellström 2006:18). Hellström relaterer denne diskursive handlings- og udtryksby til en 'taktisk formløshed', som hun dels identificerer i kunstens og avantgardens handlingsæstetik, dels i Michel Foucaults diskursbegreb, defineret som "discourse as operating in relation to a condition of possibility" (Ibid.). Byrummet som en



Det taktiske vs. det repræsentationelle rum fokuserer på, hvordan forskellige sociale og kropslige praksisser anvender og transformerer rummet. NDSM værftet i Amsterdam er et eksempel på et brugerdrevet kultursted. Skateboarderen omformer rummet gennem kroppen og sanserne.



Sociale og aktivistiske praksisser er måder at performe byrummet på. Hvad enten det er midlertidige strandbarer i Københavns Havn, den taktiske formløshed på Christiania, Raumlaborers situerede Spacebuster-installation eller gadefester som Distortion, er der tale om sociale praksisser, der gennem anvendelsen indskriver rummet med betydning og gør det til en scene for udveksling og tilblivelse.



sådan taktisk formløshed, der opererer diskursivt handlende gennem mange udtryk eksemplificerer hun gennem Fristaden Christiania som et rum, der består af relationer mellem æstetiske handlinger, rumlige reproduktioner og repræsentative magtdiskurser. Samtidig ser hun Christiania som en 'exterioritet', et udenfor, i forhold til det eksisterende samfund og etablerer dermed en diskursiv skelnen mellem den funktionelle og den eksperimentelle by. "Through this interrogation, the subjective unfolding upon which Christiania rests will be possible to understand as an experimental or tactical re-enactment of given positions, as well as a simultaneous development of alternative tactics." (Ibid: 106). I Christiania finder hun det, jeg identificerer som en performativ æstetik, i form af en realisering, en 'enactment' af forskellige perspektiver og alternative taktikker.

Den performative æstetik er her en specifik socio-kulturel og kommunikativ rumlighed, der producerer – performer – særlige positioner. Performativitet beskrives altså som rumlige praksisser, der konstant bryder med det eksisterende, repræsentationelle rums orden. Hos Hellström udvides den æstetiske diskussion altså til det urbane rum. Ikke som et enten eller mellem det sociale og det æstetiske rum, men som et spørgsmål om de handlinger, forhandlinger, dialog og magtkampe, som rummet indeholder (Ibid.: 96). Byrummet ansues altså ikke som form, men som et diskursivt-relationalt felt af kræfter, altså relationer mellem magt, rum og subjektivitet.

På den måde ser hun symptomatisk Christiania som en tendens i den generelle byudvikling – som "a concrete embodiment of both shortcomings and potentials of the city as such", hvor subjektet er den 'relationelle agent' (Ibid.:107), der gennem sine handlinger virker på udviklingen af det urbane rum.

Det performative byrum: formløst og non-repræsentationelt

Byrummet hos Hellström er således præget af 'tvetydighed' (Ibid.97) frem for en repræsentationel æstetisk form. Med sit rumbegreb orienterer hun sig efter, hvordan byrummet diskursivt tager form uden om den forudbestemthed, der fx ligger i masterplanens intentionelle og formelle organisering af rummet. Heri ligger Hellströms performative byrum – i det formløse mellemfelt mellem rummets omstændigheder og dets handlinger: Christiania "has appeared as a yet formless intersection of trajectories, of circumstances, of spatial actions, an in-between" (Ibid.: 97). Derved bliver Christiania som byrum performativt i kraft af at være uden for den repræsentationelle planlægnings diskurs. Området er netop en urban exterioritet "appropagating formlessness, which, in order to be comprehended, has to be performed, re-enacted, realized" (Hellström: 298). Hellströms byrum ligger altså i dets 'enactment', det realisering gennem de handlende performances, der foregår i det.

Også en kulturgeograf som Nigel Thrift påpeger med sit begreb 'non-representational theory' en rumforståelse, der er performativ i kraft af *ikke* at være repræsentationelt. Det ikke-repræsentative rum orienterer sig efter de handlinger, ofte affektive og imitative, som finder sted i rummet. 'Affekter' og 'imitationer' (Thrift 2008: 175) er begreber, han adopterer fra Gabriel Tardes sociologi og Deleuzes filosofi.³ Termen non-repræsentativ svarer hos Thrift til de dynamiske, men ikke altid intentionelle handlinger, der foregår i rummet. Og det er her, han identificerer det

non-repræsentationelle: Som et alternativ til de intentionelle handlinger. Det non-repræsentative hos Thrift bliver derimod bundet til kropslig og affektiv virkninger, hvor rummet typisk 'enacts', levendegøres af kroppens reaktioner i rummet. Hos Thrift finder vi altså en byrumlig pendant til Hellström i den forstand, at kroppen performer den taktiske formløshed, som Hellström identificerer i Christianias diskursive rum. Men hvor Hellströms performative æstetik trækker tråde til situationisternes taktiske og strategiske omdannelser, ligner Thrift med sit affekt og imitationsbegreb den virkningsæstetik, som vi finder hos postminimalisten Richard Serra, i Naumans medieinstallationer og i Walter Benjamins parisiske passager.

Geografen Doreen Massey arbejder med en forståelse af rum som tidsligt, relationelt og multipelt. I *For Space* gør hun op med det repræsentationelle og strukturelle rum, men tilbyder det tidsligt orienterede rum: "Conceiving of space as a static slice through time, as representation, as a closed system and so forth have all ways of taming it" (Massey 2005:59).

Det repræsentationelle rum, forstået som et punkt eller et 'udsnit af tid', gør, at vi ikke kan se rummets kompleksitet og tilblivelse: At forstå rummet ud fra dets tidslige tilblivelse er derfor Masseys forståelse af rummet: "If time is to be to a future of the new then space cannot be equated with the closures of horizontalities of representation" (Ibid.). Konceptualiseringen af rummet som åbent, multipelt og relationelt er derfor altid en ufærdig tilblivelse og hos Massey en forudsætning for at holde historien åben. Også i politisk forstand, hvor rummets ufærdige og relationelle karakter indbefatter "the possibility of politics." (Ibid.:59) Massey pointerer en tilblivende rumopfattelse, der i lighed med Hellström forstår rummet principielt åbent og tilblivende. Midlertidighed kan overført på Masseys tankegang være tiden som den medierende faktor i rummet, hvor det er i overgangszonen til at blive noget andet. Hun påpeger, at denne statiske opfattelse af rummet bunder i en tendens til at adskille tid og rum, i stedet for at tænke dem sammen: "That while representing time might take the life out of time, equating representation with space takes life out of space" (Ibid.:71).

Massey foreslår derimod en rumopfattelse, der opstår og bliver til gennem interaktion, multiplicitet og som er åbent for mulige påvirkninger. Stedet "rather than being locations of coherence, become the foci of the meeting and the nonmeeting of the previously unrelated and thus integral to the generation of novelty." (Ibid.: 71). Stedet bliver med andre ord et samlingssted for at multiple og flerstemmige rum kan udfolde sig over tid. Hun er således den geograf, der mest overbevisende formår at formulere et relationelt rum præget af 'movement', 'fluidity' og 'mixity' (Massey 1999:161), men uden at formulere dette rum i opposition til et repræsentationelt rum, snarere er det relationelle rum funderet globalt: "If we really think space relationally, then it is the sum of all our connections, and in that sense utterly grounded, and those connections may go round the world" (Massey 2005:185).

3 DET MIDLERTIDIGE RUM: FRA SOCIOLOGIEN TIL LANDSKABET

Der er de seneste år har der inden for planlægning været megen tale om midlertidige rum (Pløger 2008, Nielsen 2001, Haydn & Temel 2006), men definitionerne af midlertidige rum er lige så forskellige som de faggrupper, der arbejder med dem.

Som vi allerede har set, er Masseys rumbegreb midlertidigt i en ontologisk forstand, fordi det er betinget af tiden som en rumskabende faktor. Rummet bliver med her forstået i sine tidlige processer, frem for i lukkede euklidiske koordinater. Ud over en sådan grundlæggende ontologisk midlertidighed, mener jeg, at det midlertidige rum kan opsummeres i fire grupper:

- Det socialt midlertidige rum (a)
- Den juridiske og planlægningsmæssige overgangszone (b)
- Den kunstneriske midlertidighed (c)
- De landskabelige processer (d)

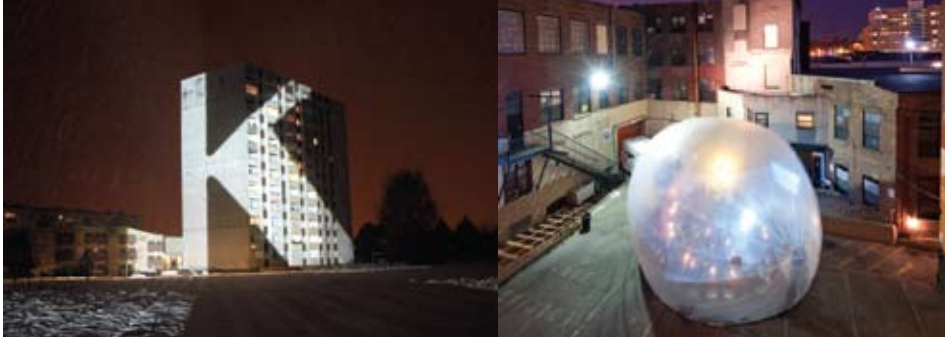
Ofte er disse definitioner gensidigt afhængige. Et eksempel: kunstnere flytter ind i et område og skaber en kunstinstallation (c), fordi området endnu er ubenyttet og endnu ikke har en plan (b). De indskriver på den måde rummet med sociale handlinger (a), der dog tager udgangspunkt i det allerede eksisterende landskab og de fysisk-materielle muligheder, der er på stedet, og samtidig ændrer landskabet ved at bearbejde det materielt og fysisk (d). I de teoretiske definitioner er der dog en klar tendens til at vægte ét af de fire aspekter. Derfor en gennemgang af de forskellige tilgange og forståelser af det midlertidige rum.

Det socialt midlertidige rum

Pløger (2008) betegner gader og offentlige byrum for midlertidige rum ud fra en karakteristik af, at de bliver brugt midlertidigt og med forskellige formål. Det er altså en definition på midlertidighed, der er baseret på det sociale livs anvendelse, på den midlertidige brug, og ikke på iboende egenskaber i rummet. En anden måde at definere midlertidighed på er gennem en lovgivningen. Rum, der befinder sig i en juridisk overgangszone eller mellem forskellige ejerforhold. Luftkastellet er et dansk eksempel på, hvordan et sådan juridisk overgangszone blev brugt som et midlertidigt afsæt for at skabe et socialt mødested i kraft af en café.

De østrigske arkitekter og planlæggere Florian Haydn og Robert Temels forståelse af det midlertidige rum er formuleret i forhold til det sociale måde at organisere og anvende rummet på. Temel og Haydn er ikke interesserede i, hvad stedet repræsenterer eller stedets ånd eller identitet, men er optagede af stedets iboende mulighedspotentialer i forhold til det sociale. De arbejder altså ikke med et processuelt rumbegreb som sådan, men ser snarere det processuelle eller midlertidige rum som noget, der gennem menneskets handling og aktivering kan tilføjes rummet.

De midlertidige byrum er netop ikke tomme for mening, men formuleres som lærreder, som brugerne, det sociale og kunstneriske praksisser kan projicere deres intentioner op på. Byrummene er samtidig allerede indskrevne med mening, de er "lærreder som allerede indeholder information". (Haydn & Temel: 2006: 59). Her distancerer de sig fra tidligere definitioner af midlertidige rum som meningstømte, fx Marc Augés 'non-places' (Augé 1995), men også den danske kunstner Willy Ørskovs 'terrain vague' (Ørskov & Grathwol 1992), idet deres midlertidige rum defineres af deres særegenheder, deres relationer, historie og iboende stedskvaliteter (Ibid. 59). Det er altså snarere rummet som overgangszoner mellem forskellige betydende og



Det midlertidige byrum bliver af kunstnere fortolket som ubestemmelighedszoner, som kan præges og omdannes gennem æstetisk-rumlig iscenesættelser. Her Lozano-Hemmers lysprojektioner og Raumlabors Spacebuster i Brooklyn – eksempler på midlertidige kunstinstallationer i oversete eller 'vage' byrum.



Landskabsarkitekturen arbejder med overgange og tilblivelser. Blandt andet i det urbane fragmentariske landskab, der kan være industriområder, der ligger ubenyttede hen – som i Nordhavnen og på Refshaleøen. Landskaburbsanisternes processuelle rum udvikles i forlængelse af rummets iboende kompleksitet. Landskabs-arkitekterne arbejder med proces, emergens og rummets selvorganiserende formning. De fragmenterede urbane landskaber finder de fx i industriområder og overgangsrum.



planlagte udviklingsstadier, der er i fokus hos de østrigske planlæggere. Som Temel & Haydn påpeger, kræver sådanne midlertidige rum en institutionel regulering, der sørger for at mediere mellem de socialt rumlige praksisser og det fysiske rum. Derfor indbefatter deres definition af midlertidighed det fysiske såvel som det juridiske rum. Men fokus er i udgangspunktet på de sociale praksissers midlertidige anvendelse.

Den juridiske og planlægningsmæssige overgangszone

Vi har set Maria Hellströms begreb om taktisk formløshed tage udgangspunkt i den juridiske ubestemmelighed, som præger Christiania. Men denne juridiske ubestemmelighed finder vi også i overgangen mellem skiftende ejerskaber og tilhørsforhold – fx når kommuner frasælger en grund til private investorer, der endnu ikke har truffet beslutning om grundens fremtidige anvendelse.⁴

Disse undtagelsestilstande er juridiske mellemzoner, der skaber ophold i den intentionelle og funktionalistiske planlægning.⁵ Det er med andre ord rum, der endnu ikke har en plan, eller byggegrunde- og projekter, der ikke længere har økonomien eller investorerne til at blive færdiggjort. Fraværet af økonomi, interesse og plan hænger altså uløseligt sammen med det midlertidige rum som en juridisk overgangszone. Rummet giver ikke mening inden for den funktionalistiske planlægning, hvorfor det overlades til naturens eller byens kræfter, til autonome grupper, graffiti-kunstneren eller til de kreative iværksættere, der kan finde en midlertidig anvendelse af rummet.

Som NDSM-casen fra Amsterdam viser, er disse juridiske overgangszoner tidsligt betingende og ikke ensbetydende med en fuldstændig rumlig frihed. NDSM-værftet var et eksperiment, hvor unge kreative fik lov til at flytte ind i en nedlagt, tom værftshal for at udbygge det til værksteder. Men en vis grad af styring skulle der til for at organisere rummet, hvorfor planlæggere tilbød at lægge en infrastruktur for rummet. Da værftet var taget i brug af unge kreative brugere, var det som byrum steget i værdi, hvorfor kommunen så mulighed for at sælge konceptet til private investorer. Værftet, der i udgangspunktet var et midlertidigt og kreativt rum, blev således med tiden mere og mere styret af interesser, både fra kommunal og privat side.

På den måde bliver den juridiske undtagelsestilstand og dens selvorganiserende kræfter gradvist opslugt af et reguleret og interessestyret rum. Derfor er de juridisk midlertidige rum sjældent interesseløse rum, men kan snarere ses som ubestemmelighedszoner, hvor rummets fremtid og plan endnu ikke er afgjort. Det er således et afgørende princip for disse rum, "at der først investeres, når der er brugere", som planlæggeren Peter Schulz- Jørgensen skriver i relation til NDSM-værftet (Jørgensen 2008: 45).

Hvad der er påfaldende ved de midlertidige rum som undtagelsestilstand er, at det er svært at adskille mål og middel. Der finder feedback-udvekslinger sted, så målet (fx kreative værksteder for kunstnere) vendes til at være midlet, der har modnet og gjort et område interessant for de økonomiske eller kommunale interesser. Mål og middel-feedbacken gør de midlertidige rum relevante som en performativ æstetik i byrummet. I fx fluxusværket har set, hvordan det kan svært at skelne instruktionen og manualen fra værkopførelsen, og hvor instruktionen

(midlet) flere gange i øvrigt, som fluxus-kunstneren Eric Andersen har påpeget, er blevet skrevet *efter* værkopførelsen (målet), hvorfor værket oscillerer ubestemmeligt mellem ideen og dens realisering (Andersen 2008:21). Denne uafgørlighedszone mellem mål og middel er interessant, fordi der i den aktuelle planlægning er flere eksempler på, at ubestemmeligheden og rummets begivenheder forsøges instrumentaliseret som et planlægningsredskab. Et eksempel er Musicon i Roskilde, hvor områdets ubestemmelighed er integreret i den kommunale planlægning, hvorved staten indopererer en både juridisk og fysisk undtagelsestilstand i deres planlægningspraksis. Det midlertidige rum, med dets juridiske gråzoner, der bryder med det repræsentationelle rum, bliver brugt som planlægningsredskab.⁶

Den kunstneriske midlertidighed

En genkommende definition af midlertidighed stammer fra kunsten. I udgangspunktet stammer byens kunstpraksisser fra kunstinstallationen og skulpturen, der er rykket ud på det, som kunsthistorikeren Rosalind Krauss har betegnet 'det udvidede felt' (Krauss 1981), hvilket indbefatter byrummet. Ud over at være blevet stedsspecifik og kontekstuel er kunsten gået fra at integrere sig i bymiljøet til at være interventionistisk (Kwon 2002:56). I denne kontekstuelle drejning inden for kunsten, dækker den kunstneriske midlertidighed kunstprojekter og installationer, der midlertidigt installerer sig i byrummet for at gribe forandrende ind i det. I dag er fx berlinske Raumlabor's Kitchen Monument eller Spacebuster og danske Büro Detours kunstinstallationer, fx Oslo ved kajen til DAC i sommeren 2010, eksempler på midlertidige kunstinstallationer.⁷ Et andet eksempel er Carlsberg Byen, der over sommeren 2010 har fået etableret midlertidige installationer for "at skabe aktivitet og byliv i overgangsperioden mellem planlægning, byggeri og ny by."⁸ Kunsten opfattes her som en katalysator for bylivet og en måde at etablere overgangszoner fra en bytilstand til en anden.

Den kunstneriske midlertidighed har samtidig smittet af på andre byrumlige praksisser. Fx inden for landskabsarkitektur, hvor landskabsarkitekterne Topotek 1 skaber sanselige og ofte fetichistiske landskabsværker som en måde at etablere midlertidige, sanselige oplevelsesrum via et kunstnerisk indgreb i det eksisterende byrum. Her anvendes typisk sanselige materialeegenskaber til at iscenesætte rummet.

En installationskunstner, der specifik arbejder med midlertidige betydningsdannelser og tilblivelse i byrum er Rafael Lozano-Hemmer. Han har blandt andet lavet serien *Under Scan*, der er virtuelle billedprojektioner i byrummet, der opfordrer den forbipasserende til at interagere. "Under Scan forhandler med andre ord mellem rummet og kroppen, fordi man søger det mest optimale skyggespil for at aktivere portrættet" (Juul 2009:128). Det gør installationen til en *uformel og legende* udveksling mellem kroppen og rummet.

Det kunstneriske midlertidige rum arbejder således i forlængelse af den kropslige og sanselige performative æstetik. Kunstinstallationen er blot rykket fra kunstinstitutionen ud i byrummet, der modsat danner ramme for den æstetiske erfaring.⁹ Hverdagslivets rum er med andre ord blevet æstetiseret og gjort til et udtryksrum for virkninger mellem byen, kroppen og det æstetiske.

Landskabets processer og fragmenter

Landskabsurbanisterne er i forhold til såvel den kunstnerisk skabte midlertidighed og den socialt orienterede og lovgivningsmæssige orienteret mod rummets fysiske og materielle egenskaber. Alt er i landskabsurbanisernes optik i princippet midlertidigt, idet landskabet og byen er i konstant proces og udvikling. 'Landscape urbanism' betragter stedet som flydende og processuelt - det er det, som landskabsarkitekten James Corner har benævnt 'Terra Fluxus' - et flydende sted eller jord og som beskriver rummets iboende tilblivelsesprocesser (Corner 2006). Samtidig er det en designstrategi, der samler rummet og samtidig holder dets kompleksitet og forskellighed åben:

Landscape urbanism is a proposition of disciplinary conflation and unity, albeit a unity that contains, or holds together difference (...) Landscape urbanism uses 'territories' and 'potential' instead of 'program' to define a place's use; it finds thinking in terms of adaptable 'systems' instead of rigid 'structures' as a better way to organize space. (Corner 2008: 23)

Landskabsurbanisterne ser sig altså som formgivere i forlængelse af stedets i iboende kompleksitet og eksisterende former. Girot noterer, at dette kan ses som måde at formgive i forlængelse af det eksisterende historiske kulturlandskab:

Landscape urbanism is meant first and foremost to decipher what happened in city landscapes of the last decades and to consequently act upon them. It addresses a complex and almost inextricable condition that is strangely occurring at all four corners of the globe. (Girot 2006:89)

Landskabsurbanisten handler således på det eksisterende landskab, hvorfra han henter sine formstrategier. Kulturlandskabet ses som en virkningsfuld scene af processer, hvorpå landskabsurbanisten træder handlende og performativt ind med sin formgivningsproces.

Samme proces- og potentialetanke i det fysisk-materielle bylandskab finder vi i den tyske situationist Thomas Sieverts begreb om 'fragmented urban landscapes'. (Sieverts 2008). Sieverts arbejder med en situationistisk tilgang til landskabsdesign. Hans begreb om 'fragmenterede urbane landskaber' dækker over de iboende tilblivelsesprocesser og dynamik, der ligger i det kulturhistoriske landskab. Det betegner typisk forladte industriområder, hvor der trækkes linjer både tilbage til det kultur-, industri- og naturgeografiske landskab. På den måde er historie, stedets kvaliteter, geografi og det naturlige miljø sammenfoldede hos Sieverts: "Urban regions and their open edges form spaces in which new things can emerge and into which cities can grow. They can be described as complex open systems, as spaces of potential." (Sieverts 2008). Denne sammenfoldning af landskabets åbne systemer gør de fragmentariske urbane landskaber til ideelle mulighedsrum. Tidligere har

disse rum været bundet sammen i en natur - kulturrelation, fx industrialiseringen, men i kraft af samfundets forandringer er disse landskaber faldet fra hinanden. Men som fragmenter har de mulighed for at kunne samles i nye socio-kulturelle miljøer. Landskabets fysiske rester og kulturelle fragmenter, kan derfor være udgangspunkt for nye formdannelse under nye socio-kulturelle betingelser.

Det formløse landskab

Det performative aspekt i landskabsarkitekten Tom Nielsens midlertidighed ligger ikke så meget i den sociale og kulturelle anvendelse og afkodning af rummet, som i de ligger indlejret i det fysiske rums egenskaber. En midlertidig by forstår Nielsen som "et brym, hvis primære kvalitet og attraktion er baseret på en tidsafgrænset iscenesættelse." (Nielsen 2008: 49). Han arbejder ligeledes med termen *formløst*, der kan ses som en landskabsæstetisk pendant til Hellströms socio-rumlige formløshed. Et sådan formløst landskab kan være karakteriseret ved at være 'mennesketomt', 'funktionsløst' eller 'piranesisk' (Nielsen 2001). Tom Nielsens midlertidighed knytter sig til en sådan planlægningsmæssig overgangszon, men hans definition af midlertidighed knytter sig specifikt til rummets landskabelige materialekvaliteter, egentlig stedets topografi, selvom Nielsen ikke selv vil bruge en sådan betegnelse. Hans perspektiv er, i forhold til Pløgers sociale midlertidighed (Pløger 2008), defineret af landskabets iboende muligheder som en materielle overgangszoner og formudtryk.

Landskabsarkitekturen og landskabsurbanismen som er den teoretiske begrebsliggørelsen af landskabet, indebærer derfor en kompleks forståelse af sted. I landskabet er der ikke noget udenfor, ligesom der ikke kan skelnes mellem by, land eller forstad, for alt er i princippet landskab, der processuelt konfigurerer sig og udvikler sig. Byrummet forstås ikke som en ren tavle, som arkitekten og landskabsdesignere skriver på, snarere ses det landskabsdefinerede byrum som et virkningsæstetisk og fysisk sted, der fordrer arkitekten og landskabsdesigneren til at formgive i forlængelse af de iboende kræfter og landskabets udstukne linjer. Det indebærer, at landskabets kompleksitet bliver formet og forenklet af landskabsarkitekten. Det er således ikke stedets iboende *ånd*, dets *genius loci* (Nordberg-Schulz 1980), som landskabsurbanisterne fremdrager. Derimod er det en kortlægning af eksisterende logikker i virkeligheden for at finde stedets mulige kapaciteter. Dette gøres i typisk af den landskabsarkitektoniske kortlægning, der adskiller "junk from potentials" (Shannon 2006: 147). I den forstand matcher den landskabsteoretiske tilgang til rummet på mange måder den videnskabsteoretiske tilgang i ANT og STS, hvor man orienterer sig mod kompleksiteter frem for repræsentationer (Law & Mol 2002). For landskabsperspektivet giver mulighed for at forstå rummet netop i dets heterogenitet og kompleksitet. Men hvor landskabsarkitektens kortlægningsproces samtidig bliver en værdisætning og performativ pegen på særlige kvaliteter fremfor andre.

Landskabsurbanismens midlertidige rum er således allerede indskrevet af betydninger, og det er disse betydninger, som landskabsarkitekten kan fremdrage, trække ud af miljøet eller understrege i sit design. På den måde ligger landskabsarkitektens formning ikke som en kontrasignatur til det eksisterende, jf. det taktiske rum, men lægger sig tilføjende til den eksisterende orden som en flugtlinje

ud af det eksisterende landskab. Denne kompleksitet bliver også ofte knyttet til et fravær af orden eller juridisk determination, som den franske landskabsarkitekt Marot påpeger:

“That landscape as a larger milieu is rarely subject to the control of a single authority means that the forms of relational structuring cannot be so much formal as they are vehicles for negotiation and meditation among neighboring constituencies, management authorities, etc” (Marot 2008).

Marot kobler således sin landskabsæstetiske tilgang til det juridisk midlertidige rum: Idet han mener, at rummet ikke er underlagt et singulært ordensprincip, men er underlagt flere regulerende instanser, der påvirker rummets tilblivelser i forskellige grader. Det giver mere mening at definere det midlertidige rum som en undtagelsestilstand, hvor stedets normale funktioner og anvendelsesformer er trådt ud af kraft, og der således midlertidigt, provisorisk installeres andre rum med ubestemmelige eller tilblivende egenskaber, hvor fx kunstens rumscenesættelse kan virke sammen med stedets iboende kræfter og være betydningsproducerende for rummets fremtidige anvendelse.

Der er mange positioner, der beskæftiger sig med byrummet som komplekse processer mellem en lang række faktorer. Ovenstående give kun et lille udsnit af de seneste års forståelse af byrummet inden for den spatiale og komplekse vending, der tager process, tilblivelse og midlertidighed i betragtning. I forhold til det performativt æstetiske byrum, mener jeg dog, at denne tidslige og komplekse forståelse af stedet er stærkt anvendelig.

4 DET DESIGNEDE OG ARKITEKTONISKE RUM

Det performative i byrummet bliver af den tyske planlægger Sophie Wolfrum forbundet med det, hun betegner en 'situationistisk *performativ* urbanisme', hvor den arkitektoniske formning af byen handler om at skabe sceniske rum for begivenheder:

“The architectural substance is a prerequisite and component of events, but it first develops in performative acts, acquires a social and aesthetic relevance. Performative urbanism, however, does not stop at a psychogeographical reception of the city, but acknowledges the urgency of a architectural design” (Wolfrum 2008:151).

Det er derfor ikke tilfældigt, hvilket fysisk og æstetisk design, der ligger til grund for den situerede urbanisme. Hvor en position som landskabsurbanismen hævder at arbejde processuelt med et flydende rum, trækker Sophie Wolfrum den performative urbanisme over i en mere intentionelt rettet designstrategi. Her er arkitektur og design midlet til at nå målet.

Et aktuelt eksempel på den designede og arkitektoniske performativitet er Superkilen på Nørrebro, hvor Københavns Kommune argumenterer for mangfoldighed i kraft af det arkitektonisk mangfoldige udtryk. Mangfoldige former skaber et åbent og inkluderende rum (Superkilen 2010).

Den designede og arkitektoniske performativitet tror på arkitekturens handlende virkning på brugeren og der lægges mindre vægt på arkitekturens stilæstetik: "Architecture is judged not as much on what it is or how it looks, but more on how it interacts with the user", noterer arkitekten Hans Kiiib. (Kiiib 2010: 50). Med reference til arkitekturfænomenologen David Leatherbarrow (2009) uddyber han at "the building is its effects, and is known primarily through them, through its actions and performances." (Kiiib 2010:51). Arkitekturen ses altså gennem sin virkningsæstetiske *effekt* og sin *performance* i forhold til det sociale. God performativ arkitektur er således arkitektur, der virker, giver en erfaring eller en oplevelse. Arkitekturen måles således ikke på sin formæstetik, men på sin virkningsæstetik. Der er tale om en handlingsarkitektur, en *act architecture*, der griber ind i det sociale som evnen "to perform – as a catalyst for social experiments and intercultural experiences" (Ibid). Arkitekturen tilskrives samtidig menneskelige egenskaber, med Leatherbarrows ord: "What is true for people is also true for buildings; character shows itself in what they do, in the decisions, choices, or actions they take." (Leatherbarrow 2009:49). Leatherbarrow tilskriver i lighed med antropomorfismen i den performative æstetik arkitekturen en virkning, handling og definerer den som begivenhedsskabende.

På grund af den performative arkitekturs evne til at virke, har de sanselige og de materielle egenskaber stor betydning. Den sanselige arkitektur virker på kroppen frem for på intellektet, hvor Herzog & De Meurons Forum i Barcelona og Jean Nouvels koncertsal i Ørestaden er eksempler på arkitektur, der henvender sig virkningsæstetisk til sanserne og kroppen.

En anden position inden for den designede og arkitektoniske performativitet, udgøres af sociologen Ian Borden. På trods af sin i udgangspunktet sociologiske forståelse af rummet, giver han belæg for at tale om rummets arkitektur og materialitet som en virkning på kroppen. Med sine undersøgelser af skaterkulturen arbejder han således med en sammenføjning mellem krop og byrummets materialitet og overflader, hvor skateren *performs byen* (Borden 2001). Denne rumlige overenskomst mellem krop og rummets materialitet hviler på kroppens måde at navigere i rummet. For skateren er rummet ikke reguleret og bestemt af arkitekten eller planlæggeren. Rummet skabes derimod immanent og centrifugalt ud fra kroppens bevægelse: "Space here is a production outward from the skater's body, created in relation to generic properties of its symmetries and orientation." (Borden 2001:262). Samtidig har materialerne og genstandene betydning for Bordens begreb om det performative: "The skateboard itself is another focus, at once external to and absorbed within the dynamism of the skater's move, a mediation and tool necessary to the skater's relation to the terrain underfoot. And, just as importantly, architecture is questioned by the skater for its ability to project space in relation to the move." (Borden 2001: 261).

Bordens performative byrum er i den forstand en sammenfoldning mellem kroppen, mediet/genstanden og arkitekturens materialitet, der *virker sammen* i en

assemblage. I senere artikler argumenterer Borden derfor for, at planlægningen må tilgodes se skatere i byrummet og designe for den risici, der samtidig ligger i at designe for performative begivenheder, der ikke kan forudsiges eller kontrolleres. (Borden 2008: 155). I forhold til den performative æstetiks begivenheder ser Borden altså det performative som noget, der kan designes og planlægges: fx som en mulighed for at konstruere arkitektur, overflader og bydesign, der fordrer den kropslige performance som en begivenhed, der knytter an til kroppens måde at producere rum på. I den forstand ligner hans performativetsbegreb det, jeg i den performative æstetik betegner 'begivenhedens performance', men hos Borden artikuleret og gjort intentionel gennem den kropslige og sanselige performativets måde at stimulere kroppen til at interagere med rummet. Herved trækker han også tråde til kroppens og sansningens performance.

OPSAMLING: DISKUSSION AF DET PERFORMATIVT ÆSTETISKE BYRUM

Vi har i ovenstående fire positioner set, hvordan det performative byrum defineres som variationer mellem en ren begivenhed og handling og en mere arkitektonisk, designet og intentionel performativitet. Ofte er disse påpegninger og definitioner resultatet af, hvem der skriver. En arkitekt, der arbejder med performativitet i forhold til byens rum, vil orientere sig mod de mere designede kvaliteter, hvorimod en sociolog vil påpege en mere kulturbåren performance i rummet. Som vi har set gjorde sig gældende for den performative æstetik i sidste afsnit, er det performative byrum altså også defineret af den faglige situation eller sammenhæng, definitionen indgår i. Min definition af det performativt æstetiske byrum kan ses i forhold til de fire performative rumanskuelser, som skitseret ovenfor.

Først medtog jeg et eksempel på det brandede og rum (1) som en udvidelse af Austins performative talehandlinger overført på arkitekturen. Inden for arkitektur kan den retoriske og stærkt signaturbårne arkitektur eksemplificeres med BIGs medieperformances. Jeg påpegede, at denne medierede og retoriske performativitet er fremherskende i øjeblikket, men ofte underkendes i forhold til arkitekturen og designets fysiske performative egenskaber. Selvom jeg ikke læser det performativt æstetiske byrum ud fra den medierede og retoriske performance, mener jeg dog at den kan bidrage med en væsentlig pointe, når vi diskuterer det performativt æstetiske byrum: at rummet altid allerede er medieret, formuleret igennem et materiale, gennem en form og en signatur og derfor også med dette formsprogs medfølgende ideologi og intentioner. Derfor kan det brandede rum vise os, at det performative byrum ikke er neutralt, uden betydning, men agerer virkende og strategisk på sin omverden.

Jeg identificerede klare performative egenskaber i det taktiske vs. det repræsentationelle rum (2). Dog var jeg tøvende over for at se det performative rum som handlinger *udenfor* eller som modsætning til det repræsentative rums orden og regulering. Jeg anerkender begreber som det *affektive*, det *taktiske* og det *tilblivende*, men mener ikke det giver mening at tale om 'det formløse'. Eller et rum uden for det repræsentationelle rum. For selvom rummet er underlagt kræfter og processuelle tilblivelser, udtrykker det sig stadig, det former sig. Jeg mener derfor det performative byrum må forstås inden for en tilblivelses og virkningsæstetisk, der arbejder



Den designede og arkitektoniske performativitet har byrummets fysiske designede scene som udgangspunkt for kroppens performance. Skatearkitekturen er et eksempel på, hvordan kroppen inviteres til at interagere med det fysiske rum som i Stappelhåddsparken i Malmø. Også bydesign som Martha Schwarts Federal Plaza i N.Y. er et eksempel på, hvordan det designede rum og kroppens rum kan samtænkes.



Den arkitektoniske performativitet arbejder i atmosfærer og stemningskabende scener, hvor overgangen mellem den materielle arkitektur og atmosfæren er glidende. Fx Jean Nouvels koncertsal i Ørestaden, der bruger en stærk atmosfærearkitektur, eller Herzon de Meurons Forum i Barcelona, hvor spejlvirkningen er en atmosfære- og sceneskabende virkning indskrevet i bygningsarkitekturen.



immanent og situeret inde fra det repræsentative rums orden. Det er påfaldende, at Hellström kobler det æstetiske med det ikke identificerbare og formløse. Det æstetiske formulerer hun som det, der er ubestemmeligt og tvetydigt i forhold til samfundets målrationaler, juridisk planlægning etc. På den vis har hun ligheder med Hilliers forståelse for de produktive og performative i planlægningspraksisser. Hun arbejder med en diskursiv og relationelt betinget ubestemmelighed, bundet til heterogene og ikke-repræsentative rum som fx Christiania. I forhold til situationisternes *détournement*, som jeg udfoldede i den performative æstetik, har det taktiske rum også en række ligheder. De omfatter fx tanken om *omvendelse* af det eksisterende i forhold til et utopisk ideal gennem en materiel omstrukturering af de eksisterende formudtryk. I det situationistiske perspektiv opereres der dog ikke med en formløs æstetik. Den situationistiske æstetik anerkender, at rummet altid er indskrevet med diskurser, underlagt kræfter og subjekters handlinger. Deres egne *détournement* inklusive. Så kan man i forlængelse af det taktiske vs. det repræsentationelle byrum betegne et rum formløst, når udtrykket er emergent under omdannelse?

I min definition af det performativt æstetiske byrum identificerer jeg ligheder til såvel Hilliers, Hellströms og Thrifts rumbegreber. Jeg mener dog, at det performative byrum ikke behøver at være en antitese, 'en urban exterioritet', formløst (Hellström) eller fungere som modmagt (Hillier) til det repræsentationelle rum. I stedet foreslår jeg at se det performative rum som en formende bevægelse, der ligger immanent indlejret i det repræsentationelle rums orden. Og som finder sted immanent i, og fra, byens repræsentative rum, fx i byens planlagte rum, indlejret i den statslige planlægning eller i det stærkt regulerede og programmerede rum.¹⁰ Her orienterer jeg mig i mod en immanent rumopfattelse, snarere end jeg ser det performative rum *adskilt* eller i opposition til magtens rum.¹¹ Jeg mener, at det taktiske og det tilblivende rum kan identificeres og lokaliseres, blot ikke under en form- eller stilæstetik, men som en performativ immanent virkningsæstetik jf. den opsamling, jeg fremdrog i kapitlet *Performativ æstetik*.

I forhold til Hellströms, Hilliers og Thrifts opgør med det repræsentationelle rum, identificerer jeg derimod klare performative træk i den tidligt og komplekse rumforståelse hos både Massey, landskabsarkitekterne og flere af de teorier, der arbejder med det midlertidige rum (3). Disse rumopfattelser svarer overens med begivenhedens performance, som jeg formulerede den i kapitlet *performativ æstetik*. Blandt andet forståelsen af rummet som en kompleks scene, der frames i såvel landskabsarkitektens design, kunstnerens midlertidige installation eller det midlertidigt sociale rum, gør, at det midlertidige rum deler ligheder med begivenhedens performance.

Den tidlige forståelse af rummets tilblivelse, som den udmøntes i det midlertidige rum, landskabsurbanismen og i Masseys tidsbestemte geografi tilbyder et *immanent* performativt æstetiske byrum i forhold til Hellström, Hillier og Thrifts byrum som et formløst 'udenfor'.

Hvad de midlertidige rum og landskabsarkitekternes rumopfattelse illustrerer er rumlige overgangszoner, hvor der er kræfter på spil, men hvor disse kræfter endnu ikke er faldet på plads i identificerbare formudtryk. De er med andre ord stadig ubestemmelige og under tidlig forandring. Det gør dem ikke til

modstandsrum, men snarere til tilblivelsesrum, indlejrede i det repræsentative rum.

Tiden bliver fx hos Massey det forskelssættende grundlag for forhandling, forbindelser og kompleksitet. Massey og landskabsarkitekterne er orienterede mod de tilfældighedsformer og tilblivelser, der ligger indlejret i byrummet og dets landskab. Men hvor Masseys ser kompleksiteten som en politisk og social tilblivelse i en social 'throwntogetherness', ser landskabsarkitekterne- og urbanisterne det snarere som fysisk indlejrede formpotentialer, der ligger indlejret i rummet, og som former sig over tid.

Tiden, hvormed rummet emergent former sig, mener jeg er et væsenstræk i det performativt æstetiske byrum. Her læner jeg mig op ad Masseys klare tidslige alternativ til det repræsentationelle rum, idet tiden som en igangsættende og formgenererende faktor både kan fordre de sociale relationer i rummet og de materielle-æstetiske. Til sammenligning er de fragmentariske urbane landskaber (Sieverts) og Corners 'Terra Fluxus', af tiden formede materielle steder, der kan sammenlignes med det, Massey beskriver inden for det sociale. Begge omhandler det tidsligt formede, ved landskabsarkitekterne blot indskrevet i det fysiske bylandskab og ikke i det sociale og politiske byrum. Det er netop i foldningen mellem det fysiske landskab og det sociale, at jeg mener, at det performativt æstetiske byrum skal findes: Det kunne være at forstå de tidslige processer som tilblivelser mellem Masseys socialt betingede rum og landskabsurbanisternes fysiske rum. Udvikling over tid, tror jeg er nødvendigt for at forstå byrummets sammenbindende og foldende egenskaber. Kunne det fysiske rum hos landskabsarkitekterne, det sociale rum hos Massey og den juridisk, planlægningsmæssige undtagelsestilstand i de midlertidige rum sammenføres, mener jeg, at vi har en dækkende referenceramme for det performative byrum, som samtidig er tværfagligt forankret i flere fagdiscipliner.

I den designede og arkitektoniske performativitet (4) mente jeg, der var gode bud på, hvordan arkitektur og design arbejder virkningsæstetisk med kroppens og sansernes reaktioner på materialer, formgivning og skala. Her var der klare paralleller til den sanselige og kropslige performance, som jeg undersøgte i den performative æstetik. Skal man arbejde med en virkningsæstetisk og kropsligt rettet performativitet, mener jeg, at arkitekters og bydesigneres sans for, hvordan form, materialer og stemninger påvirker og vækker sociale handlinger i byrummet er relevant. Jeg forholder mig dog tøvende over for tendensen til at tænke rummet intentionelt og dermed reducere dets kompleksitet i den arkitektur- og designorienterede performativitet.

Det performativt æstetiske byrum ser jeg som mere komplekst end et kausalt forhold mellem design og brug, hvor designet fordrer brugeren til en specifik performativ adfærd. Jeg definerer derfor det performativt æstetiske byrum som mere end det designede rum. Det er også de materielle og sociale aktører, der er i byrummet på et givent tidspunkt. Overordnet er mine forbehold over for den design- og arkitekturteoretiske performativitet derfor, at det designede rum gøres til en intentionel virkning og dermed en målrationel intention. En forestilling om, at rummets begivenheder kan opstå som en direkte effekt af designet og arkitekturen. Som John Pløger har påpeget om eventaliseringen af byrummet (Pløger 2010), og i lighed med begivenhedens performance, som vi så den hos blandt andet John

Cage, er det performative rums begivenheder snarere en måde at frisætte rummets mange kræfter til uforudsigeligt at indgå relationer på kryds og tværs af årsags-sammenhænge.

I sidste ende kan det performative byrum være et spørgsmål om, hvorvidt byrummet anskues som kunst (et åbent, men dog virkende rum) eller som et målrationelt og intentionelt planlagt rum? Et kunstnerisk funderet byrum tillader kompleksitet og åben fortolkning, det hviler på det åbne værks poetik (Juul 2009), hvorimod det planlagte byrum er netop baseret på intentioner og regulering. Hvor er arkitekturen og bydesignet placeret? Inden for planlægningens målrationaler og anvendelsesorientering eller inden for kunstens, i princippet, interesseløse virkningsrum? I den sammenhæng mener jeg, at de forskellige positioner inden for det midlertidige rum er interessante, fordi de arbejder med uskelnelighedszoner og overgange frem for definatoriske adskillelser.

På baggrund af de forskellige teorier og positioner, jeg har gennemgået ovenfor, mener jeg attendensen er ikke definatorisk at adskille intention og fortolkning, rummets design og dets anvendelse. Derimod ser jeg det performativt æstetiske byrum som muligheden for at se dem foldet sammen i en gensidig udveksling. Det performative rum opererer i alle dette kapitels valgte eksempler immanent ud fra den allerede eksisterende orden, fx det offentlige rums repræsentative og funktionelle målrationaler. Forskellen i de valgte eksempler ligger i, hvordan man betegner eller forstår denne immanente bevægelse: som en midlertidig overgang, som et overskudslandskab eller et fragmentarisk landskab, som formløst, som en modmagt, som virkning, som kunst, som tid eller som proces?

Hvor stiller det planlæggeren?

Den performative drejning inden for planlægningen, landskabsarkitekturen og byudviklingen har betydet, at de forskellige roller ikke er forudgivne, men opstår ud af situationen, hvorfra planlæggeren må handle strategisk, situativt og intentionelt. Arkitektens og planlæggerens tidligere funktion bliver gradvist afløst af en mere handlingsbaseret tilgang til byrummet. Hvor den traditionelle arkitekt, planlægger og bydesigner udviklede totalløsninger, masterplaner eller færdige designgenstande, betyder den seneste performative drejning, at arkitekten, planlæggeren og bydesigneren bliver aktører på samme scene og i fraværet af instruktøren må arbejde processuelt med scenens mangfoldige kræfter. Typisk producerer arkitekten og planlæggeren ikke længere kun designgenstande, men også processer, begivenheder eller mulighedsbetingelser i rum. Det er ikke kun byen, der er i forandring, det er planlægningen og teorierne om den også. Det ændrer ved den måde planlæggeren og arkitekten i praksis ser sig selv som aktør i byrummet. En omstændighed, jeg så på i den *Situerede viden*. Midlertidige rum er ikke længere blot brakområder eller overskudslandskaber, men kan ses som en permanent tilstand for planlægningen af byens rum, der er i en slags 'permanent undtagelsestilstand' (Agamben 2005). De fleste af de byrumlige perspektiver, jeg har opridset i dette afsnit, teoretiserer eller orienterer sig i mod en sådan omdannelses- og ubestemmelighedszone, hvor rummet er under indflydelse af iboende kræfter, er tidligt betinget eller i forandring.

I det ste kapitel vil jeg undersøge tre begreber, *affekter*, *assemblager* og *tilblivelser*. Tre begreber, som tilgodeser det performative byrum.

6



URBANE AFFEKTER, ASSEMBLAGER OG TILBLIVELSER

Som optakt til de to rumanalyser af High Linen og Damaskus vil jeg udfolde det performative rum i forhold til tre filosofiske begreber, som jeg mener kan føre erkendelserne fra den performative æstetik videre. De tre begreber – urbane affekter, assemblager og tilblivelser – knytter an til den performative æstetik, men vil også blive brugt som fokuspunkter i case-analyserne, hvor High Linen hovedsageligt vil blive læst gennem rummets affekter, og Damaskus hovedsageligt vil blive læst gennem assemblagen. Ligeledes vil jeg afslutningsvis, med tilbageblik på Varvsstaden, diskutere, hvorvidt man kan planlægges processuelt for byens tilblivelser.

Kapitlet *Urbane assemblager, affekter og tilblivelser* er derfor en oversættelse af den performative æstetiks virkemidler til en rumanalytisk tilgang.

Hvorfor er byen deleuziansk?

Begreberne affekt, assemblage og tilblivelse stammer alle fra de franske filosoffer Gilles Deleuze og Felix Guattaris filosofi, men er siden blevet reaktualiseret af såvel sociologer (Manuel Delanda), geografer (Amin & Thrift 2002, Massey 2006), aktør/netværk-teorier (Latour 2005), planlægningsteoretikere (Hillier 2007) og inden for urbanitetsstudier (Farias & Bender 2010).¹

Det er ikke uden grund, at Deleuze og Guattaris begreber genfindes i de rumligt orienterede fagdiscipliner. Jeg vil argumentere for, at byens rum er grundlæggende deleuziansk i den forstand, at der her distribueres kræfter mellem en lang række aktører, materielle såvel som sociale. Med reference til en af Deleuze og Guattaris store inspirationskilder, det tyske filosof Friedrich Nietzsche, har John

Pløger argumenteret for, at man i den senmodernistiske by bør planlægge dionysisk (Pløger 2004) – dvs. for kræfternes spil, snarere end for funktionernes. Her skal nydelsen og beruselsen sættes i højsædet. Den dionysiske by er dog umulig at tænke sig uden den apollinske ordensby med dens konstante regulering. En mulig måde at forstå det urbane som et møde mellem byens kræfter er derfor vha. Deleuze og Guattaris begreber om det sribede – forstået som det ordnende – og det glatte – forstået som det tilblivende – rum. Selvom disse to rumbetegnelser ofte forstås som hinandens modsætninger, eksisterer de ifølge de to filosoffer kun indfoldet i hinanden (Deleuze & Guattari 1980: 474).²

Denne gensidige udveksling er, når vi taler om det urbane som et vitalistisk felt af kræfter, vigtig, idet vi ikke kan forstå de urbane tilblivelsesprocesser som tilhørende enten det sribede, regulative rum eller det glatte, midlertidige og porøse rum. De to rumformer må netop ses som hinandens gensidigt betingede, indbyrdes brydende kræfter. For selv i det mest regulerede rum er der træk af det glatte rums tilblivelser – og omvendt. Derfor er den deleuzianske rumforståelse anvendelig i forhold til byen forstået som et felt af kræfter, idet byen indeholder en koncentration af regulerende kræfter, forstået som både lovgivning, planlægning og arkitektur, men også modsat indeholder driftsorienterede kræfter i form af menneskers begær, drømme og uforudsigelige handlinger. Denne koncentration af det sribede rum og det glatte rums kræfter brydes og mødes i byen, der i kraft af foldningen mellem de to principper fremstår som et felt af friktioner, reaktioner og tilblivelser, der er drevet af de vitalistiske kræfter i rummet. Eller som Pløger skriver: "potentials of becoming existencies through a will 'to something' are intensively stimulated in social configurations, relations encounters, interactions, and situations" (Pløger 2006: 386). Uddybet med Deleuze og Guattari kan vi se, at for dem ligger de vitalistiske kræfter netop i passagerne:

What interests us in operations of striation and smoothing are precisely the passages or combinations: how the forces at work within space continually striate it, and how the course of striation develops other forces and emits new smooth spaces. Even the most striated city gives rise to smooth space. (Deleuze & Guattari 1980: 474)

Der er altså ikke tale om et enten eller, men snarere om en overgang mellem det regulerede, sribede rum og det udfoldende handlingsrum.³ Denne foldning mellem det ordnede, sribede rum og det flydende, glatte rum er, hvad jeg i den performative æstetik betegner som begivenheder, eksempelvis i fluxus-performancen, hvor reglerne og instruktionerne ikke nødvendigvis var garant for et ensartet udfald. Begivenheder er i den forstand ikke kausale, men foldninger præget af uforudsigelighed (Deleuze & Guattari 1980: 475).

For at beskrive disse begivenhedsfoldninger i byrummet vil jeg gøre brug af de tre førnævnte forbundne begreber: affekt, assemblage og tilblivelse. De betegner forskellige aspekter i det performative byrum.

AFFEKTER

Når vi skal beskrive de udvekslinger, der finder sted i byrummet mellem det stribede og det glatte rum, er affekter et begreb for den virkningsæstetiske relation mellem byrummets forskellige kræfter. Begrebet betegner hos Deleuze & Guattari det virkningsfulde og forandringskabende møde mellem genstand og sansning, hvilket svarer til byens arkitektoniske rum over for subjektets erfaring af det. I den sociologiske og kulturgeografiske forståelse af affekter er betydningen forskudt, så begrebet primært betegner sanselige møder mellem mennesker og kroppe i det sociale. Altså er den fysisk arkitektoniske del af foldningen gradvist bortfaldet i nyere begrebsudredninger af affekten. Jeg vil prøve at opridsede dette begrebskred for at relancere affekten tværdisciplinært som det virkningsfulde møde mellem det fysisk-arkitektoniske rum og det sociale erfaringsrum.

Affect is the active discharge of emotion, the counter attack, whereas feeling is an always displaced, retarded, resisting emotion. Affects are projectiles just like weapons; feelings are introceptible like tools. (Deleuze & Guattari 1987: 400)

Således beskriver Deleuze og Guattari affekten i *A Thousand Plateaus* – som en udadvendt reaktion, et 'projektil', der til forskel fra den indadvendte, inderlige følelse har en forandrende og effektiv virkning på sit miljø. De forbinder her affekt med en social følelsesudladning bundet i subjektet, men understreger samtidig dens udadrettede karakter – at den er handlende. I Deleuzes og Guattaris værk, *Hvad er Filosofi?*, er affekten imidlertid løsrevet fra den subjektive erfaring, idet begrebet her betegner et kunstværks virkning på beskuerens sanseapparat – sansningen, der samtidig løsriveres fra beskueren og udfoldes af værket: "Det, der bevares, tingen eller kunstværket, er en blok af sansninger, det vil sige en sammensætning af percepter og affekter." (Deleuze & Guattari 1996: 207). Percepter såvel som affekter er i denne kontekst løsrevet fra det sansende subjekt og forstås i Deleuzes æstetik som aktivt handlende egenskaber i kunstværket.

Lige så vel som percepter er løsrevet fra den subjektive oplevelse og tilstand, er affekter reaktioner, der ligger som relationer mellem subjektet og værket. Hos Deleuze såvel som hos Guattari kan vi altså se affekten som et handlende, forskelssættende møde, der ligger mellem subjektets erfaringer og kunstværkets/rummets fysiske organisering. Samme eksterne, men forskelssættende relation finder vi Deleuze-forskeren Adrian Parrs udlægning:

Affect is the change, or variation, that occurs when bodies collide, or come into contact. As a body, affect is the knowable product of an encounter, specific in its ethical and lived dimensions. (Parr 2005: 11)

Hun definerer affekt som den reaktion, der finder sted, når kroppe mødes. Med kroppe mener hun ikke kun menneskekroppe, men alle rummets aktører, både

materielle og sociale. En sådan forståelse af kroppe bygger på Deleuzes læsning af filosofen Spinozas materialisme, hvor evnen til at blive påvirket (being affected) og selv påvirke (affecting) andre kroppe, der gør kroppen til et individ. I den forbindelse skriver Deleuze om den spinozistiske krop, at det er "the relations of motion and rest, of speeds and slownesses between particles, that define a body, the individuality of a body, secondly, a body affects other bodies, is affected by other bodies; it is this capacity for affecting and being affected that also defines a body in its individuality". (Deleuze 1988: 123)

Denne sammenfoldning af krop og den affektive påvirkning mellem kroppe – hvad der ofte i den deleuzianske retorik defineres som *matter-movement* – indebærer, at det materielle, kroppen, ikke kan separeres fra de sociale handlinger eller bevægelser, den indgår i. I en byrumlig kontekst kan det overføres til, at det fysiske, materielle rum ikke kan separeres fra de handlinger og anvendelser, der finder sted gennem det. Der er altid en bevægelse i materialet – en handling, hvad enten denne ligger i kraft af formgiverens, arkitektens tegn og symboler, eller i kraft af i de sociale anvendelser i rummet.

Kulturgeografen Nigel Thrift læser affekt specifikt i forhold til de sociale flows, der ifølge ham bindes til affekten, men med byen som ramme:

Cities can be seen as rolling maelstroms of affect.
Particular affects like anger, fear, happiness and joy
continually manifest themselves. (Thrift 2004: 57)

Samtidig ser Thrift med Amin den deleuziansk affektive by som "a kind of force-field of passions that associate and pulse bodies in particular ways" (Amin & Thrift 2002:84). Dette kraftfelt af passioner er her defineret gennem byens sociale liv og er altså bundet til subjekters erfaringer og passioner. Thrift definerer senere i sin *Non-Representational Theory* (Thrift 2008) tre måder af forstå det affektive på, som også viser den begrebsudvikling, han selv har foretaget i sine værker:

Affekt som en række kropslige praksisser, hvormed rummets levendegøres, erfares og anvendes. Disse praksisser producerer særligt synlige adfærdsmønstre. (Thrift 2008:175).

Affekt som et fysiologisk og kropsligt drive. Seksualitet, lyst og begær styrer her kropsligt menneskers motivation og identitet. Denne bygger grundlæggende på en freudiansk eller psykoanalytisk driftsanalyse (Thrift 2008: 177).

Affekt som en naturalistisk kapacitet i verden, "adding capacities through interaction in a world which is constantly becoming" (Ibid.). Sidstnævnte er forbundet med Spinozas og Deleuzes tilblivelsesbegreb, hvor verden ses som et åbent plan af reaktioner og aktioner mellem kroppe, og hvor affekten er det, der medierer mellem dem.

Hvor Thrift sammen med Amin, og i lighed med den sociologiske og geografiske forståelse af performativitet, typisk definerer affekter som kropslige praksisser, er den sene Thrift mere tro mod det spinozistiske og deleuzianske affektbegreb, der indebærer kroppes evne til at påvirke og blive påvirket i en kontinuerlig tilblivelsesproces. Hvis byrummet skal ansues som udvekslende virkninger mellem eksempelvis arkitektur og mennesker, mener jeg, det er

hensigtsmæssigt at overskride forståelsen af affekter som alene sociale, kropslige praksisser i rummet. Her lægges arkitekturens betydning over på, hvordan den indfoldes eller 'enactes' gennem den sociale praksis. Sociologien og kulturgeografien betragter byens sociale liv som affektive reaktioner – helt i tråd med den sociologiske fagtradition, der går tilbage til sociologen Georg Simmels forståelse af byen (Fariás & Bender 2010, Pløger 2006). Til gengæld glemmer det sociologiske affektbegreb hurtigt det fysiske rums affektive æstetik.

Den deleuzianske affektive æstetik (jf. kunstværket som blokke af affekter og perceptor) mener jeg dog også har et udgangspunkt hos Simmel og dermed i sociologiens rødder. Amin og Thrift modificerer eksempelvis den simmelske byopfattelse, når de med Latour pointerer, at "pure face-to-face social acts no longer exist, they are always mediated by things" (Amin & Thrift 2002:35).

Tingen, materialiteten, tilskrives altså betydning, selvom den i det simmelske udgangspunkt ses i forhold til byens sociale forfaldshistorie. Det affektive forbindes dermed med de samme årsager, som Simmel mener gør storbyennesket blasert, nemlig pengeløgikken og dens vareliggørelse af åndslivet. Affekten tilskrives altså ikke så meget byens fysiske og arkitektoniske rum, som de manglende følelsesmæssige relationer, forårsaget af tingene.⁴ Derfor er der god ræson i at vende tilbage til det materielles affektive indflydelse, ikke som en negativ påvirkning af de menneskelige relationer, men som en væsentlig del af den urbane affekt.

Hvor man i den sociologiske udlægning af affektbegrebet ofte sætter det affektive op som modsætning til den rationelle byforståelse, ønsker jeg i stedet at se det affektive som en gradvis indfoldning og rationalisering af byrummets mange virkninger gennem kroppes evne til at blive påvirket og selv påvirke (jf. den spinozistiske affekt). For at kunne læse byrummet performativt som affektive foldninger mellem eksempelvis arkitektur og det sociale praksisser, vil jeg derfor modificere Thrift og Amins socialt affektive opfattelse af byen i forhold til det deleuzianske udgangspunkt og dermed definere det affektive i forhold til Thrifts tredje definition: "affect is naturalistic and hinges on adding capacities through interaction in a world which is constantly becoming" (Thrift 2008:177). Med min brug af affekt vil jeg vende tilbage til affekten som virkningsfulde foldninger mellem byrummets mange forskellige kroppe – de materielt designede såvel som de socialt handlende. Performative byrum ser jeg i den sammenhæng som affektive virkninger mellem byens forskellige kroppe. Og til betegnelsen 'kroppe' regner jeg også bygninger, designs og bymøblement, der har en materiel fylde og substans i rummet. Kroppe er altså aktører, der heterogent omfatter både materielle virkninger, sanselige virkninger og sociale handlinger. Herved kan der fokuseres på byrummets ekspressive og vitalistiske egenskaber frem for på byrummet forstået funktionelt, æstetisk eller socialt. Jeg ser altså affekter spinozistisk og deleuziansk som de overgange og virkninger, der finder sted, når mangfoldige kroppe mødes i rummet.

Affekt bør ikke forveksles med *effekt*, der indebærer en årsag og en intention, der udmønter sig i et resultat. Affekten derimod er den forandringsskabende begivenhed, der finder sted mellem eksempelvis design og dets anvendelse. Den affekt, der finder sted mellem to kroppe og deres evne til at lade sig påvirke af hinanden. Forandringsskabende fordi det designede, ordnede rum ekspressivt og uforudsigeligt påvirkes af de anvendelser, der finder sted i det. Effekter er altså

instrumentelle redskaber, der kan bruges intentionelt i design og planlægning. Affekter er derimod de reaktioner, der finder sted uforudsigeligt og planløst, som når cyklisten med ét stopper op på cykelstien, blændet og indtaget, fordi aftensolen reflekteres i kontorbygningens ellers neutrale og grå ruder, og hverdagsbyens funktionalitet for et øjeblik sættes ud af spil.

Affekter er desuden tilstande og virkningsrelationer mellem mange aktører eller kroppe. Til forskel fra følelser, der er bundet til det enkelte subjekts opfattelse af genstande eller rum, ligger affekter i overgangene mellem det, vi videnskabsteoretisk kan definere som det sociale, og det, vi kan betegne det fysiske eller det æstetisk formgivne. Affekter indsætter således en forskel mellem genstand/design og oplevelse/social handling, der bliver begivenhedsskabende i rummet. Den affektive virkning finder derfor sted i kraft af rummets komplekse sammenhænge mellem kroppe,⁵ hvor rummet ikke går restløst op.

Med byrummets affektive udvekslinger er der altså tale om komplekse feedback-virkninger mellem rummets mange aktører. Der er ikke tale om en opposition mellem eksempelvis menneskelige og fysisk-designede aktører, tværtimod, for som Latour skriver: "the more activity there is from one, the more activity there is from the other" (Latour 1999: 147). Altså er der et forstærkende forhold i de affektive foldninger, hvor aktiviteten, som Latour beskriver det, forstærkes.

Det affektive subjekt

Ovenstående har konsekvens for forståelsen af subjektet eller det sociale handlinger i rummet. Subjekter er ikke det, der i erkendelsesmæssig forstand forankrer rummet i sanseerfaring (jf. det fænomenologiske subjekt). Snarere er der tale om et relationelt subjekt, der bliver til gennem begivenheden som "a form of identification or locus of action that is 'made up' of many cross cutting processes of subjectification" (Murdoch: 2006: 191). Subjektivering – det at subjektet under rummets affektive påvirkninger erkender rummet – er en tidlig og situeret erkendelse. Eller som John Pløger skriver: "the subject must therefore be recognized as potentialities formed by being situated in life's particular places, time and histories" (Pløger 2006: 385). Subjektet bliver således først til som en kropslig sansning i situationen og dernæst som en rationel bevidsthed etableret i rummet som erkendende subjekt.

Ligesom subjektet bliver til som en foldning af rummets affektive virkninger, bliver også det fysiske sted realiseret gennem dem. Subjektet såvel som det fysiske sted er altså i det affektive byrum ikke længere adskilte og konstituerende enheder, men foldende forbindelser, der sætter rummet i forandring. Ej heller kan de adskilles kategorisk fra rummet som helhed. Subjekter er jo netop en del af rummets territorialiserende virkning, fordi subjekters handlinger, gestik og adfærd præger rummet. Subjekter har således en territorialiserende virkning på rummet. Det er det, Nigel Thrift med inspiration i Gabriel Tardes imitationsbegreb omtaler som den affektive imitation af andre.⁶

Subjekter har desuden en ekspressiv kvalitet som kroppe, og denne ekspressivitet opfanges og forplanter sig til andre subjekters ageren i rummet gennem den sociale imitation (Tarde: 1962).

Med denne affektive subjektopfattelse kan vi altså se, at subjekter og det miljø, de indgår i, ikke bør ses som separate enheder. Rummet er den sceniske forudsætning

for subjekters handlinger – handlinger, der forandrer rummet som scene. Et simpelt eksempel på en urban affekt, der virker tilbage på rummet, kunne være, hvis en flok unge finder et havneområde velegnet til at grille i i sommermånederne. Selvom stedets muligheder i udgangspunktet er begrænsede, er gruppen med til at udvikle havnen som et sted, hvor man kan grille. Gennem subjekters handlinger i rummet opstår der en affektiv feedback tilbage på rummet, der får tillagt nye attributter, der igen tiltrækker andre grupper med andre interesser til området.

Forud for erfaringen

Affekt defineres i forhold til subjektet ofte som prækognitiv, forud for fornuften (Thrift 2008). Som John Pløger har påpeget, kan det være svært at arbejde med en sådan deleuziansk forståelse af kræfter, idet "vitalism may seem controversial to those in favor of rational theory and subject-philosophy, because it seems to leave out the reflexive subject and see it as corporal and noncognitive" (Pløger 2006: 383). Hvis stedet har en affektiv virkning forud for erfaringen, kommer subjektet til at fremstå som søvngængeragtig og begærsdrevet uden et reflektivt forhold til rummet. Her mener jeg, at det er vigtigt at påpege, at der ikke er tale om, at det reflekterende og rationelle subjekt lades ude – blot at det ikke konstituerer rummet alene. Derimod er der tale om passager og overgange mellem kroppens sansning og fornuften. Som sociologerne Anderson & Holden påpeger, er byen sådanne overgange af "multiple, differentiated affects, feelings, and emotions" (Anderson & Holden 2008), hvor affekter udgør "different modalities of the more than/less than rational" (Ibid.). Affekter ligger altså i overgangene, passagerne mellem det materielt fysiske, det sanselige og det erkendelsesmæssige, og er netop karakteriserede ved at være overgangsfænomener.

Den sansebårne og kropslige, ofte prækognitive erfaring, er med andre ord med til at konstituere den rumlige erfaring af byen. En sådan delt og heterogen rumerfaring mellem kroppens sansning og subjektets fornuft muliggør samtidig, at vi kan forstå det affektive rum en som en passage, hvori fx turistens interesser og oplevelseslyst møder byrummets sanselige egenskaber i en tilblivende foldning. En stor del af vores viden om byrummet er netop lagret i sådanne ubevidste erfaringer, hvor vi sagtens kan navigere, og bedst gør det når vi ikke er bevidst om, hvad det er vi foretager os (Amin & Thrift 2002:85). Det vil blot sige, at den sanselige og kropsligt orienterede erfaringsdannelse ofte kommer forud for den rationelle erkendelse. Vi opfanger eksempelvis gennem vores høreelse, at en lastbil nærmer sig hurtigt, og reagerer affektivt ved at passe på, før vi rationelt erkender, at chaufføren overskred den definerede fartgrænse.

Affekter indebærer således, at rummets betydning ligger *ude i rummet i overgangen* mellem rummets kvaliteter og den kropslige og rationelle erfaring, der opfanger den. Rummet finder sted som gradvise foldninger fra rummet over kroppen til sanseerfaringen til en bevidst fornuft og først herefter som en sprogliggjort erfaring. Når Thrift således tilskriver affekter socialt imitative og mimetiske egenskaber i overensstemmelse med Gabriel Tardes begreb om 'social imitation' (Thrift 2008: 238), indebærer det altså ikke en afskrivning af den rationelle, kognitive erkendelse. Blot at denne finder sted som en gradvis foldning og erkendelse af rummet medieret af kroppen.⁷

Affekter i byrummet

Affekter og rums affektive virkning kan således også ses som en alternativ måde at forstå gentrificeringsprocesser på, hvor netop mange faktorer påvirker hinanden og accelererer hastigheden, hvormed et område transformeres – uden at man entydigt kan pege på, hvad der gør, at folk lader sig tiltrække af et område. Er det kun de materielle egenskaber, fx store og billige industrilokaler, de andre kreative typer, der er flyttet til samme område, stemningen, der finder sted i kraft af områdets sammensætning, street arten på murene eller kiosken på hjørnet?

En sådan årsags-relation findes ikke i det affektive byrum, der er foldninger i det socio-materielle og derfor kun kan forstås som 'vage essenser' (Deleuze & Guattari 1987:407). Essentialiseres de derimod i kategorierne urban design (Gehl), den levede hverdagspraksis (Lefebvre) eller som en høj koncentration af den kreative klasse (Richard Florida), gøres de dermed til funktioner, der mister virkningsæstetikens tilblivelseskarakter. Vi befinder os med andre ord igen i overgangen mellem det glatte og det sribede rum, hvor erfaringer i rummet og rummets koordinater endnu ikke er ordnet i endelige forhold.

Det affektive byrum betegner derfor ikke en eksakt kvalitet ved hverken stedet eller de grupper eller personer, der intervenserer i det, men snarere de *virksomheder*, der findes mellem forskellige aktører, sociale såvel som tinglige. Som konsekvens kan vi derfor kun tale om rummets egenskaber som midlertidige og porøse situationer. Disse tids- og rumbundne situationer kan eksempelvis være, hvordan årstiderne eller døgnets rytme påvirker stedet. Vi kender det alle: En gade kan virke angstprovokerende (affektiv) en sen vinteraften i mørke, hvorimod selv samme gade kan indgyde forelskelse en mild sommeraften, når solsorten synger, og mennesker går aftentur.

Affektive tilstande er således indlejret i tid og rum og forbundet med stemninger og atmosfærer, der kan være bestemt af naturens orden, årstiderne, vejret, døgnrytmen, de designede arkitektoniske iscenesættelser af stemninger og menneskers handlinger og prægninger af rummet. Midlertidige og flygtige egenskaber, der giver rummet en særlig stemning, en 'stemthed' og atmosfære, som den tyske fænomenolog og æstetikteoretiker Böhme har påpeget (Böhme 1995).

Affekt og synæstesi

Undersøgelser af byrummets affektive og oplevelsesorienterede karakter har hidtil fokuseret på ét af flere mulige rumlige aspekter. Eksempelvis har synet spillet en væsentlig rolle i bystudier siden Georg Simmel (fx Bech 1997), men senere undersøgelser ser også på lyden i byen som et væsentlig parameter (Kreutzfeldt 2009). Disse tilgange er typisk fagperspektivisk orienterede og ser ikke rummets virkning som en sammenfoldet synæstetisk virkning.⁸ Hvordan lyd, lys, det visuelle, arkitekturen, temperaturen, designet og de sociale praksisser virker sammen er altså mindre undersøgt. En synæstetisk undersøgelse af byrummets virkninger indebærer at se på, hvordan rummets aktører virker sammen, hvordan de påvirker hinanden indbyrdes og dermed også, som konsekvens, ikke kan forstås som enkelte elementer, der kan adskilles og analyseres separat uden om byrummet som en helhed af virkninger.⁹ Set fra et traditionelt æstetisk perspektiv indebærer affekten

derfor en synæstetisk opfattelse af rummet. Her kan man ikke adskille eksempelvis synssansen fra høresansen, da de netop virker sammen. Derimod vil man acceptere, at en behagelig lyd kan indvirke positivt på, hvordan vi oplever rummet visuelt. Ligesom lugt kan påvirke, hvordan vi oplever et steds generelle atmosfære. Den synæstetiske sansning er således en helhedssansning, hvor lyd, farve, lugt og den taktile følelse af eksempelvis materialer endnu ikke er adskilte, men opleves som et samlet indtryk (Böhme 1995:90). Et syneæstisk og synergetisk design vil eksempelvis medtænke naturens, vejrets og årstidens affektive virkninger i designløsningen, eller, som vi skal se det i på High Linen, justere den synæstetiske oplevelse, så nogle af rummets sansestimuli fremhæves frem for andre.

Det affektive rum og opgøret med det adfærdsregulerende rum

Det affektive kan vi således betragte som rummets virkningsrelationer. Men ikke virkningsrelationer, der er bundet i en intentionel kausallogik. Jan Gehls byrumsanalyser er ét eksempel på en sådan kausalitet mellem rummets fysiske egenskaber og dets sociale handlinger. Et andet eksempel finder vi inden for idrætsarkitekturforskningen (Kural 2008), der oplister en lang række byrum og idrætsfaciliteter, der får folk til at handle på særlige måder. Det er udbredt common sense blandt arkitekter at se arkitektur som noget, der kan 'programmere' social adfærd. På udstillingen "Arkitektur der bevæger" på Arkitektskolen 2008 satte man eksempelvis fokus på arkitekturens evne til at bevæge. Udstillingen "Mind your behaviour" om 3xNielsen på DAC i foråret 2010 er et andet eksempel på arkitektens kausalitetsforståelse. Med overskrifter som 'Public behaviour', 'social behaviour', 'human behaviour' lægger udstillingen op til, at arkitekturen indvirker på den menneskelige adfærd med sine fysiske egenskaber. I kommunikationsmaterialet lyder det, at "arkitektur kan få mennesker til at tale mere sammen. Arkitektur kan få børn til at være rolige i skolen. Arkitektur kan gøre passive mennesker aktive. Kort sagt – arkitektur kan ændre din adfærd."¹⁰

Jeg tror på, at arkitektur virker på menneskers adfærd. Spørgsmålet er blot, hvorvidt det er hensigtsmæssigt at se denne virkning som en entydig kausalitet, hvormed arkitekturen programmerer social adfærd. Det vil netop være at se bort fra rummets synæstetiske og synergetiske virkninger og intentionelt lægge rummets betydning over på én aktør – i dette tilfælde arkitekturen. Arkitekturanmelderen Karsten Ifversen påpegede i sin anmeldelse af udstillingen "Mind your behaviour", at det:

At se på bygninger som rammer for menneskelig adfærd er et perspektiv, der forskyder fokus fra en traditionel funktionalisme, hvor bygninger skal understøtte på forhånd fastlagte funktioner. Det er et mere fremadrettet, skabende og åbent syn på arkitekturens rolle, der udmøntes i adfærdstænkningen. (Ifversen 2010)

Modsat Ifversen mener jeg, at arkitekturen her stadig er adfærdsstyrende, selvom styringen ikke længere er funktional, men performativ: Arkitekturen fordrer stadig

en særlig adfærd, den er rammesættende og scenisk for det sociale, dog som en gestisk pegende fordring frem for en klassisk programmering. Det er en affektiv politik, som Nigel Thrift har betegnet "mixed-action repertoires" og 'agencies of choice', fordi de peger på muligheder, men samtidig har til hensigt "to make more and more areas of life the subject of a new set of responsibilities called 'choice' (Thrift 2008:183). Kausaliteten er således stadig til stede i den rammesættende arkitektur som en opfordring til at vælge, men også til at påtage sig ansvaret for rummets betydningsproduktion. Her gøres arkitekturen altså ordensregulerende blot på et andet, mere subtilt, indirekte og gestisk pegende plan.¹¹ I forbindelse med det affektive rum mener jeg til forskel fra det adfærdsregulerende, funktionelle rum, at vi kan tale om virkninger som åbne tilblivende relationer uden om den rent ordensstyrende arkitektur. Hvis arkitektur blot vil danne rammer for det levede liv, bør man holde sig fra postulater, om at arkitektur kan ændre adfærd og i stedet se arkitekturen som én ud af flere affektivt virkende aktører i det komplekst sammensatte by- eller læringsrum.

I forhold til en sådan adfærdsregulerende anskuelse, er der inden for urbanitetsforskningen en langt mere ydmyg indstilling til årsagsrelationerne, hvor den sociale praksis, livsformningen i rummet og de aktiviteter, der finder sted, ses som medkonstituerende for rummets affektive foldninger. Generelt er det påfaldende, hvor svært det er at undersøge rummets affektive virkninger som andet end målbare årsagsrelationer. At se bort fra de kausale årsagsvirkninger og i stedet forsøge at se på rummets multiple og komplekse sammenhænge er at anskue rummet performativt frem for funktionelt. Hvad der foregår på scenen af affektive tilblivelser kan ikke iscenesættes intentionelt i dens iscenesættende effekter, men opstår spontant som begivenheder, der afhænger af en lang række faktorerers samvirke (jf. den performative æstetik).

Ovenstående er således en modificering af arkitektens måde at læse byrummet kausalt. De kausale årsagsforklaringer finder vi også inden for sociologien og kulturgeografien, hvilket jeg gennemgår i det følgende.

Det affektive rum og opgøret med praksisernes 'enactment'

Den modsatte virkning, at stedet er dødt og virkningsløst forud for den sociale performance, finder vi også. Blandt andet inden for kultur- og turismegeografien, hvor Haldrup & Larsen eksempelvis skriver om turiststedet:

Most tourist places are 'dead' until actors take the stage and enact them: they become alive and transformed each time that new plays begin, face-to-face proximities are established and new objects are drawn in. (Haldrup & Larsen 2010: 5 med reference til Bærenholdt et al. 2004)

Det foranlediger dem til at påpege, at turister ikke blot forbruger stedet, men er medproducenter af stedet i kraft af, at de levendegør og reproducerer det i gennem eksempelvis turistfotoet (Haldrup & Larsen 2010: 5). I den kulturgeografiske forståelse af stedets virkningsæstetik lægges fokus således på levendegørelse –

enactment – af rummet. På trods af, at Haldrup & Larsen senere med reference til Gibsons affordance-begreb, påpeger, at "practices and their particular performances are always a blend of cultural norms and material properties" (Ibid.), indskriver de stadig den sociale praksis, i dette tilfælde turistens rejselyst og forestillinger, som den aktive forudsætning for rummets affektive foldning. At rummet forandres og kommer til live rodfæstes med andre ord i den sociale interaktion med det. Fra det affektive synspunkt, jeg indledningsvist introducerede gennem Deleuze og Guattaris definition, underprioriterer de derved rummets iboende performative egenskaber – stedets percepter og affekter, der eksisterer uden for den subjektive oplevelse (Deleuze & Guattari 1996:108). Stedet er jo netop ikke 'dødt' forud for, at turistene tager billeder af det, for havde stedet være dødt, det vil sige uden sanselige egenskaber og en iboende affektiv tiltrækningskraft, var turistene ikke taget af sted, men var blevet hjemme. Designede rum, deres sanselige kvaliteter og steders historiske og kulturelle egenskaber udstikker altså affektive virkninger, der virker tiltrækkende på Haldrup & Larsens turister: Hvorfor tager oplevelsesturisten eksempelvis til Bilbao for at opleve Guggenheimmuseet, hvis ikke netop fordi turistene lader sig affektivt indtage af baske-landets landskab og museets arkitektur? Objekter og arkitektur er i den forstand vitale og vitalistiske bestanddele af rummet og medkonstituerer det, vi med Thrift og Amin kan kalde 'the city of passion' (Amin & Thrift 2002:87).

Det affektive rum finder altså sted som foldninger mellem subjekter, materialer, design og rummets atmosfærer. Rummets virkningsæstetiske affekter eksisterer materielt forud for, at de aktualiseres, 'enactes' af det erfarende subjekt – det være sig turister såvel som byboere.

Skal vi læse rummet affektivt, skal vi således gøre op med rummet som en kausal virkning funderet enten i arkitekturens adfærdsregulerende form eller i det sociale levendegørelse af rummet. Derimod er der en "reversal in causality", en reversibel udveksling (Latour 2005: 108) mellem rummets aktører. En performativ æstetisk analyse ser netop på rummet gennem dets affektive virkninger på tværs af tingene og menneskene – scenen og de begivenheder, der finder sted på den. Her kan hverken rummets strukturelt/materielle egenskaber eller rummets socio-kulturelle handlinger være årsagen – derimod indgår de i affektive feedback-relationer, hvor rummets handlinger og materielt-arkitektoniske egenskaber er foldede sammen i matter-movements, materielle bevægelser (Deleuze & Guattari 1987:406). Matter-movement indebærer netop, at vi ikke kan se handlinger eller begivenheder uden også at forstå det materiale eller den form, hvormed handlingerne artikuleres. Turistens oplevelsesrejse (movement) til Bilbao er aktiveret af materialer og finder sted gennem materialer. Ingen rejse uden flyveren, hotellet, der vælges, og de turistguides og billeder af Bilbao, der motiverede turistene til at booke rejsen på internettet. De sammenfoldninger mellem materialer og bevægelser, dette socio-materielle byrum forstår jeg som midlertidige samlinger af rummet – som assemblager.

ASSEMBLAGER

Assemblage betyder samling, ordning eller sammenføjning.¹² Som vi finder begrebet anvendt hos Deleuze og Guattari (1987) svarer det til de kunststrategier, vi finder i det 20. århundredes avantgardestrategier, hvor eksempelvis détournementer

og installationskunstens rum, som vi så det, kunne ses som sammenføjninger og ordninger af et allerede eksisterende materiale.¹³ Assemblagen er, hvad enten den anvendes som en filosofisk term (Deleuze & Guattari), historie-geografisk (Saskia Sassen 2006) eller filosofi-sociologisk (Manuel Delanda 2006) en midlertidig samling af forskellige elementer på et konsistensplan (Deleuze & Guattari 1996). Overfører vi ideen om assemblagen til forholdet mellem byrummets æstetik og den sociale praksis, findes der altså ikke en fast formel for, hvad assemblagen indeholder. Assemblagen er netop det, der fungerer i en specifik tids-rumlig samling – en situationsbestemt virkning mellem elementer, handlinger eller kompetencer i rummet.

Begrebet urbane assemblager giver i et byrumligt perspektiv et væsentligt grundlag at forstå byrummets komplekse sammenhænge på (Farías & Bender 2010). Byrummet er i forhold til eksempelvis kunstens eller arkitekturens rum, et rum præget af kompleksitet og mangfoldighed. Byen er kompleks i sin natur. Urbane assemblager giver mulighed for at indfange denne kompleksitet, idet assemblagen er et begreb for de hybride kollektive samlinger, som byens mangfoldighed muliggør. Så hvordan definerer vi assemblagen? Deleuze og Guattari skriver:

We will call an assemblage every constellation of singularities and traits deducted from the flow – selected, organized, stratified – in such a way as to converge (consistency) artificially and naturally; an assemblage, in this sense, is a veritable invention. Assemblages may group themselves into extremely vast constellations constituting "cultures", or even "ages"; within these constellations, the assemblages still differentiate the phyla or the flow, dividing it into so many different phylas, of a given order, on a given level, and introducing selective discontinuities in the ideal continuity of matter-movement. (Deleuze & Guattari 1987: 406)

For Deleuze & Guattari er assemblagen altså en konstellation af singulariteter trukket ud af flowet. Singulariteten opstår ud af verden som en generel tilblivelse, men assemblagen er et unikt udsnit af dette tilblivelsesrum i konstant forandring. Assemblagen manifesterer sig materielt, men er ikke materiel i sig selv. Det vil sige, at byrummet eksempelvis ikke kun udgøres af det fysiske rum, arkitekturen og designet, men også er materialer i bevægelse – det anvendte rum, de sociale flows. Assemblagen er således byen i bevægelse: På Sønder Boulevard kl. 18 mandag aften er byens materialitet og kroppe i bevægelse på en specifik måde – i en særlig assemblage, der indfolder biler, trafik, mennesker, cykler, butikker, varer, sociale flows, følelser, kommunikation og handlinger. Assemblagen er konstellationer af forskelle og har karakter af begivenhed og nytænkning (invention), idet den er sammensat af størrelser, der ikke tidligere har været samlet. Hvad der definerer assemblagen og konstituerer dens midlertidige sammenhæng (consistency) er dens forhold til det, der ligger uden for dens porøse afgrænsning (Delanda 2006: 10). Relationen til det uden for gør det muligt, at bevægelsen, der organiserer assemblagens materiale, kan

løsrive sig og dekomponere sig i en ny anden assemblage (Delanda 2006:18).

I *A Thousand Plateaus* er assemblagen sat ind i en geografisk og territorial sammenhæng. Assemblagen er en organiserende samling, der betegner en måde at indtage territorier på. Manuel Delanda har videreført begrebet fra den territoriale sammenhæng hos Deleuze og Guattari som et begreb, der betegner sammensætninger i det social-geografiske som et alternativ til geografis hierarkisk orienterede skalaer (Delanda: 2007).

Assemblager betegner således sammensatte rum og kan være et alternativ til 'stedsidentitet'. Rumlige assemblager er sammensatte størrelser med deraf følgende skiftende materialekvaliteter, der hele tiden re- og dekomponeres i forhold til de påvirkninger, som rummet undergår – sociale såvel som materielle og arkitektoniske. Pladser, byrum, kvarterer, geografiske områder er som assemblager således ikke metriske skalaer (kvantitet) og indeholder ikke rummets iboende kvaliteter, men er dynamiske og midlertidigt skiftende forhold i rummet. Et andet eksempel på en assemblage, der virker gennem udvekslingen mellem de eksterne og interne relationer kan være en grøn park med bænke, opholdsmuligheder og andre herlighedsværdier. Disse interne kvaliteter er dog ikke faste kvaliteter, men er, når rummet betragtes som assemblage under indflydelse af nabolagets sociale flows og arkitektoniske kvaliteter. Fx kunne et supermarked (både dets arkitektur, dets varer, dets kunder og dets åbningstider) være en af parkens 'relations of exteriority', der konstant omdefinerer parkens interne kvaliteter i nye assemblager – nye sammensætninger. Hvorvidt det er drankere med øl, børn med ispapir, højden på supermarkedets bygning eller skyggen, bygningen kaster på parken, præger disse eksterne relationer rummet. Disse affektive foldninger af assemblagen afhænger igen af en lang række faktorer: Eksempelvis tid på dagen, kvarterets befolkningssammensætning eller dets arkitektoniske skala. Netop denne kompleksitet er en medproducerende faktor i rummets fortsatte udvikling af nye assemblager.

Assemblagen og kompleksitet

Rummets assemblage indebærer porøsitet, der skyldes, at assemblager opstår midlertidigt og uforudsigeligt i det sribede rums logik og plan. Latour bruger ikke direkte betegnelsen assemblage, men derimod verbet 'at samle' eller at trække ting sammen – "drawing things together" (Latour 2006). Hvor Delanda fokuserer på assemblagens sammensathed af forskelle, er Latour snarere interesseret i kompleksiteten, der medfører en porøsitet og en usikkerhed "about the relations whose unintended consequences threaten to disrupt all orderings, all plans, all impacts" (Latour 2004: 25).

Delandas forståelse af assemblagen er derfor forskellig fra Latours: I stedet for kompleksitet, beskriver Delanda de henholdsvis 'ekstensive' og 'intensive' egenskaber ved assemblagen. Det som i Latours optik gør assemblagen porøs. Derfor er assemblagens 'relations of exteriority' betydende for rummet, da det er dét uden for rummets ordening, der sikrer, at det får tilført nye impulser – med andre ord er det her, omdannelsespotentialerne kommer fra.

Som påvirkninger mellem rummets funktionelle, sanselige, arkitektoniske og sociale aktører er assemblagerne ifølge Deleuze og Guattari multiple. De skriver:

A multiplicity is defined not by the number of its elements, nor by the center of unification or comprehension. It is defined by the number of dimensions it has; it is not divisible, it cannot lose or gain a dimension without changing its nature. Since its variations and dimensions are immanent to it, it amounts to the same thing to say that each multiplicity is already composed of heterogeneous terms in symbiosis, and that a multiplicity is continually transforming itself into a string of other multiplicities, according to its threshold and doors. (Deleuze & Guattari 1987: 249)

Det betyder, at assemblager er tilblivelser mellem forskellige elementer og ikke skal bestemmes som summen af de enkelte elementer og deres egenskaber.

Overfører vi denne multiplicitetsforståelse til assemblager i byrummet, kan vi sige, at et heterogent og multipelt rum sikrer flere muligheder for tilblivelse, og jo flere dimensioner rummet har, jo flere muligheder er der for affektive assemblager. Assemblagerne finder altså sted mellem heterogene størrelser – med byrummet som den urbane scene. Assemblagen som en multiplicitet kan derudover ikke bestemmes som rummets sammenhæng (unification) eller reduceres til dets kvantitative bestanddele (the number of its elements), men er derimod den bevægelse, hvormed rummet bestandigt transformerer sig til noget andet – dels gennem dets stedsspecifikke karakteristika (threshold) og dets åbninger mod udefrakommende rumlige påvirkninger (doors).

Når byrummet læses som assemblage, er det således relevant at se på, hvilke sociale såvel som fysiske, tidlige og stemningsmæssige påvirkninger rummet er underlagt. Både dem internt i rummet og de udefrakommende påvirkninger.

Assemblagen og formidlingen af flows

Hos Delanda såvel som hos Deleuze samler og ordner assemblagen midlertidigt rummets flows. Samlingen kan eksempelvis udgøres af den rytme og den sameksistens, hvormed mennesker passerer hinanden gennem et rum – en ordning, der etablerer relationer mellem en lang række faktorer i rummet. Lad mig give endnu et eksempel: Togstationen. Mennesker går her anderledes, end de gør ude på gaden. Der er en højere koncentration af folk, der skynder sig for at nå toget, og flere folk, der haster forbi hinanden i tættere afstand. Rulletrapper distribuerer disse flows på en særlig måde, her er trinene større og bredere end på almindelige trapper, hvilket virker tilbage på menneskenes skridt. Perronen installerer ophold og forsigtighed. Her accelererer folk ned i hastighed, og der ventes. Alle disse faktorer virker ind i hinanden og kan ikke skelnes entydigt fra hinanden, men er rytmer, der etableres og skifter i forhold til rummets komplekse sammenhænge. Assemblagen er her de relative egenskabers sammenhænge, hvorfor byrummet kun kan bestemmes i forhold til de aktiviteter, eller de kræfter, der løber igennem det. Vi er således tilbage til en forståelse af byen som et vitalistisk felt af kræfter, eller som Pløgger formulerer det:

Vitalism as an urban question is not about ontology (“what reality is”), but substantially about the effects of an ever emergent will-to-life and more-life. (Pløger 2006: 383).

Assemblagen som alternativ til stedsidentitet og steds kvalitet

Når byrumskvaliteter bliver vurderet, er der en tilbøjelighed til at læse rummet ud fra dets iboende egenskaber, det vil sige at læse det som et stationært rum – “what reality is”. Byrummet bestemmes således ofte kvalitativt gennem en række stabile parametre, der gøres udslagsgivende for dets succes. I Jan Gehls byrumsanalyser finder vi det eksempelvis i hans definition af “væsentlige kvalitetskriterier” (Gehl et al. 2006: 107). Blandt andet foretages en optælling af byrummets muligheder for fx at sidde ned, hvorved rummet tillægges nogle iboende stabile kvaliteter. Jo flere muligheder for at sidde ned, jo bedre er byrummet, synes Gehls grundantagelse at være. Heri ligger der dog en særlig værdisætning af byen, hvor det som Gehl også betegner ‘fritidssamfundet’ opprioriteres i forhold til eksempelvis den funktionelle og arbejdende by. At der er mange stole og muligheder for at sætte sig ned er eksempelvis kun en værdi, hvis den omkringliggende by vil tilgodese fritidssamfund, børnefamilier eller turismen.

Modsat finder vi også, at rummet læses udelukkende ud fra dets ekstensive egenskaber, der berører et byrums placering i byen og dets skala (er det eksempelvis en stor eller lille plads, eller hvordan er rummets skala i forhold til kvarterets andre pladser og den omkringliggende skala?). En sådan ekstensiv rumforståelse kommer til udtryk i den traditionelle arkitektoniske og geografisk skalerede by.

Begge tilgange overser byrummets tilblivende og affektive processer, idet de søger at forklare rummets kvaliteter ud fra nogle simple årsag-virkningsrelationer i et metrisk rum. Disse kausale virkninger kan undersøges både kvalitativt og kvantitativt, men fælles for begge tilgange er, at de læses intentionelt og kausalt: Det endelige antal stole afgør den kvalitative atmosfære på en plads, eller at særlige arkitektoniske skalaer i forhold til andre rum er nødvendig for at byrummet virker.

I assemblagen er der derimod tale om foldninger, ofte affektive, mellem de intensive og de ekstensive egenskaber, der kan præsentere et alternativ til de lineære årsager og virkninger. Nok virker antallet af stole på et rums assemblage, men de må forstås i sammenhæng med en lang række andre faktorer. En rumanalyse, der tager udgangspunkt i assemblagen, kunne eksempelvis påpege de tids- og vejrspecifikke forhold: At en plads med mange stole affektivt kan virke utilnærmelig og tom i det øjeblik, der ikke sidder nogen på stolene, eller vejret har blæst dem om kuld. Det samme med skala – hvis den lille plads i den menneskelige skala er fyldt med øldrikkende festivaldeltagere og høj dødsmetal på en 30 grader varm sommerdag, virker pladsen ikke imødekommende på den menneskelige skala, men klaustrofobisk og trang. Når man læser rummets assemblager, ser man derfor på de enkelte komponenters måde at indgå sammenhængende i rummet.

Hvorfor urbane assemblager?

For at kunne analysere byrummets udvikling og dynamik er det min hensigt i case-analyserne at fremanalysere byrummenes assemblager frem for deres stationære og

essentielle egenskaber. Det betyder, at byrummet ikke i sig selv er assemblager, men performativt og vedvarende konfigurerer sig i assemblager. Assemblager skabes således af de komplekse processer mellem heterogene størrelser, når de finder sammen i rumlige assemblagetilstande.

Fælles for assemblagen hos såvel Deleuze & Guattari, Delanda og mere implicit i Latours forestilling om at 'trække tingene sammen' (1986) er nemlig heterogeniteten, kompleksitet og det mangfoldige. Genstande, arkitektur, mennesker, teknologier, skiltning, kommercielle intentioner, handlinger og institutioner bliver i assemblagen ikke længere forstået som adskilte størrelser. De virker sammen i konsistente planer, der formår at binde det heterogene sammen (Deleuze og Guattari 1987:507). Assemblager fungerer derfor uafhængigt af rummets fysisk-metriske skala, men udvikles af rummets tilsynkommende foldninger. Eller som Bruno Latour påpeger i opgøret med den hierarkiske arkitektoniske skalaforståelse: "Scale does not depend on absolute size but on the number and qualities of dispatchers and articulators" (Latour 2005:169). For analysen af byrummet betyder det, at der ikke fokuseres på ét aspekt alene, fx det sociale, det arkitektoniske eller hvorvidt der er mange caféer i området, men at man ser på rummet sammenhænge; dets assemblager af mange aktører, deres virkninger og måde at indgå i rummet på.

Da assemblagen består af brudflader mellem forskelle, går den samtidig ikke restløst op i én målbar funktion. En moské, der umiddelbart er et religiøst rum med religiøse funktioner, kan samtidig og sideløbende også være et turistmonument, et rekreativt rum, et nydelsesrum og et læringsrum. Det afhænger af de specifikke assemblager. De forskellige identiteter og funktioner, rummet kan tilskrives, er foldet ind i hinanden som potentielle egenskaber, der kan samle sig forskelligt, på forskellige tider af døgnet. Derved er den urbane assemblage multipel i sin natur og afhænger af de affektive reaktioner, der foregår i den. Byrummet som en assemblage har derfor ikke en forudeksisterende identitet som moské, som offentligt rum, som industriområde, som bibliotek, men har multiple og potentielle anvendelsesmuligheder, der kan aktualiseres i assemblagen. Byen aktualiseres altså i assemblager – det som Thrift og Amin refererer til som 'togetherness':

"The city is made up of potential and actual entities/ associations/togetherness (...) The accumulation of these entities can produce new becomings – because they encounter each other in so many ways, because they can be apprehended in so many ways, and because they exhibit 'conrescence'" (Amin Thrift 2002: 27)

Det urbane forstår jeg således grundlæggende som et sådan deluziansk netværk af potentielle og aktuelle størrelser, der konstant foldes sammen i nye assemblager. Disse går ikke restløst op, men kan betragtes som assemblagens – ofte konfliktfyldte – sammenføjninger. Arbejder man med byrummet som en urban assemblage, indgår byen og de sociale handlinger på samme plan – foldet ind i hinanden i en socio-materiel proces. Scenen og dens skuespillere er med andre ord begge en del af den forestilling, som vi kan kalde det urbane. Når vi taler om byrummet og dets brugere, bør vi altså ikke adskille dem, men se de sammenfoldede, distribuerede kræfter

på 'den urbane scene'. Byrummets assemblager er derfor midlertidige og porøse ordninger, der opstår ud af byens kompleksitet, og de peger på den måde i retning af en tidlig tilblivelsesproces – idet de rumlige sammenhænge må ses i forhold til den varighed, hvormed de bliver til. Det vil jeg se på i næste afsnit.

TILBLIVELSER

I afsnittet om det affektive rum så vi, hvordan rummet opstod som overgange (matter-movement) mellem det fysiske og subjektive rum uden at være kausalt funderet i hverken det ene (matter) eller det andet (movement). På den måde var det affektive rum et opgør med en lineær og kausal rumopfattelse. Ligeledes så vi, hvordan assemblagen var en rumlig ordening, der fandt sted som en udveksling mellem ekstensive og intensive egenskaber, mellem rummets indre konsistens og dets 'relations of exteriority' (Delanda 2006). Begge rumopfattelser er således betingede af tid og udvikling, hvilket jeg her vil forklare med Deleuzes begreb becoming – tilblivelse.

Tilblivelse er en udvikling, der ikke kan identificeres mellem to punkter, ligesom det ikke er en egenskab eller forbindelse mellem begivenheder. Snarere er det karakteristisk for tilblivelsen, at den selv er en begivenhed (Stagoll 2005: 23).

Går vi tilbage til eksemplet med gentrificeringsprocesser, ser vi, hvor svært det kan være entydigt at forklare et områdes udvikling kausalt som en byudviklingsintention fra planlægning til udvikling. Hvorfra stammer et områdes popularitet og urbane kvaliteter? Skyldes det beliggenhed, områdets historiske bygninger, tilgængelighed i forhold til konteksten, nærhed til havnen og banegården eller skyldes det snarere, at staten eller kommunen har ønsket at udvikle området og har sænket boligpriserne? Kan områdets udvikling forklares med, at de kreative og kunstnerne er flyttet ind og derved har tillagt det værdi, eller skyldes det at et visionært arkitektfirma uopfordret fik lyst til at lave et forslag til områdets udvikling, der fik offentligheden til at fokusere på dets uopdagede kvaliteter? Det vil altid være svært at pege på en enkelt udviklingsfaktor, og derfor vil byområdets udvikling altid til en vis grad være en tilblivelse.

Urbane tilblivelser dækker således over en heterogen, kompleks og non-kausal byudvikling, der ser det urbane som en scene for en performance mellem en lang række faktorer, der virker sammen på tværs af singulære katalysatorer. Man kan dog sige, at affektive virkninger fordrer tilblivelser – noget skal reagere og virke på noget andet for at sætte tilblivelsesprocessen i gang.

Tilblivelser er derudover emergente og kan ikke bestemmes ud fra et metrisk skalaforhold, men ud fra, hvordan byen sameksisterer ('togetherness' hos Thrift & Amin) og hvordan byens mange komponenter påvirker og udvikler sig i forhold til hinanden. Her udvikles rummet emergent af de situationer og assemblager, der allerede eksisterer i rummet. Det indebærer, at vi ikke kan se urbane tilblivelsesprocesser som lukkede forløb, men må betragte dem som processer, der bliver ved med at konfigurere sig – både før, under og efter arkitekten, brugeren eller planlæggeren har præget rummet. Den urbane tilblivelse kan overføres til en planstrategi. En realisering af planens sribede rum er ikke resultatet af byudvikling, men af en aktør og affektiv virkning, der igangsætter tilblivelser i det allerede

eksisterende rum. Ørestaden er således ikke en plan, der er blevet realiseret på en bar mark med byudvikling til følge, og det er ikke derfor, at mange mener, den er mislykket. Snarere er den som plan mislykket, fordi planen ikke har formået at igangsætte tilblivelser, der affektivt og uforudsigeligt har kunnet udvikle sig løbende med planens realisering. Den tegnede plan kunne have været den potentialitet, der via sin aktualisering kunne have påvirket de sociale flows, livsformninger, landskabelige og geografiske kvaliteter i området til at samle sig i virkningsfulde urbane assemblager. At planlægge for tilblivelser indebærer derfor, at planlæggeren anerkender, som John Pløger siger, "the need to enter a space of social chaos or complexity" (Pløger 2006: 383). At det stribede og det glatte rum således får lov til at udveksle sig, allerede før planen aktualiseres. En planlægning, der er inspireret af en deleuziansk tilblivelsestanke, er således ikke en magtorienteret planlægning, men en mulighedsplanlægning, der arbejder i tilblivelseszonen mellem det stribede og det glatte rum.

For byudvikling og områdeomdannelse indebærer urbane tilblivelser til forskel fra en planlagt byudvikling, at forandringerne i et område ikke kun identificeres som masterplanens realisering som en form, der lægges ned over virkeligheden (det stribede rums planer, der ordner det heterogene uformelige glatte rum). Men at det præcis indebærer de tilblivelser, brydninger og uforudsete begivenheder i området, der finder sted, når planen aktualiseres – når det stribede og det glatte rum foldes sammen i mødet.¹⁴

Derfor giver det ikke mening at læse planer uden samtidig at læse deres tilblivelsesprocesser og de affektive brydninger, der opstår i løbet af deres aktualisering. Udformninger af planer indebærer således ikke at tegne en form, men snarere at forestille sig en formning – en tilblivelse, der tager afsæt i de allerede eksisterende forudsætninger i et område. Planer for urbane tilblivelser arbejder med virkningerne i rummet, ikke som en intentionel udvikling, eksempelvis fra arkitektens plan for dens realisering som byrum, men som tilblivelser, der igangsætter forandringer og uforudsigelige begivenheder i det allerede eksisterende byrum.

Tilblivelser og processer i virkeligheden

I ovenstående har jeg forsøgt at lancere begreberne affekt, assemblage og tilblivelse som nøglebegreber til at forstå byens rum ud fra en udviklingstanke, hvor kræfterne frem for funktionerne er centrale. Det er for at vise, hvordan det stribede rum, det vil sige det, som traditionelt er planlæggerens rum, ikke skal udelukkes som modernistisk masterplanlægning, men snarere at planen og det stribede rum blot skal ses i deres foldende tilblivelse med det glatte rum. At masterplaner og rumlig regulering kun er en af byrummets mange aktører, og at det derfor er evnen til at virke sammen med rummets andre aktører, der gør en byplan til en succes.

En sådan tilgang til byen og dens planlægning grunder i en "processuel realisme" (Delanda 2002, Whitehead 1978), der tager udgangspunkt i virkelighedens processer og udvekslinger mellem multiple sociale og materielle aktører (Latour 1999, Murdoch 2006). Planlæggeren og arkitekten er i det perspektiv blot nogle ud af mange aktører i rummet og kan derfor ikke determinere rummet.

Rummet forstår jeg altså med Whitehead som en rumlig realisme – "a continuously extensive world", der er forhåndenværende og som kontinuerligt finder

sted mellem det, Whitehead kalder rummets entiteter (Whitehead 1978: 36).

Intentioner er hos Whitehead rykket ud i miljøet som en umiddelbar formidlende præsentation – "in the mode of presentational immediacy" (Ibid. 36). I Whiteheads metafysiske kosmologi består alt af entiteter, der reagerer affektivt på hinanden. De er på én gang lukkede størrelser og forandrende transformatorer. Whiteheads processer i virkeligheden indebærer således "that an actual entity by functioning in respect to itself plays diverse roles in self-formation without losing its self-identity. It is self-creative; and in its process of creation transforms its diversity of roles into one coherent role. Thus becoming is the transformation of incoherence into coherence" (Whitehead 1978: 25). Tilblivelse kan på den måde ses som transformationen fra usammenhængende singulære roller til én sammenhængende, men midlertidig singulær rolle. Eller som æstetikteoretikeren Steven Shaviro har påpeget, ligger der i denne tilblivelse et æstetisk udvælgelsesprincip for formgivning. Sammenhængen, der skaber den midlertidige singulære rolle, er ifølge ham det æstetiske, eller det der er i stand til at virke æstetisk sammen. Byrummet i tilblivelse er en sådan æstetisk formning, hvor målet ikke er definitive lukninger i én form, men snarere "an expansion of possibilities", en vedvarende formning af muligheder (Shaviro 2009: 147).

Det vil sige, at en aktuel tilstand i et rum kan være genstand for sin egen mediering og formning til noget andet.

Processer i virkeligheden – en etik for rumlige sammenhænge?

Indledningsvist formulerede John Pløger nødvendigheden af, at planlægningen tager højde for byen som et vitalistisk felt af kræfter. Vil man byens tilblivelsesprocesser, har det konsekvenser for planlægningen. Eller som Pløger skriver, bør man, hvis man tilstræber den flydende by, indstifte en planlægningspraksis, der formår at gribe byens kompleksitet og porøse sammenhænge (Pløger 2002, 2006). En løsning i forhold til dette kapitels gennemgang af urbane affekter, assemblager og tilblivelser er at gribe anderledes ind i rummet.

At beskæftige sig med urbane tilblivelser som processer i virkeligheden indebærer derfor, at man planlægger som én samvirkende aktør i rummets komplekse assemblager frem for som en individuel interesse, der ordner rummet. For en planlægger kunne anerkendelsen af Whiteheads processer i virkeligheden indebære, at der arbejdes med det eksisterende rums iboende tilblivelsesmuligheder frem for at lægge individuelle, politiske og ideologiske interesser ned i det. Det indebærer ikke, at den enkelte planlægger, arkitekt, bruger eller fremtidige developper ikke kan have indflydelse på rummet. Tværtimod. For er rummet konstitueret som processer i virkeligheden, er det også afhængigt af aktioner og reaktioner i denne virkelighed, hvor byens eksisterende kræfter sættes i værk og affektivt påvirkes af forskellige aktørers indflydelse. For byen forandres gennem sine eksisterende kræfter, interesser og iboende forudsætninger. Fysiske såvel som sociale.

Byomdannelse og formgivning af byrummet kan således tage udgangspunkt i de eksisterende rumlige kræfter og forme dem ud fra en situeret og virkningsæstetisk forståelse af, hvad rummet indeholder af formmæssige udviklingspotentialer.

OPSAMLING: AFFEKTER, ASSEMBLAGER OG TILBLIVELSER

Hvilke konsekvenser har en sådan tilblivelsesontologi – processer i virkeligheden – på byens rum og planlægningen af det? Hvis vi overfører ovenstående begreber affekt, assemblage og tilblivelse til et teoretisk grundlag for, hvordan vi forstår og planlægger byens rum, indebærer det en holistisk og helhedsorienteret anskuelsesform, hvor arkitektens indgreb ikke kan ses uafhængigt af borgernes handlinger, der er betinget af det eksisterende fysiske rums egenskaber, som igen må ses i sammenhæng med de handlinger og aktiviteter, der foregår i det. Planlægning i denne optik kan således aldrig være at lægge en interesseorienteret form eller et koncept ned over det eksisterende rum. Det vil altid være at placere sig som en aktiv handling eller, som Deleuze siger, en tanke, der vokser ud af miljøet, det vil sige ud af de allerede eksisterende byrum med deres eksisterende relationer mellem eksempelvis det sociale og rummets fysiske egenskaber. Her må design og planlægning interagere ud fra de lovmæssigheder, fysiske begrænsninger og tilblivelsesmuligheder, der allerede er til stede.

Med Thrifts ord, kan byrummet ses som "stages of intensity", som scener eller intensitetszoner, hvorpå planlæggeren som én ud af byens mange aktører kan indtræde for affektivt at påvirke de assemblager, der vedvarende konfigureres i byen.¹⁵ Den performative planlægning er i denne sammenhæng den handling at træde ind på denne scene og agere mulighedssøgende ud fra scenens eksisterende muligheder.

Konsekvenser for byrumsanalysen

Det er dog ikke planlæggerens praksis, der må tage bestik af det processuelle rum, men også den måde vi analyserer byrummet. For består byens rum af tilblivelsesprocesser i virkeligheden, må analyserne af byrum også give afkald på en entydig og endelig rumforståelse. I casen Varvsstaden viste jeg eksempelvis, hvordan JFA arbejdede med forskellige kortlægninger og tilgange i et konkurrenceprojekt. Og med en processuel forståelse af byudvikling som en tilblivelse mellem fysiske planer og sociale handlinger. For rummet udvikler sig hele tiden, omdannes og transformeres, og det er både i og med disse omdannelser, arkitekten og byudvikleren arbejder. Også rumanalysen af eksisterende byrum må være opmærksomme på byrummets tilblivelsesprocesser. Den assemblage, der afdækkes det ene øjeblik gennem rumanalysen, vil i det næste være rekonfigureret i en nye assemblage. Det forhindrer os dog ikke i at kunne se nogle genkommende karakteristika ved rummet. For der vil altid være genkommende eller lignende foldninger i rummet, der kan genkendes og identificeres. Mine caseanalyser af to byrum skal derfor ses som specifikke assemblager, der afdækker performativitet i rummet på et givent tidspunkt. De er ikke universelle, almengyldige analyser. Tid og sted er afgørende faktorer, og analyserne er en måde at 'trække tingene sammen' på (Latour 1986: 7), samt en måde at vise hvordan et givent byrum på én gang er en lukket størrelse (entitet) og en forandrende tilblivelse mellem entiteter.

En rumanalyse, der ser efter assemblager og affektive virkningsrelationer, giver altså ikke svar på, hvad rummet er, men peger på, hvordan det forandrer sig. En sådan tilblivelsesanalyse kan udstikke nye koncepter for fremtidige måder at gribe

ind i rummet på. Analyserne vil derfor kunne anvendes som inspiration til, hvordan man kan udvikle byrum performativt som én virkning ud af rummets mange. Her følger jeg Deleuze og Guattaris diktum om, at "tingene og tankerne fremskyndes og vokser af miljøet, og det er der, de bør installere sig, det er der, at de folder sig" (Deleuze 1990: 219).

En sådan tilgang til byrummet, der analyserer, tænker og udvikler rummet – situeret midt i begivenhederne – indebærer, at vi ikke kan se på urbanitet uden samtidig at se på urbanisme. Og at vi ikke kan se på urbanisme uden samtidig at se på urbanitet. De er sammenfoldede urbane betingelser, krop og handling, matter-movement, der ikke bør adskilles, men forstås i deres gensidige udvekslinger. Begreberne affekt, assemblage og tilblivelse viser, hvordan denne foldning finder sted i byrummet.

7



FRA DET OFFENTLIGE RUM TIL DET PERFORMATIVE BYRUM

We should realise, that space is produced by all of us. In short, we all make the public realm and the public realm makes us.

Ian Borden fra "Performance, Risk and the Public Realm" 2008

I afsnittet om den performative æstetik illustrerede jeg ved hjælp af eksempler fra det 20. århundredes avantgardekunst, hvordan kunstværket har ændret karakter fra en repræsentations- og stilæstetik til en strategisk handlende virkningsæstetik. Her blev værket i højere grad et mødested for tilblivelser mellem en lang række faktorer end en genstand for nydelsen af det skønne. Disse værker var begivenhedsskabende og brød ofte med den autoritative signatur til fordel for en uforudsigelig og ofte unik sanseorienteret oplevelse.

I det forudgående kapitel redegjorde jeg for en filosofisk anskuelse af byrummet som virkninger, affekter og tilblivelser, som over tid samler sig i forskellige assemblager. I assemblagen var det en lang række heterogene elementer, der virkede sammen, hvorfor jeg anskuede byrummet ud fra, hvordan en lang række aktører – fysiske såvel som sociale – arbejder sammen og påvirker hinanden i affektive assemblager. Spørgsmålet, jeg vil stille, er, hvordan en sådan forståelse påvirker byrummet som offentligt rum. For de urbane affekter, assemblager og tilblivelseres vedkommende så vi ligeledes, at virkninger og omdannelser i rummet ikke kunne ses i forhold til enkelte fagdiscipliners målrationaler og intentioner. Rummets affekter, assemblager og tilblivelser bryder til gengæld med de enkelte fagdiscipliners definitioner af byrum – som eksempelvis et designet rum, et rum

konstrueret af sociale praksisser eller det af kommunen regulerede rum. Så hvor stiller det planlægningen og designet af byrummet? Hvordan kan planlæggeren og arkitekten arbejde tværfagligt og processuelt med byrummet, hvis ikke med et fagligt intentionelt ønske om at transformere det?

John Pløger har i flere sammenhænge argumenteret for, at man inden for planlægningen tager konsekvensen af, at verden grundlæggende er i forandring. Det være sig ved at tænke i midlertidige rum (Pløger 2008a) eller ved at tænke en flydende planlægning (Pløger 2008b) i byen som et felt af kræfter (Pløger 2006). Vil man arbejde performativt i byen som et felt af kræfter, må planlæggeren dog vende perspektivet fra den fagspecifikke intentionelle tilgang til rummet til en forståelse af byrummet som et felt af kræfter og tilblivende assembler. Disse fagspecifikke arbejds måder er allerede i opløsning, tegnestuer arbejder eksempelvis allerede tværfagligt,¹ og disse brydninger mellem fagspecifikke arbejds måder mener jeg kan bruges som et afsæt til at redefinere byrummet.

DET OFFENTLIGE RUM

Jeg vil diskutere termen 'det offentlige rum'. Navngivningen har, som vi tidligere har set med Austins performative talehandlinger, en effekt på, hvordan vi afkoder betydning. Navngivning skaber noget i virkeligheden. Betegnelsen "det offentlige rum" indebærer en sådan forudindstilling om rummet, som jeg vil revurdere i forhold til *byrummet* som et komplekst rum.

Det offentlige rum optræder i mange sammenhænge. Der er kunst i det offentlige rum,² og i aviserne skrives der ofte om, at det offentlige rum enten skal generobres fra den strategiske kommunikation og medierne,³ eller det defineres i skarp kontrast til det private rum, hvor man eksempelvis dyrker og udtrykker sin religion.⁴ Inden for den europæiske byrumsforskning, og især i den danske planlægningstradition, benævner man ofte byrummet som det offentlige rum, "public space". Arkitekten Jan Gehl har med *Livet mellem husene* fra 1972 været en væsentlig katalysator for netop den forståelse af byrummet.

Den amerikanske sociolog Richard Sennett er en anden fortaler for det offentlige rum. Hos ham er det offentlige rum en betingelse for demokratiet, og for at vi kan tale sammen (Sennett 2008:149). Det fører Sennett i efterhånden legendariske værker som *Øjets vidnesbyrd* (1996) og især *The Fall of Public Man* tilbage til den græske bystat og dens offentlighedszoner, pladsen, agoraen, hvor demokratiet opstod. Sennett formulerer i *The Fall of Public Man* en kritik af det 20. århundredes udvikling af det offentlige rum. Hvor man i den tidlige modernitet (slutningen af 1800-tallet) havde offentlige rum i kraft af eksempelvis coffee houses, cafer, hvor folk med forskellig social baggrund kunne tale og diskutere på tværs af forskelle, mener Sennett, at det private rums nødvendighed op igennem det 20. århundrede trænger sig mere og mere på og gradvist udraderer det offentlige rum forstået som et frirum. Dette ser han blandt andet i, at byens offentlige rum privatiseres og markedsliggøres, ligesom det offentlige rum gøres til skueplads for mere narcissistiske interesser, hvor individets selviscenesættelse bliver fremtrædende i stedet for ønsket om det fælles bedste. Samtidig underordnes det offentlige rum mere og mere bygningernes funktioner eller bliver rum afledt af trafikens bevægelser, byens mobilitet: "public

space has become a derivative of movement" (Sennett 1977:14). Når det offentlige rum således fortrænges og bliver gjort instrumentelt eller underordnetes private interesser, mister samfundet byen som det fælles rum, alle kan mødes om, er Sennetts grundargumentation. Det offentlige rum italesættes på den måde som en forudsætning for et demokratisk og rummeligt samfund, men er samtidig også underlagt samfundets moralske begrænsninger (Ibid.). Det vil sige, at det offentlige rum bliver et aftryk af de herskende ideologier og værdier, der er i samfundet.

En sådan ideologisk forståelse af det offentlige rum knyttet til de herskende normer, manifesterer sig samtidig som en fysisk-materiel forståelse af det offentlige rum, nemlig som det der er designet og skabt. Sennett viser forholdet mellem magten og bystrukturen i *Flesh and Stone* (Sennett 1994), hvor han med Rom som eksempel pointerer, at byrummet bliver en måde at koreograferer menneskers bevægelse på. Forestillingen om, at samfundet, dets moral og menneskers adfærd kan styres eller koreograferes gennem en rumlig iscenesættelse, er en antagelse, der i høj grad har vundet indpas i beskrivelsen af det offentlige rum. Implicit i denne anskuelse ligger blandt andet den argumentation, at rummet må forblive i statslig forvaltning for at sikre alles adgang til rummet. Kommersialisering og privatisering af rummet ses her som en fare for byrummet og i forlængelse af det, også for demokratiet og samfundets velbefindende.

I april 2010 havde Arkitekten et temanummer om det offentlige rum, hvor netop Sennetts definition, forstået som en overenskomst mellem det forvaltede rum og det fysisk designede rum, blev reaktualiseret ud fra arkitektens perspektiv. Kristoffer Weiss viser eksempelvis i sin artikel "Drømmen om det offentlige rum", at diskurser omkring det offentlige rum ofte tager udgangspunkt i en forestilling om, at det arkitektoniske rum kontrollerer og disciplinerer livet. Der er tale om en bevidst "iscenesættelse af det offentlige rum", hvor "beherskelsen af byplanens stramme symmetri er det ultimative udtryk for dominans, tanke og handling" (Weiss 2010: 61). I en anden artikel introducerer Trine Bruun Petersen "adfærdsregulerende design i det offentlige rum", der på den ene side kan bruges som kontrol og en "form for social teknologi" (Petersen 2010: 44), men som på den anden side, og heldigvis, som hun tilføjer, også kan bruges til "at styrke brugerens egne interesser og intentioner" (Ibid.).

Artiklerne i *Arkitekten* forudsætter og bekræfter Sennetts definition af det offentlige rum som et forhold mellem det offentlige ansvar for det fælles rum og arkitekternes og designernes udformning af det. Det forudsættes her, at staten må varetage byrummet i offentlighedens interesse, og at det offentlige rum bør iscenesættes interesseløst som en scene, for at bylivet kan interagere, og det demokratiske samfund sikres som udveksling på det offentlige rums scene. Arkitekter og designere er her dem, der skaber scenen for demokratiets offentlighedsformer. Opsummerende bygger det offentlige rum på tre grundopfattelser:

Det offentlige rum er det rum, vi er fælles om (i modsætning til det private rum). Det offentlige rum er på den måde et åbent og for alle tilgængeligt rum.
Det offentlige rum er det, som det offentlige har ansvar for. Magtens rum.
Det offentlige rum er et planlagt, designet og infrastrukturelt rum.

Disse tre opfattelser arbejder ofte sammen: For at det offentlige rum kan være et rum, vi er fælles om, må det offentlige, staten og kommunen sikre, at det holdes åbent og frit tilgængeligt (1). Det gør det offentlige via planlægningen og lovgivning (2) samt ved at engagere arkitekter og designere til at varetage den fysiske udformning af det (3).

Set fra en performativ byrumsforståelse er alle tre forståelser af det offentlige rum problematiske, fordi de forudsætter byrummet som et repræsentationelt rum – nok baseret på en demokratisk åbenhed, men uden anerkendelse af de processer, der finder sted uden om det offentlige rums regulering. Sådanne processer anerkendes, som vi så i forrige kapitel, i øjeblikket inden for både arkitekturteoretiske, kulturgeografiske, sociologiske og landskabsæstetiske byrumsteorier. I det offentlige rums reguleringstriade anerkendes eksempelvis ikke de mange andre påvirkninger i rummet som er betydende og regulerende for det. Den anerkender heller ikke rummet som et heterogent felt af kræfter – andet end at dette felt i så tilfælde må top-down-reguleres. Sidst er den det offentlige rums triade professionsbundet. Professionsbunden i den forstand at det offentlige rum hviler på, at rummet bliver til i den funktionsopdelte arbejdsdeling mellem politikere, planlæggere og arkitekter; også når der er tale om borger- og brugerinddragelse. Arkitektur-, design- og procesfacilitering er redskaber, hvormed byens offentlighed skabes. Det indebærer, at designeren og arkitektens arbejde er at skabe design til at opnå demokratisk åbenhed. Altså en instrumentalisering af arkitekturen, der nemt kan komme i konflikt med arkitekten og designerens selvforståelse som kunstnerisk skaber af et interesseløst æstetisk udtryk.

MAGTER, INTERESSER ELLER KRÆFTER?

Med det performativt æstetiske byrum som alternativ forstår jeg byrummet som en assemblage af magter, virkninger og strategiske omvendelser. Jeg anerkender altså magtens rum, men ikke som en intentionel og fagspecifik magt, der alene kan regulere rummet. Derimod ser jeg snarere magten som en kraft, der er i stand til at iværksætte rummets assemblager. Disse assemblager opstår netop som gensidige aktioner og reaktioner mellem både borgeren, arkitekten og det offentlige, men kan ikke føres tilbage til én intention eller interesse. Altså opstår rummets assemblager som uforudsete begivenheder i brudfladerne og overgangene mellem flere interesser og magters påvirkning. Her er der nærmere tale om byrummet som en kompleks distribution af kræfter – det Pløger har betegnet et forhold mellem det diskursive og det non-diskursive (Pløger 2008).⁵ En sådan relationel tankegang indebærer, at det offentlige rum ikke kan professionsplanlægges intentionelt, men at den rumlige distribution først indtræder i brugen som de affektive relationer mellem en lang række både planlagte og ikke-planlagte forbindelser i rummet. Heri ligger argumentet for, at designet af byrum ikke kan ses professions- eller signaturbundet som intentioner i rummet. Byrummet vil altid være mere end de intentioner, som subjekter, arkitekter, planlæggere eller for den sags skyld borgerne som handlende subjekter lægger i det. Byrummet er nemlig også den uforudsigelige rumlige assemblage, der opstår ud af den enkelte situation, hvor disse aktører og deres intentioner møder hinanden. Og dermed en 'eventalisering af rummet' (Pløger 2010).

Hvad enten vi taler om en offentlig rumlig disciplinering, der indebærer kontrol, eller ser design og arkitektur som en måde at sikre en åben og inkluderende by på, er der tale om en professionsforståelse og dermed en instrumentalisering af byrummet, der ikke tager højde for det som en kompleks assemblage af mange aktører, handlinger, designs og materielle virkninger. Jeg ønsker at problematisere den professionaliserede forståelse af det offentlige rum, hvor der implicit ligger en signatur og intention til grund for rummet. For arkitekten, som vi så argumenterer for i Arkitekten, ligger det som et implicit imperativ, at det er de professionelle, det vil sige staten, planlæggeren og arkitekterne, der har ansvaret for, at rummet er offentligt inkluderende. For med dette ansvar kommer også anklagerne mod bydesignet, som når eksempelvis Pløger skriver: "Urban design is about form and about governing the social use of the city space to make it disciplined, repetitious, tamed" (Pløger 2010). For er arkitektens bydesign ikke snarere blot én affektiv virkning i rummets assemblager? For hvis vi anerkender, at byrummet er et komplekst felt af kræfter, som tidligere argumenteret for – indbefattende assemblager af såvel private forestillinger, fysisk design og rum, udtryk og tegn – så kan bydesigneren kun være én af mange påvirkninger i rummet og derfor ikke egenhændigt disciplinere det.

Ved helt at undgå betegnelsen "det offentlige rum" mener jeg derfor, at man kan opløse den dikotomiske og fejlagtige forståelse af byrummet som en intentionel form, der tages i brug af borgeren. Det vil sige et intentionelt design, der disciplinerer sociale handlinger – hvad enten disse handlinger ligger i forlængelse af eller ses som modreaktioner på designet. I stedet foreslår jeg med det performativt æstetiske byrum at se på rummets affekter, assemblager og tilblivelser som komplekse feedback-relationer, der gør op med såvel den borgerstyrede bottom-up-planlægning som det top-down-styrede bydesign og masterplanlægningen. Brugeren og borgeren såvel som magthaveren og designeren er i den performative feedback snarere affekter i byrummets komplekse tilblivelser, end de er styrende for det.

Hvor det offentlige rum i alle tre opfattelser betragtes som en forudsætning for det gode byliv, ser jeg altså snarere byrummets eksisterende kompleksitet som en forudsætning for, at der kan skabes offentligheder forstået som praktiserede rumlige assemblager mellem aktører.

Offentlige processer

Det performative byrum er ikke et prædetermineret *offentligt* rum, men et byrum, der bliver offentligt gennem de specifikke situationer. Byrummet er under konstant påvirkning af kræfter – intentionelle såvel som unintentionelle. Allerede gennem historien er der overlejret påvirkninger, fx gennem historiske bygninger, byplaner og arkitektur. Ligesom det offentlige og statens ideologiske prægning af stedet gør sig gældende gennem skiltning, regler og den gældende lovgivning. Dertil kommer kulturens prægning med alle de indlejrede og tavse koder for, hvordan vi begår os i byen, hvorvidt kulturens praksis eksempelvis forholder sig fortolkende og åbent til de offentlige reguleringer eller har en mere regelfølgende adfærd. Vi oplever det tydeligt, når vi kommer hjem fra sydeuropæiske byer, hvor kulturen eksempelvis har et mere afslappet forhold til trafikreguleringen, og det er i orden at gå over for rødt lys. Byrummet er altid allerede præget af kræfter og virker derfor også på en særlig måde. Ser vi byrummet som en kompleks assemblage, betyder det også, at den intentionelle

og professionaliserede indgriben i byrummet må operere strategisk med at påvirke det eksisterende i særlige retninger frem for at disciplinere intentionelt. Men denne handling griber netop ind i byrummet, præger det i en særlig retning. Det influerer med andre ord de assemblager og affektive møder, der finder sted i rummet, når man langs søerne vælger at anlægge cykelstier og på Nørrebrogade vælger at holde bilerne væk: De regulerer eksempelvis byens rytmer og accelerationshastigheder, som Amin & Thrift med reference til Lefebvre har påpeget er en del af den affektive by (Amin & Thrift 2002). Eller når Københavns kommune vælger at lade Distortion afholde byfest i Københavns gader med intentionen at give plads til alle, men med den konsekvens, at byrummet i den grad præges af en særlig æstetik med særlige værdier, praksisser og mennesker. Det bagvedliggende argument er, at der skal være plads til så mange forskellige udtryk som muligt, men spørgsmålet er, hvorvidt intentionel handling i rummet kan fordre offentlighed forstået som en neutral 'default setting' for handlinger?

ALTERNATIVER TIL DET OFFENTLIGE RUM

Som kulturgeografen Doreen Massey har påpeget, er forestillingen om et ureguleret 'offentligt' rum tvivlsom (Massey 2006:152). Der vil altid finde en eller anden form for regulering sted, hvad enten det er fra det offentlige eller fra markedsmekanismer, butikker eller fra det sociale liv selv. Betegnelsen 'open space' er i dette tilfælde "a dubious concept," som hun skriver (Ibid.). I stedet peger hun på det offentlige som en omstændighed, der forhandles: "The fact that they are necessarily negotiated, sometimes riven with antagonism, always contoured through the playing out of unequal social relations, is what renders them genuinely public" (Massey 2006: 153).

Det indebærer, at Massey betragter rummets politik eller værdikodning som en flydende størrelse, der konstant forhandles gennem rummets sociale relationer. Det indebærer, at der ikke er noget forudgivent rum; en "pre-given coherence" hverken i form af en kollektiv identitet eller et fællesskab, men snarere en "throwntogetherness", der konstant kræver genforhandling (Massey 2006: 414). I Masseys begreb om stedets 'throwntogetherness' ser jeg en måde at forankre assemblagen som et rumligt fænomen i en socio-politisk sammenhæng, der inkluderer spørgsmål om offentlighed, hvem der har ret til og indflydelse på rummet, og hvad der afgør de rumlige assemblager på et givent tidspunkt. Med begrebet påpeger Massey nemlig, at disciplineringen af rum altid er i tilblivelse, hvorfor vi også kan forstå 'throwntogetherness' som en politisk begivenhed "where the situation is unpredictable and the future is open" (Massey 2006: 141). Det er altså ikke byrummet som et prædefineret, professionsetableret offentligt rum, der principielt er åbent, men dets mulighed – at fremtiden ligger åben som for at skabe nye sociale sammenhænge og (midlertidige) relationer.

En sådan eventalisering af rummet i et socio-politisk perspektiv er i Masseys tilfælde inspireret af Deleuze og Guattari og deres forståelse af et samfund i konstant tilblivelse. Men altså også det givne rum som et potentiale for flugtlinjer ud af de samfundsnormer og værdier, der typisk vil være indeholdt i deres begreb om det sribede rum. 'Throwntogetherness' er derfor en præcis måde at betragte et

ellers abstrakt begreb om byrummet rum i forhold til den sociale og politiske by. Det viser byens rum som et fællesskab in progress, der produceres i kraft af rummets sammensætning af mange kræfter. Hvor arkitekten, planlæggeren, borgeren og den autonome aktivist alle er kastet ind i rummet med de intentioner, magter og eksisterende påvirkninger, det indebærer, og derfor alle må forhandle sig til en plads i dets assemblage.

I eksemplerne med Distortion i Københavns gader eller Københavns Kommunes tilladelse af cyklister langs søerne, hvor vi netop kan sige at ikke kun Københavns Kommune regulerer rummet til at være åbent. Snarere griber de ind i en allerede eksisterende 'throwntogetherness' af interesser, borgere, trafikanter, bilister, beboere, lejere, ejere og butiksdrevende. Et sådan kommunalt indgreb vil altid give nogle af interesserne i byrummet mere rum, men vil ikke nødvendigvis disciplinere rummet. Enhver handling i rummet åbner derved i princippet for nye flugtlinjer for de konkrete assemblager, der finder sted i rummet. Alligevel prædeterminerer det ikke rummet som et principielt åbent og offentligt rum, for den specifikke måde, hvorpå mennesker kastes sammen på, skal stadig forhandles i de enkelte situationer – til gadefesten i Studiestræde, hvor pensionisten på trods af kommunens tilladelse skælder ud over støjen, eller ved Sortedamsdosseringen, hvor fodgængere og cyklister i det enkelte møde forhandler sig frem til, hvem der viger for hvem. For som sociologen Ian Borden – i lighed med Massey – har gjort opmærksom på, er "space (...) produced by all of us. In short, we all make the public realm and the public realm makes us (Borden 2008: 154).

Et offentligt domæne

"Public domain", som det betegnes af planlæggerne Hajer og Reijndorp i bogen *In Search of a new Public Domain*, er et andet alternativ til det offentlige rum. Her bliver rummet netop produceret i det øjeblik, der intervereres i det, altså når noget eller nogen træder ind i byen som en allerede situeret scene.

'Public domain' afviger fra forståelsen af offentlige rum. Det varetages ikke af en interesseløs og rationel fornuft indlejret i samfundet, men af individualiserede interesser: "In the new cultural geography everyone creates their own city for themselves, a combination of various places that are important for that individual" (Hajer & Reijndorp 2001: 56). Bybrugeren sammenstykker selv sit 'public domain' som lystbetonet flanør. Derfor kan byrummet ikke længere være dikteret af én værdi eller udtrykt i en arkitektonisk urbanisme. For, som de skriver:

"the field is not dictated by material or typological qualities. The urban field that people create for themselves is at least as much a function of fears and anxieties, ambitions and dreams, of views about society, the relationship with nature, and what constitutes a 'good life'. This environment is where the battle for public space is fought" (Ibid: 61).

Med disse begreber giver de mulighed for at se byrummet på baggrund af det individuelle, private begær og behovet for selviscenesættelse – altså netop det

individualiserede, som Sennett ofte begræder, er ved at overtage rummet og fællesskabet. Den gode by og det gode byliv ligger i Hajer & Reijndorps forståelse ikke som et offentligt anliggende, men i stedet – og helt i tråd med den situationistiske og Lefebvre-inspirerede by – i individets imaginære forestillinger om byen. Og dermed også de værdier og holdninger, som individet træder ind på byscenen med. Derfor må kravene til det gode offentlige rum ændre sig – hvorfor Hajer & Reijndorp elegant redefinerer Sennetts idé om byens mødesteder:

The core of successful public space thus lies not so much in the shared use of space with others, let alone in the 'meeting', but rather in the opportunities that urban proximity offers for a shift in perspective: through the experience of otherness one's own casual view of reality gets some competition from other views and lifestyles. (Ibid. 89)

Det er her ikke mødesteder som sådan, men muligheden for perspektivskifte for den enkelte, der karakteriserer det offentlige domæne.⁶

I forhold til forestillingen om det offentlige rum som en slags 'default setting' for demokratisk udveksling gør Hajer & Reijndorp det snarere til et spørgsmål om mulige perspektivskift, altså at kunne identificere sig med det anderledes i byen uden nødvendigvis at møde den anden ansigt til ansigt i dialog. Derfor lægger Hajer & Reijndorp også vægt på byrum, hvor vi kan betragte og se hinanden agere på den urbane scene uden nødvendigvis at møde hinanden i dialog.

Tilbage til Distortion-eksemplet ville det som en bybegivenhed ifølge Hajer & Reijndorp give mulighed for at se på andre, der indtager rummet. Ikke alle kvarterets byboere deltager aktivt i festen – fordi musikken ikke passer dem, de ikke føler, at det er noget for dem eller noget helt tredje, men de kan deltage som publikum til de andres urbane performance. Eksempelvis ved at betragte gadefesten fra vinduerne, tage fotografier eller endda bruge spektaklet som afsæt til at diskutere 'ungdommen nu til dags' med naboen. At etablere sådanne scener i rummet, hvor folk kan indtage midlertidige roller foran andre, indtage rollen som publikum, debattører eller kritikere, vil være en situeret forhandling af byrummet, dets udtryk og dets grad af offentlighed. Det tager hverken afsæt alene i borgersubjektets erfaring, planlæggerens lovgivning eller arkitektens design, men i byrummets assemblage af magter, virkninger og strategiske indgreb.

Tilgængelighedsrum

Det offentlige rum som muligheds- og handlingsrum er defineret i forhold til en arkitektonisk formdannelse af byrummet hos en anden hollænder, arkitekturteoretikeren Tom Avermaete. Han går ligeledes væk fra definitionen "offentligt rum", idet han påpeger, at eksempelvis firmaers kantiner, lufthavne, shopping malls, togstationer mm. i stigende grad antager karakter af offentlige rum, selvom de er privatejede og udviklet med et særligt målrationale.

Avermaete identificerer i den forbindelse arkitektoniske rum, der opererer anderledes handlende og virksomt som semi-offentlige tilgængelighedsrum,

deriblandt 'perceptionsrum', et 'billedopbyggende rum' og et 'praksisrum'. (Avermaete 2009).

Som eksempel på et perceptionsrum pointerer Avermaete fremkomsten af rum, der holder sammen på mennesker og forbinder dem i kraft af det arkitektoniske formarbejde med atmosfære og relationer i det fysiske rum. Denne definition af 'perceptionsrum' er måske den af Avermaetes byrumtypologier, der bedst indkapsler, hvordan man kan reaktualisere det offentlige rum som noget mere og andet end demokratiets åbne rum. Perceptionsrummene er nemlig typisk indskrevne med det private rums strategiske prægninger. Hvad der dog halter i hans argumentation, er de mange eksempler, han bruger, hvor primært store arkitekters signaturværker trækkes frem som eksempler på handlingsrum. Når Avermaete eksempelvis påpeger perceptionsrummets stemninger som afgørende for at etablere relationer, er det paradoksalt, at han samtidig pointerer arkitektens stemnings- eller billedskabende virkning som forudsætningen for de private perceptionsrum. En sådan arkitektonisk intentionalitet opløser Hajer og Reijndorps 'offentlige domæner' ved ikke kun at pege på det designede rum, men også påvise, hvordan bybrugere eksempelvis oplever rummet i kraft af andres handlinger og adfærd. En nuancering af tilgængelighedsrummet som mere end en arkitektonisk forudsætning mangler Avermaete således. For hvad enten der er tale om Zaha Hadid, Steven Holl eller Jean Nouvels arkitektoniske værker, garanterer deres signatur ikke i sig selv et tilgængelighedsrum. Derimod mener jeg, at man, helt i tråd med rumtyperne perceptionsrum, billedrum og praksisrum kan tænke den arkitektoniske værksignatur som én påvirkning i byrummet forstået som et felt af kræfter.

Offentlige handlinger – rumlige interventioner

En arkitekturpraksis som det berlinske Raumlabor arbejder inspireret af situationisterne med en mere transformativ forståelse af det offentlige rum. Det offentlige rum er, som de påpeger, måske blot "a civil-liberal construct" (Szymczak 2008: 135). Det offentlige rum er i deres praksis noget, man eksperimenterer sig frem til. Her arbejder de med det, de selv betegner "performative spatial interventions". *Kitchen Monument* er deres mest kendte, hvorfor det blev importeret fra dets oprindelige europæiske kontekst til New York i foråret 2009 under navnet *Space Buster* – som led i New Yorks mange bypolitiske tiltag. Med deres performativt rumlige interventioner anerkender Raumlabor det strategiske sigte, der ligger i kunsten: "Each intervention is a strategy with which to provoke publicity, because public space structures society and it is socially produced" (Ibid.). De arbejder med en affektiv virkningsæstetik, hvor rummets brugere og omgivelser søges påvirket – *Kitchen Monument* omtales blandt andet som en "trojansk hest" (Ibid. 98) – og et rumligt redskab til at indtage og strategisk påvirke de offentlige rum i særlige retninger. Raumlabor arbejder altså ikke med værdierne åbenhed og lighed i forhold til deres rumlige indgreb, men anskuer kunsten og arkitekturen som et strategisk og værdiladet værktøj i de urbane transformationsprocesser. Samtidig anerkender de det eksisterende byrum som en ofte magtpolitisk zone, som man må navigere strategisk og intentionelt i. At navigere i byrummet som et territorium af interesser indebærer hos Raumlabor desuden æstetiske imitationslove: Deres 'relationelle fetichobjekter' (Ibid.), såsom *Kitchen Monument/Spacebuster* er netop lavet til at

tiltrække og påvirke borgere, beslutningstagere m.fl. De er affektive, stimulerende og provokerende, men kan også fungere som æstetiske kamæleoner, der kan ændre deres fremtræden alt efter behov – "as they cautiously nestle up against what is already there", som det hedder (Ibid. 95). Med deres rumlige og materielle interventioner arbejder de altså bevidst æstetisk og strategisk med rummets påvirkninger, ikke som manifesterede repræsentationer, men som forhandlinger, der finder sted under påvirkning af rummets kræfter.

Jeg finder på mange punkter Raumlabor's æstetisk affektive tilgang til byrummet stærkt befriende. Måske skyldes deres politisk bevidste og ofte stærkt taktiske anvendelse af arkitektoniske installationer gruppens egen forankring i Berlin, en by der op igennem det 20. århundrede om noget har været præget af samtænkningen af politik og æstetik. Det er tydeligt, at de i deres kunst- og planlægningspraksis radikalt gør op med det offentlige rum som en forudeksisterende kategori og i stedet tager fat på de komplekse, og ofte socio-politiske sammenhænge, der ligger iboende i byrummet.

ET PERFORMATIVT BYRUM

I lighed med den avantgardistiske performativtets strategiske omvendelse og brug af allerede eksisterende hverdagsobjekter, byrum eller medier, kan byrummet defineres som et mere komplekst, men også interessestyret rum, end det er tilfældet med de ofte gode intentioners 'offentlige rum'.

Byrummet ser jeg altså ikke som en neutral 'white cube', en interesseløs beholder, hvori interesser kan mødes for at komme til enighed. Det performativt æstetiske byrum er altid allerede betydende i kraft af bl.a. sit materielle layout. Det indebærer, at det offentlige rum ikke er offentligt som en default mode, men at offentlighed finder sted som en vedvarende forhandling og tilblivelse, hvor offentligheden er under formning. Endnu ikke under en repræsentativ parole, men som en begyndende retningsangivelse viser de byrumlige assemblager på den måde noget om rummets kræfter på et givent tidspunkt. Fordi kommunen har besluttet, at man ikke må cykle på gågaden, betyder det ikke, at cyklister ikke cykler på gågaden. At den kommunale interesse, der ligger i, at der ikke må cykles på gågaden, bliver måske endda affektivt forstærket, når nogen alligevel cykler og derfor lægger deres individuelle interesse ind i rummet. Den uforudsigelighed, der ligger i, hvordan rummet specifikt er sammensat i assemblager, må derfor forstås tilblivende som en vedvarende forhandling mellem mange interesser og aktører i rummet. Byrummet er ikke definatorisk "alles", men er kun alles i kraft af de måder, som alle går ind i det på. Ligesom i det performative værk eksisterer der altid en forudgående værdimæssig kodning, et regelsæt, eller en instruktion, men det er den handlende performance og mødet mellem det eksisterende rum og beskuerens indtræden i det, der aktualiserer det som et byrum. Det performative byrum tager netop højde for, at byrummet allerede er indtaget, formet, designet og præget af en lang række kræfter. Derfor vil det performative design, den performative planlægning være et situeret strategisk indgreb i byens eksisterende assemblage af magter og påvirkninger.

Hvorfor diskutere æstetik og offentlighed?

Vi så i afsnittet om antropomorfismen, sansningen og kroppen, at kunstværker og arkitektur kan henvende sig til beskueren som en formvilje. Denne formvilje eller affektive rettedhed blev ofte brugt til at sætte spørgsmålstejn ved vores eksisterende form- og livsforståelse – vores doxa.⁷ Ikke altid som et interesseløst spejl, men som et spørgsmål til, hvordan rummets multiple aktører former, påvirker rummet og kroppen. Begrebet 'formvilje', eller 'affekt' som vi har set det beskrevet i nyere filosofi, æstetikteori og kulturgeografi (Deleuze, Massumi, Thrift) er således væsentlige at forholde sig til, når byrummet skal designes og formes i forhold til de kroppe og brugere, der skal anvende det. Som jeg har argumenteret for ovenfor, er byrummet situeret og anvendt. Det er en 'kastetsammenhed' af interesser. Formviljen er altså altid til stede som en præmis, men formviljen er ikke nødvendigvis bundet alene til planlæggeren og arkitekten, som det ofte formodes, når der tales om rummets disciplinering. Påvirkninger og ideologiske prægninger af både det sociale og det æstetiske rum finder hele tiden sted.

I den forbindelse mener jeg, at især den danske byplanlægning nemt betragter arkitektur, kunst og bydesign ud fra en præmoderne æstetikforståelse af kunsten som det skønne og interesseløse og derfor legitimerer det som et åbent rum, der imødekommer det offentliges demokratiske værdier. I stedet tror jeg, med inspiration i blandt andet Raumlabor's performative interventioner, at en bevidsthed om den performative æstetiks strategiske og indlejrede politiske formvilje ville gavne den offentlighedsforståelse, der ser det offentlige rum som et forudbestemt åbent rum.

Den performative æstetik som planredskab

Den performative æstetik er som planlægningsredskab derfor interventionistisk, idet den forudsætter byrummet som et allerede eksisterende felt af kræfter, som ønskes påvirket i en særlig retning. Som et planredskab vil en performativ æstetik være bevidst om, at der gribes ind og rykkes ved de allerede eksisterende sammenhænge – hvad enten dette er i en positiv eller negativ retning. Performativ æstetisk planlægning og design bruger den antropomorfisme, de fetichistiske begærstrategier og materielle virkninger i det kunstneriske udtryk til taktisk-strategisk at forandre det eksisterende rum. Hvorimod en funktionalistisk og offentlighedsfunderet byæstetik hviler på en ide om det antropomorfe som en forudgiven og eviggyldig størrelse – fx at lav/tæt-skala i boligbebyggelse stemmer overens med menneskets skala og generelle behov. I forhold til den funktionalistiske byæstetik og planlægning er det performative indgreb ikke et redskab, der garanterer lighed og fællesskab, men må snarere ses som et bevidst ideologisk ladet og affektivt redskab, der påvirker rummet.

Derfor må man med en performativ æstetisk tilgang anerkende, at man griber forskelssættende ind i rummets assemblager – og at der altid allerede ligger multiple formviljer i byen. Performativt design såvel som en performativ planlægning kan som intervention påvirke byrummets formviljer ved at indsætte sig *formgivende* i byens socio-materielle situationer. Som en kamæleon eller en trojansk hest, i lighed med Raumlabor's praksis, men også i forhold til den måde, det avantgardistiske kunstværk appellerer til beskueren, eller det situationistiske détournement omvender et billedes

ideologi via æstetisk omorganisering. Den performative arkitektur, det performative bydesign eller den performative planlægning er derfor ikke neutral, da den ikke opererer i et neutralt forudgivent rum. Og selvom den potentielt henvender sig til alle, opererer den strategisk intentionelt med at opnå særlige virkning – ofte rettet mod en særlig målgruppe. Eller som det formuleres i *Byens Rum 2*: "Performative rum tiltrækker mennesker på individuelle, flygtige, midlertidige, sanselige og derfor også stærkt subjektive præmisser. Hvad der tiltrækker nogle, vil nødvendigvis ikke tiltrække andre. En performativ planlægning af et byrum eller område vil derfor altid være målgruppeorienteret" (Juul 2009:174).⁸

Jeg vælger derfor ikke at betegne byrummet som et offentligt rum. For det offentlige rum konnoterer et statisk repræsentationelt rum, der er tilskrevet neutrale egenskaber forud for de handlinger og bevægelser, der foregår i det. At rummet er udviklet og programmeret til og har fået særlige funktioner tildelt af det offentlige, gør det ikke offentligt som sådan. For planlægningen og programmeringen kan ikke bestemme brugen alene.

Min brug af betegnelsen 'det performativt æstetiske byrum' forudsætter i stedet det anvendte, belejrede og ofte også détournerede rum, hvilket også vil sige et pegende og retningsangivende rum. Det er i lighed med den performative æstetiks virkning og taktiske indgreb en forståelse af rummet som befrugtet af mening og interesser. Netop disse flydende og transformative egenskaber er det potentiale, der ligger i at arbejde med en performativ tilgang til byrummet.

Scener for tilblivelse

Arbejder vi med et begreb om byrummet som et alternativ til det offentlige rum, indskrives den komplekse mangfoldighed af interesser, som byen består af. Her er det snarere mødet (ofte interessebåret og derfor affektivt) mellem den forvaltningsmæssige planlægning, arkitektens æstetiske rum, brugerens adfærd og anvendelse af rummet, samt de mange begivenheder og processer, der finder sted i rummet, der bestemmer rummets assemblage. I det perspektiv kan det forekomme naivt at opererer med en betegnelse omkring det offentlige rum, som om den offentlige planlæggeres intentioner kan manifesteres og indfries direkte i rummet uden om de virkninger, der finder sted i det specifikke møde.

Bruger vi "byrummet" som ramme for de rumligheder, der skabes fysisk såvel som socialt i byens rum, frem for betegnelsen "det offentlige rum", mener jeg altså, at vi kan komme tættere på at forstå byens rum som en scene og et stadie i byens tilblivelsesprocesser. Det er en distinktion, der bryder med ideen om, at arkitekturen er den rammesættende forudsætning for bylivet. Her er kroppens bevægelse i rummet ikke koreograferet af byarkitekturen alene, men indgår i byrummets komplekse sammenhænge mellem eksempelvis det sociale og det materielle. Eller det er en situationistisk praksis, som tænker ud over rummets funktionalitet for at imødekomme "et koncept for en by, der hele tiden er en del i en aktiv proces bestående af byggeri og forfald", som den tyske sociolog og situationist Klaus Ronneberger præcist har formuleret det (Ronneberger 2008: 18).

Et sådan tilblivende koncept for en by indebærer heller ikke et modsætningsforhold mellem det private og det offentlige rum, det byggede vs. eksisterende. Snarere er det en anerkendelse af byrummet netop som en vitalistisk

scene for en lang række tilblivelser, der bruger uskelnelighedszonen mellem det offentlige og private, rationelt og irrationelt, det glatte og det stribede rum som udgangspunktet for sine foldninger. At arbejde i et performativt byrumligt perspektiv giver altså mulighed for at arbejde med byens vitalisme in situ. Her er det netop de kontekstuelle kræfter skabt af de specifikke omstændigheder i tid og rum, der er forudsætningen (Pløger 2006: 394).

Det performative byrum giver mulighed for at se udviklingsprocesser i et mere komplekst perspektiv. Udvikling er her ikke lineær og instrumentel forstået som at design af rummet determinerer de sociale møder. Snarere kan vi se udvikling som en tilblivende feed-back mellem rummets påvirkninger og strategiske omdannelser. Her er figur-grund, årsag og virkning sammenfoldede og reagerer på hinanden i reversible processer.

Byen som scene

Byrummet anerkender jeg derfor som scene, hvor forskellige offentlighedsformer kan produceres. Derimod anerkender jeg ikke det offentlige rum som scene, hvor bylivet kan produceres. Byrummet som alternativ til det offentlige rum har i stedet en scenisk karakter, der indbefatter de både planlagte, designede og tilfældige egenskaber. Planlæggerens iscenesættelse kan på denne scene egentlig betragtes som en bearbejdning af sceniske elementer, der allerede findes i byen. Hvor det hos blandt andet Sennett ofte fremføres, hvordan såvel bykulturen som staten var funderet på den græske agora, den offentlige plads, er teatret og det græske dramas iscenesættelseslove derfor et væsentligt rum at undersøge i forhold til offentlighedsdannelsen. Det er en udvidelse af teatret fra den institutionaliserede teaterscene til det, som Sennett i anden sammenhæng, og med reference til den romerske filosof og statsmand Senecas udtryk, betegner 'teatrum mundi' (Sennett 1974:64). Altså verden som teater, hvor borgeren ikke neutralt, interesseløst 'er borger', men strategisk og taktisk indtager forskellige roller – fx gennem påklædning og måden at indtage rummet på.⁹ Måske er de to offentlighedsrum, teatret og agoraen, ikke så forskellige. På agoraen iscenesætter statsmanden budskaber gennem retorikken, talen og den rationelle argumentation, på teatret iscenesætter skuespilleren gennem poesien, kroppen og æstetikken budskaber for at vække beskuerens genkendelse og identifikation. Der er altså tale om to former for forførelse: en forførelse gennem det rationelle, sproget, og en forførelse gennem det sanselige. Den performative æstetik giver i den forstand et svar på, hvordan byrummet kan se ud, når agoraens rum indtræder på teaterscenen, og teaterscenen rykker ud i det offentlige rum: Eller kort sagt, hvordan rummet artikulerer sig, når politik og æstetik foldes i én og samme bevægelse.¹⁰

OPSAMLING

Hvad jeg har foreslået i ovenstående er et perspektivskift. Fra at se det offentlige rum som et kvalitativt styret rum, hvor eksempelvis arkitektur, planer eller regler for social adfærd kausalt afgør byens rum til at se byens rum som et performativt byrum, hvori mange kræfter udveksles. Fx gennem affekter, assemblager og tilblivelser. Alternativet tænker jeg med inspiration i blandt andet Hajer & Reijndorps public

domain, og med perspektiverne fra Masseys 'throwntogetherness', Hellströms taktiske formløshed, Hilliers multiplane, og Nielsens og Pløgers midlertidighed,¹¹ byrummet som et tilblivende og differentielt rum, der bliver til i kraft af de udvekslinger og påvirkninger, der finder sted imellem dets komponenter. Byrummet dækker her alle de komplekse sammenhænge, der finder sted i byen før, under og efter planlæggerens indgreb. At arbejde i byrummet frem for med det offentlige rum indebærer, at al planlægning, design eller arkitektur i byrummet må ses som en måde at intervenere og påvirke en allerede eksisterende scene af betydninger og værdier på.¹² At arbejde med byrum frem for det offentlige rum er derfor at anerkende arkitektens såvel som planlæggerens strategiske og ofte værdimæssige ståsted i de performative handlinger og planindgreb, der foretages. Men samtidig også at fratage de professionelle ansvaret for byens rum. For det performative design og planlægning er nok strategiske indgreb i byen, men ikke den kausale årsag til byens rum. Anskues byen som et "felt af kræfter" (Pløger 2006) i konstant forhandling snarere end et intentionelt reguleret rum af orden og forudbestemte egenskaber, kan planlægningen åbnes mod et emergent og tilblivende rum, hvor alle elementer virker formende på hinanden. Som sociologen Ian Borden formulerede det i citatet, der indledte dette kapitel: "We all make the public realm and the public realm makes us" (Borden 2008: 154).

Samtidig er det en anerkendelse af, at det interesseløse, inkluderende og åbne rum, der i planlægningen ofte idealiseres som "den gode by", står som en tom utopi, der ikke formår at optegne byens egentlige potens. At tænke byen performativt gør ikke planlægningen idealistisk, utopisk, men snarere situeret – in medias res. En performativ planlægning orienterer sig altså ikke idealistisk efter en ny orden, men forankrer sig omdannende, performativt i det lokale steds relationer og magter. Som konsekvens styres byudviklingen ikke, derimod gribes der ind i den eksisterende by og dens komplekse sammenhænge. Performative indgreb, der eksempelvis kan fremhæve egenskaber i byens sammenhænge og socio-materielle assemblager.

Denne komplekse sammenbinding og forhandling af byrummet ser jeg performativt æstetisk. Performativt, fordi forskellige interessers tilgang til rummet, såvel som planlæggerens planer, arkitektens design og borgernes reaktioner og påvirkninger og prægninger af rummet, virker sammen i begivenheder, der er unikke. Det unikke byrum finder netop affektivt sted i det øjeblik, mange interesser og strategier virker sammen i rummet.¹³

Hvad jeg foreslår er at se byrummet som et felt af sammenfoldede virkninger mellem en lang række aktører. Og at man i tråd med denne opfattelse som planlægger og arkitekt ser sin rolle som at påvirke dette felt af kræfter. Jeg har forsøgt at vise, at disse påvirkninger allerede gør sig gældende i byrummet, hvis konstante tilblivelse ligger langt ud over såvel den fysiske byplan og den regulerende planlæggeres rationaler. Det sribede og det glatte rums foldninger er et eksempel på, hvordan vi under alle omstændigheder ikke bør se den regulerende formgivning af rummet og rummets tilblivende kræfter som adskilte størrelser. Det performative byrum giver mulighed for at se dem som gensidige påvirkninger.

PERFORMATIVE REDSKABER

ÆSTETIK OG RUM

Affekter

Den performative æstetik virker kropsligt, sanseligt forud for at den erkendes rationelt af intellektet. Affekter kan både være ubehagelige, frastødende eller tiltrækkende, forførende. Karakteristisk for affekten er at den virker på kroppen, hvor den kan fremkalde fysiske reaktioner, svimmelhed, desorientering, chok. Kan også fordrø opstemthed, lyst, kontemplation og ro.

Anti-erfaring

Et erfaringsbegreb er qua den performative æstetiks situationer, der svarer til at udlede. Overskridelsen, forskel, omdannelse og ubestemmelighed er dog tilbagevendende kategorier, vi finder i det 20. århundredes værker. Den performative erfaring er 'a posteriori'. Den indtræffer som en feedback-virkning efter begivenheden har fundet sted. I det øjeblik, den dokumenteres og repræsenteres, ophører den med at være en performance (jf. Phelan).

Appropriering

er en strategi, der generelt dækker at tage ejerskab over noget, indtage det eller tillægge det en anden betydning ved at bruge den i en ny sammenhæng. Appropriering kan være tilegnelsen af rum, billeder, værker etc. ved typisk at omvende dem fra en kontekst til en anden. Appropriering forefindes i øjeblikket især inden for street art, situationistiske byprojekter. Approprieringer kan også ses i

byens gentrificeringsprocesser og byomdannelse, hvor et område indtages af særlige befolkningsgrupper – fx den kreative klasse, jyderne på Vesterbro, kunstneres atelierer i forladte industribygninger.

Begivenheder

Den performative æstetik skaber begivenheder, der er unikke. De kan ikke forudsiges, men opstår som summen af de virkninger mellem et ofte komplekst sammensat hold af aktører (jf. John Cages tilfældighedsværker).

Détournement

betyder omvendelse eller omdannelse. For situationisterne handlede det om at tage billeder ud af den kontekst, de indgik i, og indsætte den i en ny, hvorved det oprindelige billede fik en ny mening.

Diagrammatisk

Den performative æstetik er diagrammatisk, derved at den sortere og distribuerer betydninger. Diagrammer, regler og instrukser initierer betydningsprocesser, men garanterer ikke slutproduktet.

Emergens

Værkets form er 'frembrydende' eller 'opdukkende', hvorfor en egentlig formæstetik kan ikke fastlægges. Emergens indebærer det uforudsete, der dukker op af et ellers udifferentieret materiale. Emergens findes i naturen

som i selvskabte mønstre og orden. Drypsten og saltvandsaflejringer er emergente former. Fremkomsten af hverdagslyde i rummet i John Cages fluxusværk 4.33 er et eksempel på et emergent udtryk i kunsten.

Framing

rammesætter noget som et værk, peger på noget i virkeligheden som værende kreativt. At udstille en fountain bliver med ét signifikant i kraft af at en kunstner autoritet har framet det som et kunstværk (jf. Fluxus). Fluxus-kunstnernes event scores rammesætter ligeledes hverdagen og gør den til kunst.

Formvilje

er en indlejret intention i værket, arkitekturen og designet, der henvender sig til beskuerens krop og erfaring. Formviljen er den retningsangivelse, der ligger i formen, og som tiltrækker sig beskuerens opmærksomhed – bevidst eller ubevidst. Formvilje er den tidlige modernismes svar på affektbegrebet i de seneste årtiers æstetik- og byteori.

Feedback

Den performative begivenhed afføder ikke et produkt, men en feedback, der virker forskelssættende tilbage på udgangspunktet. Feedback kan eksempelvis være mellem de fysiske, de designede og de sociale aktører i rummet. Feedback kan derved ses som et produkt i sig selv, hvis man gerne vil forandre det eksisterende rum.

Kontrasignatur

Ved at ændre signaturen på en genstand, ændres konteksten og dermed meningen. Duchamp signerede en kumme og gjorde den

til kunstværk. Street artists som Banksy og Robbo konkurrerer om byens territorier ved at indsætte deres signaturer i det etablerede magtrum. Konstrasignaturen er en handlende omvendelsesstrategi, der approprierer rum og omvender det eksisterende byrum ved performativt at pege på dets fastfrosne repræsentationer.

Gentagelse og forskydning

Hvis værket kun er en rammesættende handling, lader det sig realisere forskelligt. Værket, på en gang, gentages og forskydes forskelsættende i kraft af den unikke opførsel. Selvom John Cages 4.33 havde samme tidslige præmis og instrukser for opførslen, er ikke to performances af værket være det samme, da den rumlige situation og de deltagende vil variere.

Iværksættende

En performativ strategi iværksætter tilblivelser, der involverer subjektets erfaringsdannelse og erkendelse fra stemninger i rummet over sansninger i kroppen til kognitive erkendelser.

Identitet

opstår i mødet, hvor brugeren/ beskueren identificerer sig med, og tiltrækkes af, rummets formvilje. Individuer forbinder steder i betydningsnetværk i kraft af deres behov for at identificere og indtage rumlige scener. Hermed er individer med til at forme de rum, de op søger.

Modus operandi

betyder en måde at arbejde på. Den performative æstetik udstikker regler for, hvordan man kan realisere værker, men bestemmer ikke den konkrete udførelse af det.

Passager

er rumlige overgange, hvor det sociale liv sættes på prøve i forhold til rummets materialitet (Benjamin, Nauman). Beskueren eller bybrugeren tiltrækkes af rummets materielle virkninger, eksempelvis vareæstetikken eller atmosfære kvaliteter, såsom lyd, lys og navigerer med sin kropslige orientering i forhold til rummet.

Psykogeografi

er en stedsforståelse, der ikke er funderet på dets skalerede og geografiske rum, men som beror på individers reaktioner og sanselige oplevelse af rummet (jf. Debord). Psykogeografiske kortlægninger af byen er derfor kortlægning af, hvor der er affektiv virkning. Og vil ofte indebære de enkelte individers personlige historier, oplevelser eller erindringer. De er derfor stærkt kvalitative og kan ses som individers performance af byen.

Sammenfoldning

Rummet som en psykisk eller imaginær dimension kan ikke adskilles fra rummets konkrete handlinger (jf. Niewenhuys). Der hvor de foldes er i hverdagslivet, hvor et abstrakt diagram kan relatiseres som en hverdagshandling. (jf. Fluxus-performances).

Situationer

Performativ æstetik er situeret og udvikles ud af de betydningsnetværk, som allerede forefindes i rummet. Ligesom skuespillere agerer på sceniske rekvisitter og distribuerer handlinger situeret på scenen.

Scenisk

den performative æstetik bruger scenen som en matrice eller et potentialeskabende diagram til at

skabe begivenheder og situationer. Scenen er operativ, er ikke i sig selv et rum, men fordrer rummets tilblivelse ved at iscenesætte det. Verden er en scene, og vi er alle performere, der kan intervenere og artikulere os på den (Shakespeare).

Talehandling (Austin) bruger ikke sproget definatorisk og deskriptivt, men bruger det til at ritualisere, pege på og skabe situationer. Den performative talehandling navngiver og udfolder muligheder, der ligger i sproget, men som ikke repræsentativt forefindes i virkeligheden – endnu. Derimod kan den sproglige talehandling og sprogspillet realisere situationer i virkelighed ved at iscenesætte rummet, pege på dets mulige situationer.

8



FOTOGRAFERING SOM AFFEKTIV METODE

The spectacle cannot be understood as a mere visual excess produced by mass-media technologies. It is a worldview that has actually been materialized, a view of a world that has become objective.

Guy Debord, *Society of the Spectacle* 1957

The world, our world, is depleted, impoverished enough. Away with all duplicates of it, until we again experience more immediately what we have.

Susan Sontag, *Against Interpretation* 1961

I kapitlet om den situerede viden optegnede jeg forskellige måder at erfare rumlige situationer på. Når viden er situeret, får det socio-materielle rum fx indflydelse på den viden, der produceres i det. Den boglige og rationelle erkendelsesform kan altså suppleres af en mere kropslig og sanselig erkendelse. Den situerede viden var således empirisk, sanse- og endda kropsligt orienteret og lagde i den forstand op til en mere umiddelbar erfaring af verden – i lighed med Sontags udsagn ovenfor. Når viden skal tilegnes i situationer, kan man derfor argumentere for, at andre metoder og anden empiri end den verbale og sproglige er nødvendige. Dels for at kunne indfange situationens her og nu, dels for at få et billede af de virkninger, der finder sted i rummet, og som ikke nødvendigvis kan italesættes rationelt og intentionelt gennem sproget. I dette kapitel vil jeg foreslå, at fotografiet kan bruges som empiri til at få adgang til byrummets situationer. Hvis rumanalysen er metoden, så kan fotografiet være den empiri, der kan understøtte den rumlige oplevelse.

det følgende vil jeg foreslå fotografering som en sådan sanseorienteret og empirisk funderet metode. Ligesom erhvervsforskeren er situeret og bundet af sine forskellige vidensk konteksters organisering og socio-rumlige forhold, argumenterer jeg her for, at fotografiet kan være en empirisk og sansende registrering af de kræfter, der er til stede i rummet. Dette skyldes dels, at fotografen er kropsligt og sanseligt situeret i rummet, dels at fotografiet afbilder og fremdrager rummets affektive virkninger. Jeg er opmærksom på, at fotografiet er en repræsentationsform, der giver det visuelle rum forrang. Dog vil jeg forsøge at reaktualisere fotografiet som et *affektivt*, det vil sige virkningsæstetisk, aftryk af virkeligheden. Ikke som en fremstilling foretaget af et intentionelt fotografisk blik og dermed en konstruktion af virkeligheden, men derimod som et aftryk af, hvordan rummet affektivt påvirker fotografen og dermed påkalder sig kameralinsen – prækognitivt. Med andre ord peger jeg på, at fotografiet kan give et sandfærdigt aftryk af, hvordan den situerede erkendelse reagerer affektivt på byrummet. En sådan affektiv dokumentation af rummets virkning vil jeg lægge til grund for min brug af egne og andres fotografier som empiri til at dokumentere og observere den affektive virkning af rummet i de to rumanalyser af High Linen og i Umayyad-moskeen i Damaskus. Metodegrundlaget for caseanalyserne kan således ses som en metodehybrid mellem, på den ene side en æstetisk rumanalyse foretaget i levede og erfarede bysituationer gennem kameralinsen, og på den anden side en kulturgeografisk/etnologisk empirisk deltagerobservation.

Denne metodiske tilgang indbefatter således undertegnede både som forsker og fotograf – herefter omtalt med neologismen *forskerfotograf*, der altså ikke skal forveksles med en fotografiforsker, men en person, der handlende og fotograferende udforsker rummet. På den måde er fotograferingen en måde at kombinere en humanistisk-æstetisk metode med en kvalitativ samfundsvidenskabelig metode.¹ Det er samtidig en metode, der forsøger at se byrummet fra midten:

It's not easy to see things in the middle, rather than looking down on them from above or up at them from below, or from the left to right or right to left: try it you'll see that everything changes.
(Deleuze & Guattari 1987: 23)

Sådan skriver Deleuze & Guattari i *A Thousand Plateaus* om deres rhizomatiske tankegang. En måde at se tingene fra miljøet, fra midten. At bruge fotografiet som empiri er et forsøg på – på samme måde – at anskue rummet fra midten og erfare verden mere umiddelbart, end vi er vant til (jf. Susan Sontag) ved at lade sig påvirke af dens tilblivelser og hændelser i et nu og her.

At se tingene fra midten indebærer, at vi ser dem situeret. Samtidig må en metode, der skal anskue et tværfagligt rum situeret mellem arkitektens og samfundsvidenskabens metodologier, nødvendigvis være en metodehybrid. En metodehybrid i den forstand, at metoden skal etablere en erkendelsesmæssig relation mellem rummets æstetik og form (arkitektens rumopfattelse) og oplevelsen og det levede livs erfaring af rummet (sociologen og kulturgeografiens rumopfattelse). Jeg vil argumentere for, at fotografiet kan være en sådan empirihybrid, der forbinder rumopfattelser. Det gør fotografiet anvendeligt, når vi arbejder tværfagligt og

situeret med og i byrummet. Ligeledes trækker jeg de to rumlige begreber affekt og assemblage ind i forhold til fotografiet, da jeg ønsker at vise, hvordan fotografiet har en evne til at indfange netop rummets affektive virkning og dets assemblage i framingen.² Fotografiets framing af rummet anskuer jeg derfor ikke som en begrænsning og et perspektiv, men snarere som et indeksikalt mærke på, hvad der virker opsigtsvækkende i rummet her og nu.

Framingen tilskriver jeg performative egenskaber: Den får noget til at ske, peger på noget i rummet og er således en visuel retorik, der ligesom Austins performative udsagn peger på noget i virkeligheden.³ Ligeledes er fotografiet en måde affektivt at indfange rummets assemblager nu og her.

Jeg vil kort skitsere, hvordan hhv. arkitekten og kulturgeografen traditionelt arbejder metodisk med erkendelsen af rum. Der er nemlig tale om en, i udgangspunktet, dialektisk opfattelse af rummet. Kulturgeografen anskuer rummet primært fra den sociale oplevelses side, hvorimod arkitekten anskuer rummets formelle og æstetiske strukturer som udgangspunkt for oplevelsen. Det resulterer i forskellige metoder. Arkitekten forstår bedst rummet kartografisk i skala gennem eksempelvis plantegninger eller, når det situerede rum skal illustreres, i 3D-renderinger. Kulturgeografen eller sociologen vil typisk forstå rummet ud fra menneskers oplevelse af det, hvilket det kvalitative interview er en klassisk metode til. Begge redskaber har deres begrænsning. Hvor arkitektens tilgang til rummet ikke viser, hvordan mennesker reagerer i rummet, viser det kvalitative interview ikke, hvad det er i rummet, der giver den specifikke oplevelse. Her må man stole på den interviewedes udsagn. Disse udsagn er ofte en efterrationalisering af, hvorfor man oplevede rummet, som man gjorde. Det siger derfor ikke noget om de eventuelle intuitive handlinger, den interviewede har gjort i situationen.

Jeg vil derfor argumentere for, at fotografiet kan være en metode til at afdække rummets affektive virkning i den rumlige situation jf. kapitlet *Urbane affekter, assemblager og tilblivelser*.

Fotografiet trækker i lighed arkitektens metode de æstetisk-sanselige kvaliteter frem i rummet, men gør det ud fra et virkningsæstetisk perspektiv, der sammenbinder det æstetiske rum (arkitektens rum) med den sociale oplevelse af det (kulturgeografens rum) gennem en situeret erfaring af et 'nu og her' (stemningsrummet). Derved er fotografiet et situeret aftryk af den rumerfaring, der gør, at vi gennem billedet kan observere relationer mellem netop det fysisk-æstetiske rum og individers oplevelse af det.

FOTOGRAFIET OG HAPTISK VIDEN

Fotografiet er en måde at se virkeligheden centralperspektivisk på. Dog adskiller fotografiet sig fra såvel den fænomenologiske rettethed⁴ i fx det kvalitative interview og den geometriske skalaplan ved netop at se tingene affektivt og sanseligt fra midten og dermed erkende rummet i øjeblikket – som en situation mellem mennesker og et rumligt miljø. Hvor det subjektive perspektiv i det kvalitative interview har menneskers sociale og intentionelle rettethed mod rummet som perspektiv, er fotografiet en måde for forskeren at forholde sig til rummets materielt-sociale relationer samtidig med selv at være situativt indlejret i det. Således ser jeg fotografiet

som en måde at praktisere, hvad Mike Crang har betegnet *haptic knowledge* (Crang: 2003). Karakteristisk ved en sådan haptisk viden er, at den medtænker forskerens egen krop i rummet og fremskriver de rumlige betydninger, som forskeren ellers kun ville registrere intuitivt. Med fotografiet kan forskeren således haptisk og forud for den verbale erkendelse af rummet registrere de sociale handlinger i sammenhæng med rummets materielle og æstetiske egenskaber, dets særlige karakteristika og sanselige stemninger.

Samtidig vil en gode framing eller fotografiske 'indstilling' på rummet søge mod at fremhæve de æstetiske virkninger i det. Stemninger, overflader, materialitet, rumlige kompositioner og stedkvaliteter er alle egenskaber, der er iboende i det fysiske rum. Disse iboende egenskaber i rummet vil således helt naturligt tiltrække sig fotografen og kameralinsens opmærksomhed. At tage fotografier af rum er således ikke en konstruktion af rummet, hvor fotografen tillægger rummet sit eget subjektive synspunkt. Snarere er der tale om, at fotografen er afhængig af rummets virkningsæstetiske egenskaber for at kunne præstere et interessant fotografi. Vi kan sige, at der gennem fotografiet kan skabes en affektiv relation mellem arkitektens æstetiske rumopfattelse og kulturgeografens oplevelsesorienterede erfaring af rummet. Eller sat på spidsen: den subjektive opfattelse af verden er afhængig af den objektive virkeligheds rumlige manifestation for at kunne realisere det fotografiske billede.

Velvidende at fotografiet ikke kan medtage alle rummets stemningsskabende egenskaber, eksempelvis lugt og lyd, mener jeg altså, at det dog har en evne til at fange de rumlige overflader, koordinater og æstetiske strukturer, som en arkitekt og bydesigner arbejder med, fra en *immanent* og *situeret* position i rummet. Stemninger relaterer sig derudover til lyset, og hvordan materialer og overflader fremstår i lys (tænk på en solnedgang over byens tage). Lys, lyd og lugt er alle stemninggivende parametre i rummet. Det visuelle har dog en særlig status i forbindelse med det urbane. Sociologen Georg Simmel påpegede blandt andet, at den urbane blaserthed indtræffer som et typisk visuelt forhold i byen, hvor man identificerer og kommunikerer med hinanden gennem distancen og synet (Simmel 1992). "Koncentrationen af mennesker og trafik i storbyen kræver, at man har øjnene med sig for at få overblik og for at overleve", skriver Bent Fausing ligeledes om sansningen i byen (Fausing 1996: 56).

Gennem framingen samles rummets forskellige komponenter i assemblager. Den viser, hvordan rummet virker sammen i øjeblikket, mere end repræsenterer rummets objektive egenskaber. Fotografiet giver et aftryk af rummets virkning på et givent tidspunkt. Det kan eksempelvis være svært kun at tage et billede af rummets design eller arkitektur. Et forhold, der irriterer mange arkitekturfotografer, der helst ser, at menneskerne i rummet ikke forstyrrer den arkitektoniske renhed på deres fotos. Modsat er det nærmest umuligt at forestille sig et fotografi af det sociale liv, uden samtidig at se handlingerne udfoldet i et materielt og arkitektonisk rum. Så fotografiet har en uundgåelig assemblagekarakter: Det samler menneskers handlinger, det fysiske miljø, design og rummets stemninger i et øjebliksbillede. Et øjeblik, der samtidig er porøst og midlertidigt i den forstand, at det opløses uden for fotografiets framing af det.

BYFOTOGRAFIE: MATERIELLE ASSEMBLAGER

I fotografihistorien er der ligeledes en særlig relation mellem fotografiet og de midlertidige, porøse og materielle begivenheder, som finder sted i byen. Jeg vil derfor kort give et oprids af fotografiets og byens fælles historie.

Fotografiet har kulturhistorisk spillet en særlig rolle i forhold til at skildre storbyens mangfoldighed, sociale ulighed og forarmelse, i fx Jacob Riis' slumfotografier, og materielt-fysiske fundne objekter og collager hos fx surrealisten Eli Lotar, der fotograferede slagtehallerne i Vilette med deres kødelige og materielle egenskaber.

Surrealisterne brugte fotografiet som en metode til at drage de oversete egenskaber frem fra byens gader og stræder. Det surrelle var en betegnelse for de gemte, glemte eller fortrængte aspekter ved den rationelle by (Krauss 1997). Også flanøren lod sig drive af byens materielle indtryk, overflader og sanselige stimuli. Ikke mindst varerne og deres virkningsæstetik ser Benjamin som en essentiel del af byens materielle kultur. Som vi så i kapitlet *Performativ æstetik* var flanøren knyttet til byrummet gennem sanselige udtryk og materielle virkninger. Derfor er synssansen elementær i moderniteten, og fotografiet blev hurtigt et fremtrædende medium i dokumentationen af storbyens virkninger. Surrealisterne brugte fotografiet som en metode til at registrere og indfange storbyens materielle og sanselige sammentræf – en erkendelsesform, der søgte det overraskende og affektive i den ellers rationelle og strømlinede moderne by. Ofte viser de surrealistiske fotografier derfor billeder af materialer og kødeligt sanselige fænomener fra gaden. I lighed med Georges Batailles begreb om *det formløse* var det surrealistiske fotografi på den måde et forsøg på at fremdrage virkningen af byens materialitet forud for den strukturelle og organiserede orden i byplaner, infrastruktur og bytypologi (Bois & Krauss 1997: 44). Og her var kameraet egnet, fordi det havde en dokumentarisk evne til at drage byens materialitet frem.

Kameraet brugte de til at italesætte storbyens snavs og de aspekter ved byen, som ellers var uopdagede. Benjamin skriver eksempelvis om *Der Lumpensammler*, pjaltesamleren, og bruger fotografiet til at vise, hvordan den fattige som en rendestenensflanør finder et andet system i gadens materialitet i form af pjalterne. Surrealisterne, især Eli Lotar, skildrede gennem fotografiet slagtehallerne i Vilette og de parisiske gaders materielt kødelige former og fik på den måde fremstillet en anden side af byen – dens materielt affektive side.

Den socialt engagerede fotograf Jacob Riis fotograferede underklassens New York og hæftede sig ved snavset i ghettoen. Han brugte fotodokumentationen som en måde at affektivt tiltrække offentlighedens interessere på den 'glemte by' (Petersson 2009) eller de deciderede fortrængte slumområder. Samtidig investerede han sit subjektive blik i fotografierne ved eksempelvis at trække slumboligernes snavs og fugt affektivt frem gennem blitz og lyssætningen (Petersson 2009b:35).

Gennem den visuelle retorik understregede han sin egen holdning til ghettoen. Den æstetiske iscenesættelse af realiteterne drog således nogle aspekter af virkeligheden frem. Riis var i den forstand en performer, der ville frame de barske realiteter i ghettoen for at vække et filantropisk engagement i sin samtid – han brugte med andre ord fotografiet som en politisk målbevidst metode. Medieringen

og blandingen af formudtryk og massekommunikation gennem fotografi, tekst og foredrag var en grundlæggende betingelse foret virkningsfuldt møde med de fattige (Petersson 2009a: 76).

Både for Riis og for surrealisterne er der tale om, at den fotograferede genstand eller person tiltrækker sig opmærksomhed gennem sine materielle sanselige egenskaber. Fotografen hæfter sig ved noget, som han må undersøge med linsen. Og det er den materielle, affektive og sanselige påvirkning, der igangsætter undersøgelsen, tiltrækker blikket.

FOTOGRAFERING OG TILEGNELSE

Surrealisternes byfotografier er et godt eksempel på, hvordan kameraet kultur- og æstetikhistorisk er blevet brugt til at drage hidtil usete sammenhænge frem af byens mangfoldighed. Fotografier kan vi dog også se i lyset af en erkendelsesmæssig problemstilling, der handler om at ville tilegne sig virkeligheden. Disse erkendelsesteoretiske aspekter har såvel Susan Sontag som Roland Barthes beskæftiget sig med. Jeg vil i det følgende give et kort oprids af deres fototeori, der på forskellig vis behandler fotografiets som en æstetisk erkendelse – og som et aftryk af virkeligheden.

Susan Sontag er den, der mest omfattende har beskrevet fotografiet. Med udsagn som "to collect photographs is to collect the world" og "to photograph is to appropriate the thing photographed" (Sontag 1977: 3) peger hun på de erkendelsesmæssige egenskaber fotografiet har i forhold til dets evne til at afbilde virkeligheden. Når vi samler fotografier, samler vi samtidig indtryk og viden om verden. Der ligger således en tilegnelse af verden i fotograferingen, hvor fotografiet er en måde at gribe et ellers komplekst og sammensat rum.

Sontag sætter samtidig fotografiet ind i en idéhistorisk kontekst, hvor hun viser den særegne status, fotografiet har haft i moderniteten, hvor det er blevet en æstetisk genstand, der har givet folk adgang til begivenheder i fortiden. Fotografiet "now provides most of the knowledge people have about the look of the past and the reach of the present". På den måde mener Sontag, at fotografiet kan lære os om de dele af virkeligheden, som ligger uden for vores egen rækkevidde – hvad enten der er tale om begivenheder i fortiden, eller der er tale om steder eller aspekter ved virkeligheden, som vi ellers ikke har adgang til.

Specifikt taler Sontag om, at fotografiet giver mulighed for, at mennesker kan indtage rum, som de ellers ville føle sig utrygge i, eller som forekommer dem fremmede. Derfor er fotografiet også tæt knyttet til et andet modernitetsfænomen, nemlig turismen (Sontag 1977: 9). Eksempelvis har vi i kraft af fotografier forestillinger og specifik viden om fremmede byer og lande uden nødvendigvis selv at have været der. Viden, der med andre ord hænger sammen med og ofte er iværksat gennem vores drømme om andre rum og steder. Fotografiet har altså en virkelighedsproducerende og erkendelsesmæssig egenskab: Dels kan det give os erkendelser af verden og dens ukendte steder, dels styrker og udvikler det vores forestillingsevne og viden om samme verden – på en gang en virkelighedsafbildende realisme og en produktiv fremstilling af den. Fotografiets relation til turismen og til at afbilde og erkende fremmede byer og lande er yderligere blevet forstærket

af web 2.0 (især interfaces som Facebook, Google Maps, TripAdvisor, Tumblr og Flickr), der ikke blot har forøget cirkulationen af billeder, men også har gjort fotografi-uploads til rejseguider for den urbane explorer (Haldrup & Larsen 2010). På den måde er fotografiet en måde at omdanne og fastfryse en begivenhed til et billede. Der ligger hos Sontag en forståelse af, at fotografiet har et særlig empirisk og sansorienteret forhold til virkeligheden, men også at relationen mellem øjet, der ser, og den fotograferede genstand er båret af et begær eller behov for at tilegne sig virkeligheden – gøre det fremmede forståeligt og meningsfuldt.

Fotografiets stædige referent

Fotografiet kan altså fremhæve særlige sammenhænge og virkninger i rummet. Det giver ifølge den franske filosof og semiotiker Roland Barthes genstande i virkeligheden en særlig status. For ham påpeger fotografiet grundlæggende "se og se her" (Barthes 1983: 13). Altså en performativ, påpegende og gestisk virkning i lighed med Austins talehandlinger. Her udfører og påpeger fotografiet sit forhold til virkeligheden, samtidig med at den repræsenterer den. "Det som fotografiet reproducerer uendeligt, har kun fundet sted én gang: Det gentager mekanisk det, som aldrig mere vil kunne gentages eksistentielt," skriver Barthes (Ibid.: 12). Det er derfor bundet i et øjebliksnærvær, hvor det ved at pege på noget unikt samtidig er en oplevelse, "der har været" (Ibid.: 97), og som ikke kommer igen, men bevidner "at det jeg ser faktisk har været" (Ibid.: 101). For Barthes ligger der noget nærmest forløsende i fotografiets øjebliksbillede. Det forholder han til det faktum, at fotografiet ikke kan løsrives fra sin referent – den genstand fotoet har indfanget.⁵ I forhold til andre kunstarter bemærker Barthes, at fotografiet har en særlig stædig referent, at "referenten klæber" (Ibid.: 15). Referenten, det vil sige fotografiets link og reference til virkeligheden, producerer fotografiets essens og tilfredsstillende på den måde et begær for subjektet. Dette svarer til Sontags antagelse om, at det at tage fotografier er en måde at tilegne sig verden på. Hvad der er væsentligt for fotografiets stædige referent er således, at referenten ikke kan adskilles fra billedet. Billede og virkelighed er med andre ord sammenfaldende i fotografiets nu og her, hvorfor fotografiet adskiller sig fra andre kunstarter og fra sproget.⁶

I det *Det lyse kammer* (1983) gør Barthes med begreber som punktum og den stædige referent op med fotografiet og billedet som et tegn, og argumenterer for en langt mere affektiv og personbunden forståelse af fotografiet og det æstetiske som en i bund og grund før-sproglig erfaring. Fotografiet tilskrives her en affektiv virkning, det han kalder punktummet, der på grund af den stædige referent er i stand til at fremdrage den specifikke situation i øjebliksbilledet. Oplevelsen af *punktum* knytter han andre steder til det han betegner virkelighedseffekten som knyttet til det litterære sprog og dets "nedbrydning af tegnet" (Barthes: 2004:172)

I den forstand er *Det lyse kammer* et klart brud på den strukturalistiske tankegang og en søgen efter at finde udtryksformer for den erkendelse, der ligger forud for sprogets semantik og billedtegningens ideologiske repræsentation, de repræsentationsformer Barthes undersøgte i fx *Mytologier* (1996).

Såvel Sontag som den sene Barthes opererer altså med en *affektiv* forståelse af fotografiet. Samtidig er fotografiet forbundet med subjektets begær efter virkeligheden. For Sontag i kraft af muligheden for at kunne indtage rum, for

Barthes i kraft af punktummet som det sandhedsøjeblik, der afdækker systemerne. Nok har fotografiet altså en stærk referent, men referenten bindes også i billedet gennem det fotograferende subjektets engagement i motivet, det fysiske rum og dets begivenheder.

Fotografiet som medie har med andre ord en performativ kvalitet i den forstand, at det trækker noget frem i den fotograferede genstand. Eller som Sontag skriver:

Photographs do not simply render reality – realistically. It is reality which is scrutinized, and evaluated (...) Instead of just recording reality, photographs have become the norm for the way things appear to us, thereby changing the very idea of reality, and of realism. (Sontag 1977: 87)

Fotografiet er altså ikke dokumentation eller et objektivt aftryk af virkeligheden. Snarere synliggør det en affektiv reaktion på en ellers udifferentieret virkelighed. Men trækker altså i samme åndedrag denne genstand væk fra virkeligheden. En god fotograf er derfor en fotograf, der er i stand til at samle (assemble) rummets affektive foldninger gennem fotografiet. Fotografiet bliver hermed en samlende dokumentation på rummets affektive virkning – en måde at "trække tingene sammen på" (Latour 1986) med øjnene, der samtidig udfolder den sted- og tidsspecifikke situation. Fotografiet er i den forstand et aftryk på den affektive foldning, der finder sted mellem fotografen som et perciperende subjekt og byrummets virkning.

Derfor mener jeg, at vi med baggrund i både Barthes og Sontag kan tale om et affektivt fotografisk aftryk, frem for den vanlige forståelse af fotografiet som et repræsentationelt og dermed ideologisk konstrueret billede. Vi har altså at gøre med en ikke-repræsentationel måde at opleve rummet på, der dog, når fotografiet er taget og kan ses som billede, er en repræsentation af det øjeblik, hvor det blev taget. En fremstillingsform af rummet, der fastfryser det prækognitive øjeblik i rummet og derfor er et produkt af rummets affektive virkning. Hvad byfotografiet viser, er i den forstand rummet som en 'ecology of mind' (jf. Bateson, se Amin & Thrift 2002:85 for en udlægning i forhold til byrummet), hvor handlingen eller erfaringen er distribueret ud over en lang række rumlige aktører og deres indbyrdes relationer på et givent tidspunkt. Denne performative kvalitet ved fotografiet, dets evne til at trække noget ud af virkeligheden på baggrund af fotografsubjektets affektive oplevelse af det, kan man med semiotikeren Peirce kan kalde fotografiets indeksikalitet. Det dækker relationen mellem den fotograferede genstand og billedet. Indekset definerer Peirce som et tegn, der er "physically connected with its object: they make an organic pair, but the interpreting mind has nothing to do with this connection, except remarking it, after it is established" (Peirce citeret i Nöths 1995: 113). Indekset i fotoet er altså *fysisk* forbundet med genstanden, hvor subjektets rolle som fortolker snarere er at fremhæve relationen, *efter* den har fundet sted.

Denne indeksikale relation er ofte betinget af situationer. Det, at billedet er taget af et individ med et særligt affektivt forhold til det fotograferede, er en væsentlig del af den affektive fototeori. I de affektive genrer hører hverdagsfotografiet og familieportrættet blandt andet til. Begge er blevet beskrevet af fotohistorikeren

Geoffrey Batchen med begrebet *vernacular photography* (Batchen 2002), hvilket betyder folkeligt eller almindeligt, men det refererer også til de særlige kultur- og stedsspecifikke træk, der bliver indskrevet i fotografiet i kraft af dets uundgåelige referentielle binding til stedet. Betegnelsen hverdagsfotografi er af nyere dato og er opstået som et forsøg på at betegne fotografiets historie i dets mangfoldighed af udtryk – og som andet end kunstfotografiet. Selvom alle fotografier er potentielt folkelige af natur, er udtrykket folkeligt fotografi generelt brugt til at dække de fotografiske praksisser og genrer, der falder uden for mediets standardiserede kunsthistorie. Turistfotos eller billeder af byen vil således falde under begrebet folkeligt foto, da der her ikke er tale om kunstfotografi, men i stedet billeder, der er taget med et særligt affektivt tilhørsforhold til det fotograferede.

Social imitation og fotografiet

I efterskriftet til sin norske oversættelse af Sontags *Om fotografi* skriver Ina Blom, at Sontag lærer os, at fotografiet ikke først og fremmest er en ny visuel teknologi, men også en ny måde at forstå sociale relationer på (Blom 2004: 270). Ikke alene konsumerer vi værdier ved hjælp af billeder, men billeder organiserer og peger også på aspekter i vores sociale virkelighed. Billederne kan således fremskrive aspekter i det sociale, som vi ikke hidtil har været opmærksomme på.

Set fra en sociologisk vinkel har fotografiet ligeledes en rolle som den måde, sociale relationer produceres og reproduceres på. Gabriel Tarde, hvis imitationslove, jeg tidligere har nævnt i forhold til, hvordan viden bliver til i situationer, bruger fotografiet som en metafor for de mentale reaktioner og imitationer, der finder sted i det sociale: "By imitation I mean every impression of an inter-physical photography, so to speak, willed or not willed, passive or active" (Tarde 1962: xiv). Tarde forklarer social imitation som en umiddelbar og intuitiv "affotografering" – altså sker de ubevidste påvirkninger i det sociale som indtryk, der affotograferes og reproduceres. Det samme gælder for den danske fotoforsker Mette Sandbyes definition af snapshotæstetikken, som ikke bare gælder det hverdagslige øjebliksfoto, men et særligt æstetisk behov for at indfange virkeligheden (Sandbye 2007). Som social imitation vil handlingen at fotograferer ligeledes være genstand for en social imitation. Fotografering er en særlig adfærd i rummet, der har affektiv og imitativ virkning på rummets andre handlinger.

Fotograferingen, med fotografens dertilhørende gestiske deltagelse og fremdragning af rummet, kan på den måde ses som en af de performative udvekslinger, der finder sted i rummet mellem det æstetiske designede rum og det sociale rum: Hvis der er noget interessant i rummets egenskaber, der må fotograferes, strækker og vrider fotografen gerne sin krop for at opnå det bedste udtryk. Det fysiske miljø virker altså affektivt på fotografens krop, der reagerer ved fysisk at indtage en særlig position i forhold til det fotograferede. I lighed med Tardes imitationslov ligger der således en identifikation gennem det sociale affektive overflader: Vi ved ikke, hvorfor de andre tager billeder, men når de gør det, må vi formode, at det er fordi, der er noget at tage billeder af. Vi kan vende udsagnet om og sige, at det at tage billeder også er en social praksis med sine særlige love og regler.

Med til denne praksis hører også et særligt kropssprog, en adfærd og en måde at bevæge sig på i rummet (Haldrup & Larsen 2010: 127, Bærenholdt et al.

2004). Nogle steder, eksempelvis på turistsitet eller det stærkt oplevelsesorienterede sted, vil der således være en fortætning af fotografisk praksis og adfærd. Vi kender alle til at opholde os i et byrum og være i vejen for andres fotografiske blikke. Det er med andre ord en del af bylivet at være i sigtelinjen for andres kameralinse og således også være genstand for opmærksomhed.

Her bliver fotografering som en social praksis i rummet i en vis forstand en synlig indikator på rummets affektive virkning, og dermed også et eksempel på at rummets æstetiske egenskaber er tæt knyttede til den sociale adfærd. Vender vi tilbage til fotografiet som en særlig tilegnelse og erkendelse af verden, kan vi altså sige, at det kan have en erkendelsesteoretisk feedback på rummet. Jo mere rummet fotograferes, jo stærkere bliver dets virkningsæstetiske assemblage. Rummets affektive virkning forstærkes med andre ord i kraft af fotograferingen som en social handling i rummet. Det vil jeg komme tilbage til i forhold til mine cases High Linen og Umayyad-moskeen, der begge er byrum, hvori fotografering er en væsentlig del af den sociale praksis. På High Linen som både er et rekreativt byrum og et af New Yorks mest eftertragtede byrum, kan man decideret tale om, at fotografering er blevet et af stedets programmer. High Linens rum er flere steder iscenesat til at give fotografen den perfekte rumoplevelse og udsigt over bylandskabet, hvorfor den er blevet et udflugtsmål for fotografer og billedæstetikere globalt. Fotografiet som et æstetisk medium, der framer virkeligheden, ændrer således også ved den sociale virkelighed, som Ina Blom pointerede. Opstår rummet som udvekslinger mellem det fysiske rums egenskaber og de sociale handlinger, kan vi altså se udvekslingerne som gensidigt forstærkende. Således kan vi ikke forstå fotografierne af rum uden også at forstå, hvad det er i rummet, der tiltrækker linsen. Her kan fotografernes handlinger intensivere rummets affektive virkning.

FORSKEREN BAG LINSEN. METODEOVERVEJELSER

I ovenstående har vi set, at fotografiet har et erkendelsesmæssigt aspekt, hvormed man kan indtage og erkende ellers fremmede rum. Vi har også med Roland Barthes set, at fotografiet har en stædig referent og er i stand til at pege på et 'nu og her' i forhold til virkeligheden. Vi har ligeledes set, at fotografiet har en stærk forbindelse både til sted, idet det altid vil medtage rummets stedskvaliteter, ligesom det også uundgåeligt medtager de sociale handlinger i rummet. Vi har samtidig set, at fotografering kan være én af de sociale handlinger i rummet. Spørgsmålet er derfor, hvordan vi kan bruge fotografiet som empiri, når vi arbejder med analysen af rummets assemblager? På grund af fotografiets stædige referent og fotograferingens rettedhed mod rummets affektive virkning nu og her, har fotografiet en særstatus i forhold til at fange rumoplevelsen. En sådan affektiv dokumentation af rummets virkning ligger således til grund for min brug af egne og andres fotografier til at dokumentere den affektive virkning af rummet på hhv. High Linen og i Umayyad-moskeen.

Bruno Latour har påpeget, at sociologen ofte skalerer rummet forud for et case-studie (Latour 2005: 183f). I forhold til etableringen af rationelle undersøgelsesdesigns forud for undersøgelsen, mener jeg, at fotografiet som en rumlig observationsmetode snarere skalerer rummet i situationen. Det er sjældent

, det man tænker, man vil tge billeder af, som man kommer hjem med. Rumlige sammenhænge dukker pludselig op, og man ærgrer sig ofte over, hvorfor man ikke havde kameraet med netop i denne situation. Fotografiet er således en affektiv, engageret og indlejret måde at undersøge rummet på, hvor det er virkningen her og nu, der registreres, og ikke en formodning om forudbestemte relationer i rummet, der søges bekræftet. Kameralinsen er netop ikke objektivt registrerende, men tiltrækkes af det begivenhedsrige, det opsigtvækkende, det materielle og, som Sontag har uddybet i sit senere værk, *Regarding the Pain of Others*, ofte også af det afskyvækkende (Sontag 2003).⁷

Som empiri er fotografiet således ikke en objektiv observation, men en subjektivt engageret skalering af rummet, der søger det begivenhedsrige. Det er der en positiv pointe i. Hvis målet er at registrere rummets virkningsæstetik, dets sceniske elementer, så er kameralinsen den anordning, der søger denne affektive virkning. For forskeren bag linsen betyder det således, at man er engageret i det rum man fotograferer – ikke ulig den situerede videns måde at indgå deltagende i sin videnskontekst og genstandsfelt. Forskeren, der selv tager fotos som empiri, kan ikke sige sig fri for af at lade sig gribe af rummet, men netop i kraft af denne påvirkning fra byrummet udsiges noget sandt om rummets evne til at gestalte en rumvirkning. Byrummets affektive egenskaber og atmosfære kan indfanges gennem fotografiet, hvor forskerens kropslige position, rettetid og opmærksomhed indskrives i billedet gennem blandt andet framing og motivvalg. Fotografiet har med andre ord en indeksikal reference til rummets tidslige og rumlige kvaliteter, der på en gang viser virkeligheden sandfærdigt og viser intentionen, interessen og affekten som forskerfotografen ser i rummet. Forskerfotografen foretager altså en æstetisk bearbejdning af rummet. Eller som Böhme skriver:

Die ästhetischen Arbeit besteht darin, Dingen, Umgebungen oder auch dem Menschen selbst solche Eigenschaften zu geben, die von ihnen etwas ausgehen lassen. D.h es geht darum, durch Arbeit am Gegenstand Atmosphären zu machen. (Böhme 1995: 35)

Atmosfæren ligger altså hverken objektivt ude i rummet, eller som en kvalitet forskerfotografen fænomenologisk og subjektivt tilskriver det. Derimod ligger det i overgangen mellem rummets genstande og forskerfotografens æstetiske bearbejdning af det gennem eksempelvis motivvalg, indstillinger og framing.

Hvis man som forsker arbejder med fotografiet som empiri, må metoderefleksionerne derfor finde sted som en efterbearbejdning af de 'shots', man har med sig hjem. Den affektive bearbejdning af rummet i situationen lader sig netop ikke rationelt forklare som andet end en særlig rumlig virkning, som forskerfotografen nødvendigvis må reagere på ved at frame den, gøre den til et signifikant udtryk. Fotografering er i den forstand en reflektiv bearbejdning af den affektive situation. Men betyder også, at refleksionen kommer aposteori, efter at begivenheden har fundet sted. Bagefter har jeg fx overvejet, hvorfor jeg kom hjem med 329 billeder af netop denne rumlige assemblage, dette særlige motiv, når nu det egentlig var bænke og stole jeg troede var signifikante for rummet. Eller reflektere

over, hvorfor er der med ét gået 2 ½ time med kameraet foran panoramavinduet ud til 10th St. på The High Line uden at registrere tiden? Eller selvkritisk, hvorfor lagde jeg ikke mærke til netop dén rumlige vinkel (fx High Linen set fra gadeplan) sidst jeg var på stedet? Hvad er det, der gør, at jeg lader mig absorbere i netop denne vinkel på rummet? Eller hvorfor turde jeg ikke tage fotos af den gamle dame med fjerboen? Det er overvejelser, man ikke gør sig i situationen, men typisk kommer, når man ser fotografierne bagefter. Virkningen af rummet kommer altså i fotograferingen forud for erkendelsen af og refleksionen over rummet. At der er nogle aspekter i rummet, der tager overhånd og bemægtiger sig opmærksomhed, viser med al tydelighed rummets affektive virkning – dets evne til at tiltrække kameralinsen – og dermed forskerens interesse. Ofte kommer denne rumlige tiltrækningskraft forud for den kognitive erkendelse. Med kameralinsen som mediator mellem rummet og egen erkendelse arbejder man ikke rationelt fornuftsstyret, men snarere impulsivt og sanseorienteret. I den forstand er fotografiet som empiri en måde at hente information ud af rummet på, der gør det til en stærkt engageret og praksisorienteret metode. Videnskabsteoretisk betragtet indebærer det at tage fotografier af byrummet altså samtidig et situeret og deltagende engagement i det.

Ligesom forskeren kan lade sig trække ind i rummet og miste fornemmelsen af tid og sted, har byens visuelt-rumlige karakteristika tiltrukket flanøren – ofte med kameralinsen som en forlængelse af blikket.

Ved at sammenstille den urbane explorers billeder med egne billeder, trianguleres virkeligheden i forhold til den subjektive interesse. I mine caseanalyser vil jeg sammenligne min egen vinkel på rummet med andres billedserier af samme rum. Dermed trianguleres min affektive erfaring af rummet med andres, hvilket fx kan medvirke til at sætte mit eget kulturelt begrænsede blik på rummet i perspektiv. Den performance af imaginære forestillinger om sted, turisten gennem fotoet performer i sin realisering af stedet, gælder for alle urbane opdagelsesrejsende (se også Haldrup & Larsen 2009). Forskellene mellem byforskeren, urban explorer og turist er derfor færre, end de mange ligheder: Arbejder man som forsker med en kropslig og sanselig 'enactment' af stedet, bibringer man også gennem fotografiet sine egne forskningsmæssige framing. Forskeren er, ligesom oplevelsesturisten, en urban explorer, en situeret turist i den virkelighed, der ligger uden for bøgerne.

En deltagende observation

Fotografiet er ikke som i den kvalitative undersøgelse en 'face-to-face-interaktion' med stedets brugere. Snarere er det en indlejret måde at forstå rummets sammenhænge på. Som Haldrup & Larsen skriver:

Compared with qualitative interviews, observations better capture the bodily, enacted, technologized and 'here-and-now' quality of practices because they focus on immediate physical doings and interactions rather than retrospective and reflexive talk about how and why such performances took place, and what they mean. (Haldrup & Larsen 2010: 39)

Hvor den rene etnografiske observation typisk er nedskrevet og beskriver handlinger i rummet, er den fotografiske observation af rummet også rettet mod rummets materielle og affektive egenskaber. Dertil kommer, at forskerfotografen i den grad er indlejret i den sociale praksis på stedet, idet han ikke kan skelnes som forsker, men blot fremstår som endnu en fotograferende oplevelsesturist på udkig efter urbane kvaliteter. Fotografiet som observationsform ændrer således ikke ved den sociale praksis i rummet, de andre kan ikke se på forskerfotografen, at dennes billeder ikke ender i familiealbummet, men i en afhandling.

I den forstand mener jeg, man kan argumentere for, at forskerfotografen på flere punkter er en reinkarnation af den situerede forsker, flyttet fra vidensk konteksterne i den situerede viden i organisationen og virksomheden ud i byrummet som en sanseorienteret erfaring, der fornemmer byrummets situationer og midlertidige assemblager ved selv at tage del i dem. Ligesom den situerede forsker tager virkningsæstetiske overvejelser med i sin måde at præsentere viden på i de forskellige vidensk kontekster, vil forskerfotografen være bevidst om, at den fotoæstetiske registrering fanger de affektive relationer i byrummet, så både sociologen og arkitektens rumopfattelse bliver tilgodeset. Det er således ikke rummets æstetik som sådan, der indfanges af kameralinsen, men derimod de affektive sammenhænge, der etableres i rummet mellem æstetikken og oplevelsen af den. Her er fotografiet en observation, der sætter sig ind i midten af denne affektive tilblivelse og registrerer overgangen.

Der er med andre ord tale om en *haptisk viden* (Crang 2003), der tager afsæt i forskerfotografens kropsligt indlejrede placering i rummet. Denne embodiment giver en rumligt æstetisk indeksikalitet: fotoet siger noget om, hvor forskersubjektet er situeret – både som et kulturelt betinget individ, som en kropslig forankring i rummet og som et særligt perspektiv på rummet. Fotograferingen mener jeg således kan være en indlejret og immanent måde at anskue byrummet på.

Hvor en kulturgeografiske, hermeneutisk metode (Simonsen 2007) bruger det kvalitative interview til at få udsagn om virkeligheden ved at spørge respondenter, kan man sige, at fotografforskeren er den, der stiller spørgsmålet, men samtidig giver svaret gennem fotoet. På den måde har fotografiet en mere direkte tilgang til rummet og behøver ikke at forlade sig på respondenteres udsagn, der kan være mere eller mindre manipulerede eller iscenesatte.

Vi kan modsat sammenligne fotografiet med arkitektens undersøgelsesform: plantegningen. Arkitektens og planlæggerens tilgang til rummet har traditionelt været planer i forskellige skalaniveauer, hvor rummet forstås i et geometrisk målestoksforhold. En objektiv og rationel måde at forstå rummet på. Hvor planen ser på rummets geometriske koordinater, vil fotografiet have den sanselige oplevelse i rummet som udgangspunkt og vil altid også vidne om perspektivet i rummet, hvorfra fotografforskeren er situeret, og hvorfra han betragter rummet.

Fotografiet som undersøgelsesredskab et nært og affektivt forhold til den fotograferede genstand – det gør i en vis forstand op med det, som antropologen Daniel Miller har kaldt 'the humility of things'. Han argumenterer for, at tingene er vigtige inden for socialvidenskab, fordi man normalt ikke lægger mærke til dem:

The less we are aware of them, the more powerfully they

can determine our expectations, by setting the scene and ensuring appropriate behavior, without being open to challenge. They determine what takes place to the extent that we are unconscious of their capacity to do so. (Miller 2010:50)

I det perspektiv giver fotografiet mulighed for at kunne opholde sig ved de ting og de fænomener i rummet, som ellers ville være oversete i en almindelig synsbetragtning. Samtidig pointerer han, at tingene ikke nødvendigvis er håndgribelige som sådan, idet de fungerer som rammen om det, vi ser, og at vi derfor tager dem for givet. Genstande har "a somewhat unexpected capacity (...) to fade out of focus and remain peripheral to our vision, and yet determinant of our behavior and identity" (Ibid.).

Miller peger på de skjulte eller ubevidste ting i rummet, som determinerer vores handlinger. I det perspektiv, mener jeg, at kameraet for at trække kroppens relation til rummet frem i lyset kan bruges som en indeksikal og pegende markør af de rumlige relationer. Mediepessimisten Neil Postman har i værket *Amusing Ourselves to Death* (1985) i kritiske vendinger argumenteret for, at fotografiet og andre visuelle medier har ændret vores forståelse af sandhed fra at tage udgangspunkt i tanken til synet – dvs. fra at være sproglig og litterær erkendelse til at være visuel og synsorienteret. Ligeledes ser Postman fotografiet i et kritisk lys som et tab af den reflekterende kognitive forståelse af virkeligheden, der bliver "dominant means for constructing, understanding, and testing reality" (Postman 1993: 68), hvorved han kritiserer billedet for at være blevet den dominerende repræsentationsform, der ikke har et sandfærdigt forhold til virkeligheden, men snarere udmønter sig i en visuel forførelsesæstetik.

Kritikken er berettiget, i den forstand at erkendelsen af rummet lægges over på synssansen, der på flere områder er tiltrukket af overfladevirkninger, men netop derfor også er velegnet til at påpege relationerne i rum frem rummets essentielle egenskaber. Skal rummet gribes tværfagligt gennem flere anskuelser, vil jeg argumentere for, at en visuel metode kan blotlægge relationer mellem essenser. Fx mellem det arkitektoniske rum og stemninger i rummet. Mellem de sociale handlinger og stemninger, eller mellem de sociale handlinger, det programmerede arkitektoniske rum og det stemningsfyldte rum. Derfor vil jeg afvise den mediekritiske pessimisme hos Postman.

Ligesom den postmoderne opfattelse af, at alt er billeder og derfor repræsentationer (fx Baudrillard, Lyotard) synes at være en slidt kritik at fremføre. I stedet mener jeg, at fotografiet netop i forhold til den situative viden, det performative byrum (som alternativ til det repræsentationelle rum) og til rummets affektive virkning har en væsentlig erkendelsesmæssig styrke: Fotograferingen kan betragtes som en erkendelsesform, der indfanger og fremdrager rummets affektive virkning i øjeblikket, hvor billedet tages. Fotografiet, billedet der bliver taget er derimod en repræsentation og viser rummet stabiliseret, fastfrosset. Forholdet fotografering og foto er således det samme forhold som gør sig gældende mellem den prækognitive affekt og den rationelle erkendelse (Jf. kapitlet Urbane affekter, assembler og tilblivelser). Eller fotografiet viser en fornemmelse for rummets socio-materielle tilblivelser, der kan sammenlignes med den tavse viden i situationer over for den

repræsenterede og sprogliggjorte, boglige viden (jf. kapitlet om den situerede viden).

Jeg mener derfor, at man i forlængelse af en generel repræsentationsproblematik kan redefinere fotografiet som en anden reflektiv, men haptisk observationsform, hvor refleksionen er indlejret indeksikalt i billedet i form af fx framingen og motivvalget. Fotografiet knytter sig til en relationel refleksivitet i rummet, der afgøres af den situation, som forskerfotografen befinder sig i. Det vil sige en situation, der defineres gennem relationen til rummets materielle og strukturelle egenskaber (Murdoch 2006: 191). At tage et rammende foto kræver en særlig sans for framing af strukturer, overflader og handlinger i rummet. Eller en fornemmelse for at fange situationer i rummet, hvor menneskers sociale adfærd og handlinger med ét giver mening i forhold til det fysiske byrum, de befinder sig i.

I *Frame Analysis* har sociologen Goffman set rammen som en *ready made*. Han skriver, at frame er "the arrangement which transform an individual into a stage performer" (Goffman 1974: 124). Fotograferingens framing af byrummet betragter jeg som et sådan 'arrangement'. Frames trækker begivenheder ud af rummet. Frames er 'situerede organiseringer af erfaringer' og svarer derved på spørgsmålet "hvad foregår der her?" (Ibid.: 25). Således mener jeg ligeledes, at fotografiet ligger helt i forlængelse af den situerede videns måde at arbejde i rummet. Ligesom den situerede forsker ikke er adskilt fra sit genstandsfelt som en objektiv betragter, er forskerfotografen indlejret i rummet, drages sensorisk af dets overflader og forbindelser og er i den forstand en viden, der opstår ud af de socio-materielle scener, som beskrevet af etnologen Annemarie Mol (Mol 2002: 60).

Fotografiet er altså ikke en objektivt beskrivende repræsentation af rummet. Men det kan være en måde at vise dets relationer i situationer. Som et pegende medium kan det være vidne til de affektive assemblager i rummet og organisere erfaringerne. Med Goffmans ord beskriver fotografiets framing på én gang forskersubjektets opmærksomhed på rummets æstetiske virkninger og er en observation af rummets socio-materielle assemblager.

I den forstand er fotografiet en performativ metode, idet det er integreret i rummet og skaber produktiv viden inde fra rummet, i lighed med den drejning mod den performative observationsform inden for performance studies. Haldrup & Larsen pointerer:

First, the discipline's 'object of study' is action and behaviour: 'what people do in the activity of their way of doing it'. It is concerned with the art of production now. Second, studies of performances are understood as performance too. Third, ethnographic participant observation is the privileged method. Fourth, few performance scholars favour detached observation; the norm is rather involvement. (Haldrup & Larsen 2010: 11)

Kameraet som observationsform er netop ikke en afskåret og distanceret fra rummet, den er i sig selv en performance og er orienteret mod produktionen af

rum 'nu'. Det er altså en i rummet indlejret observation, hvor forskerfoto­gra­fen på en gang aktivt deltager i rummet og samtidig henter information ud af det. Observationen og indsamling af empiri gennem fotografering er altså ikke kun objektiv vidensindsamling om rummets performance. Fotograferingen er i sig selv en performance, hvor aspekter af rummet fremdrages, enacts – i tråd med den etnografiske deltagerobservation, idet det er en deltagende handling, der medvirker til at udvikle rummets performative æstetik. Herved ligner observationsformen den situerede viden og måden, vidensarbejderen på en gang bidrager til situationen og lærer gennem situationens sociale imitationslove. Der er i den forbindelse også nogle faldgruber ved at bruge fotografiet som empirisk materiale, når man undersøger byrum. Det har jeg forsøgt at opsummere i det følgende.

Faldgruber ved at bruge fotografiet som empiri

Fotografiet kan ikke generaliseres. Det er partikulært og indeksikalt, idet det peger på fotografens særlige tiltrækning til den fotograferede genstand. Jeg tiltrækkes af det fotograferede, hvilket indebærer, at oplevelsen ikke kan gøres til en universel erfaring af rummet. Det er altså et aspekt, der gør fotografiet til en personlig erfaring af rummet.

Et andet aspekt er, at fotografiet kun indfanger de synlige kvaliteter i rummet og derfor ikke kan bruges til at indfange andre stemningsskabende elementer som fx lydlandskaber, støjgener, temperatur, vind og fugtighed. Ofte virker disse andre rumlige kvaliteter dog sammen med de visuelle udtryk, i den forstand at vi erfarer et rum tværsanseligt, synæstetisk.⁸ Man kan således argumentere for, at et frastødende soundscape kan virke forstyrrende på vores visuelle oplevelse af rummet. At vi på trods af en enkelt gene som helhed oplever rummet som ubehageligt og derfor overser dets visuelt-rumlige egenskaber. Modsat vil man også kunne tale om, at andre atmosfærekvaliteter virker ind på fotografens lyst til at fotografere. En behagelig temperatur kan eksempelvis være afgørende for, hvordan fotografen oplever lyset og rummets generelle atmosfære, hvorimod et støjende lyd­miljø, høj luftfugtighed eller lugt af udstødning kan få rummet til at fremstå ubehageligt og hårdt.

Fotoempiri i caseanalyserne

I de følgende caseanalyser trækker jeg dels på egne iagttagelser gennem fotografier, dels på andre besøgendes Flickr-uploads. Indsamlingen og udvælgelsen af billeder har jeg foretaget idiosynkratisk, det vil sige, at de billeder, der har fortalt en interessant historie, er blevet brugt i billede-tekst-assemblager. Samtidig har brugen af andres billeder været en måde at afstemme mit eget forskerblik med andre de besøgendes. Eksempelvis var det ikke faldet mig ind at tage billeder af amfiteatret på High Linen fra gadeplan, fra den anden side af vinduesrammen, men da flere andre sendte mig deres fotos med netop denne framing, fik jeg et perspektivskift på rummet, der ændrede min egen opfattelse af det. Det var ikke bare et blik inde fra rummet ud på byen, men High Linens design fik pludselig en betydning som et udstillingsrum i byen, i kraft af perspektivskiftet fra gaden.

Sammenstillingen mellem egne oplevelser og andres framing af selv samme rum har på den måde givet nogle erkendelsesmæssige forskydninger, der har givet mig mulighed for se min egen erkendelsesmæssige situerethed udefra. Samtidig

har det også forstærket mine egne antagelser om, at nogle steder i rummene havde større affektiv virkning end andre, ud fra det simple faktum at alle har følt behov for at erfare det gennem linsen.

Uploads på fotodelingssitet Flickr er i særdeleshed massive i forhold til High Linen, der har sin egen Flickr-pool. Ligeledes kan brugere gennem Facebook uploade billeder til interesseorganisationen Friends of the High Lines Facebook-profil. Ofte sendes nyhedsbreve om High Linens udvikling eller stemninger således ud med de besøgendes egne billeder. Disse uploads vidner om interesse for og engagement i stedet og har derfor været interessant som empirisk materiale, da Friends of The High Lines Flickr-pool er en visuel overflod af billeder indskrevet med de besøgendes affekt. De mange uploads, der eksempelvis var, da High Linen første gang blev dækket af sne, vidner om de affektive interesser for byens rum og de tilstande af forandring, det undergår. Byens rum er med andre ord de assemblager, rummet danner i kraft af årstidens og tidspunktets forskellige stemninger og atmosfærer. Ud over at søge det begivenhedsrige og virkningsæstetiske i rummet, viser Flickr-uploads også, hvor rummet har sine affektivt æstetiske intensitetszoner og tidspunkter.

At rummet har nogle affektive virkninger uanset fotografens baggrund, er i særdeleshed tydeligt for uploads fra The High Line, hvor antallet af uploads viser, at der ikke er den store forskel på turisternes, dvs. udenlandske besøgendes, billeder og de lokales eller New Yorkernes billeder. Man fokuserer på de samme rumlige virkninger. Oplevelsen af rummets sanselighed, design, stemninger og detaljer er med andre ord ikke de samme, men mennesker falder for de samme fænomener og røres af de samme udtryk: Solnedgangen, nyfalden sne, et par der nyder udsigten, græsset der møder betonbelægningen etc.

Samme forhold gør sig dog ikke gældende i Umayyad-moskeen, hvor der er langt større forskel mellem turistens og den religiøse praktikers brug af rummet. Materialet på Flickr fra moskeen er primært turistbilleder, da hverdagspraktikerne af gode grunde ikke tager deres Canon Mark 7D med til det daglige bønneritual. At bede dem om at tage billeder af deres hverdagsrum ville ligeledes forekomme bizart: Det rum, de folder med deres hverdagshandlinger, er åbenlyst ikke visuelt til stede som en fotograferbar overflade.

Flickr-uploads har jeg således brugt som en måde at triangulere min egen oplevelse af rummet med andres. Fotoempirien er for High Linens vedkommende mere detaljeret. Jeg har fået billedserier fra flere, der har besøgt New York efter High Linens åbning. Enkelte billeder har jeg rekvireret via Flickr, fra professionelle såvel som amatørfotografer. De er valgt, fordi de viser situationer, jeg ikke selv formåede at fange, men som jeg synes viser noget signifikant om rummet.

Et punkt, hvor mine billeder adskiller sig fra andres billeder, er i dokumentationen af de sociale handlinger. Generelt på Flickr rettes linsen ikke imod andre besøgende, turister og deres handlinger, bortset fra i de tilfælde, hvor der tages billeder af familie eller venner med byscenariet som bagtæppe. Turistfotografen søger typisk monumentet eller det kulturelt signifikante. Mennesker indgår gerne, men helst som en kulturel *signifikant* aktør, fx den bedende i moskeen. Arkitekturfotografen derimod søger i sin framing af rummet helt at undgå mennesker i billedet. Eller også portrætteres menneskets tilstedeværelse i rummet gennem en symbolsk genstand, en skygge eller et kulturelt symbol, skilt eller lignende. Min fotoempiri adskiller

sig fra såvel turistfotografierne som fra arkitektur- og monumentfotografierne. Jeg har bevidst ladet mennesker skride inde over min æstetiske framing af rummet for netop at vise rummets assemblagekarakter: at det rent fysiske og æstetiske rum altid er indtaget, betrådt, anvendt og krydset, og på den anden side, at det sociale liv ikke kan fremskrives uden også at medtage det fysiske og arkitektoniske miljø, det befinder sig i.

Mine fotoindsamlinger bærer præg af min forskningsinteresse for de affektive reaktioner mellem rummets sociale og materielle aktører. Min interesse i rummets affekt påvirkede mig ubevidst i situationen. Samtidig viser det fotograferingens indeksikalitet og rettethed. Det er netop ikke en 1:1-afbildning af rummet, men en performativ, hvad der inden for kulturgeografien omtales som enactment (Haldrup & Larsen 2010, Farias 2010) af rummets assemblagekarakter.

I forhold til den kulturgeografiske levendegørelse af rummet, ser jeg dog det performative mindre som subjektets handlende blik på rummet og mere som den rumlige relation som kameralinsen installerer mellem byrummet og fotografen, hvad enten denne er byrumsforsker, turist eller en lokal besøgende. Jeg betragter altså kameraet som et redskab, og fotograferingen som en metode, der skaber relationer mellem det fotograferede rum og forskerfotografens sansende såvel som kognitive reaktion på det.

CASES



DAMASKUS

A body is defined by relations of motion and rest, of slowness and speed between particles. That is, it is not defined by form or by functions

Gilles Deleuze 1988: 123

... a city is a human settlement in which strangers are likely to meet

- Richard Sennett

Sennets forståelse af byen som "human settlement" er karakteristisk for Damaskus. Byen er en scene for menneskets bosættelse, for forskellige kulturers prægning og fremskyndelse af bymiljøet.

Ved at dykke ned i den gamle bydel i Damaskus ønsker jeg at vise, hvordan byrummet er komplekst sammensat. Damaskus er en af verdens ældste eksisterende bykulturer og fortæller gennem sin historie om en organisk byudvikling, hvor det flerkulturelle har spillet en væsentlig rolle. Damaskus kan give et blik ude fra på byrummet, som jeg mener kan inspirere og sættes op imod såvel en funktionalistisk som en oplevelsesorienteret byopfattelse.¹ Damaskus' byrum kan ikke umiddelbart lægges ned i en sådan dikotomi og funktionsadskillelse af. I Damaskus' gamle bydel mener jeg, at såvel planen som de enkelte byrum giver mulighed for at tænke byrummet foldet mellem hverdagspraksisser og den arkitektoniske, typologiske udvikling af det fysiske byrum.

Den gamle bydel – assemblager og planer

Jeg vil med Damaskus-analysen derfor fremanalyse overgange og tilblivelser i byrummet for at vise de assemblager af funktioner, materialitet, arkitektur, nydelse, begær, oplevelser, ritualer, hverdagsliv og kulturelle vaner og historiske spor, der konstituerer rummet.

Først vil jeg vise, hvordan vi kan se den gamle bydels udvikling som udvekslinger mellem forskellige planer. Hvordan flere imperiers har indskrevet i byens eksisterende organisering og bytypologier. For at vise, at typografi og bystruktur ikke kan adskilles fra den levede plan og de livsformer, der folder dem. Derefter vil jeg vise, hvordan selvsamme hybriditet og assemblagekarakter, som vi finder i den eksisterende byplan, også manifesterer sig i de enkelte byrum. Det vil jeg gøre ud fra en analyse af Umayyad-moskeens gårdrum. Gårdrummet viser, hvordan det, vi normalt forstår ved et formålsbestemt, religiøst rum, indeholder en mangfoldighed af anvendelser og performances, der aktualiseres som steds- og tidsspecifikke assemblager.

Historiske forudsætninger

Den gamle bydel i Damaskus er et område, der har udviklet sig emergent og evolutionært over årtusinder. Sameksistensen af mange planer, udbygninger og imperiers ideologiske og kulturelle prægning af byen har givet et hybridt, kompleks og mangefacetteret byrum. Her kan rummene ikke adskilles funktionelt ad: hvad er turistattraktionen, det religiøse rum, arkitekturen og handlingsrummet, markedspladsen? Det er præcis denne sameksistens af flere perspektiver i rummet, der gør det til et interessant og virkningsfuldt rum.

Den gamle bydel daterer tilbage til over 1000-1400 år før Kr, og Damaskus som byområder langt tidligere (Burns 2007:4) Byen har i årtusinder været rustet til at rumme mangfoldighed og forskellige imperiers indflydelse. Det ses tydeligt i den gamle bys mange historiske lag, hvor forskellige imperier – fra Romerriket over det Ottomanske rige, den franske kolonimagt i 1920'erne og trediverne til Islam i dag, har sat deres præg. Romerne var de første til at installere en egentlig byplan. De byggede Damaskus op som en grid-struktur af lige gader, der i sin rationalistiske struktur på mange måder ligner den moderne gridby, som vi ser den i Vesteuropa og i Chicago og New York. Med den kristne overtagelse efter romerne, og for alvor med Ottomannernes indtog i 600-tallet blev denne struktur gradvist nedbrudt og fragmenteret – hver karré blev delt op i mindre dele og mistede derved den rationalistisk opbyggede bys form. Damaskus' første egentlige byplan var således en rationalistisk grid-by, der var organiseret funktionelt i griddet, så det romerske militær hurtigt kunne rykke ud og komme igennem gaderne. Senere, da kristendommen overtog byområdet, igangsatte de en byomdannelse, hvor den rationalistiske gridstruktur gradvist blev opløst i retning af, hvad vi i en europæisk kontekst kender som middelalderbyen. Og da Ottomanerne overtog magten startede den fragmentering af rummet ned i mindre dele, der til forveksling ligner den byplan, der er i dag. Dog med åbninger og afsløringer af den oprindelige gridstruktur i enkelte områder. Især Den lige gade har bibeholdt sin oprindelige struktur som den lige gade, der skærer igennem den gamle bydel. Den lige gade har fungeret som handelsstrøg fra før den romerske indflydelse, er den rest af den oprindelige bytypologi, der på trods af de skiftende

bytransformationer og magtindflydelser har bibeholdt både sin form og funktion. Den lige gade vidner om, at den gamle bydel er en handelsby af udvekslinger, hvor ikke kun varer og materialer udveksles, men også kulturelle anskuelser og religiøse overbevisninger.

I dag består den gamle bydel primært af handel og beboelse. De administrative og militære funktioner er flyttet ud og tilbage er udvekslingen af materialer, varer, kulturer og udtryk. De skiftende imperier har tilføjet deres repræsentationelle monumenter i rummet – fra den romerske gridby, søjler og militæranlæg til de kristne kirker over den muslimsk ottomanske ombygning og udbygning af markedet. Den gamle by er derfor ikke udviklet i koncentriske cirkler ud fra et historisk magtcentrum, som man kender det fra den europæiske by, hvor man typisk vil have den historiske bykerne i midten og den nye by i koncentriske cirkler uden om (København eksempelvis). I stedet er byen udviklet i lag, hvor hvert nyt lag er bygget ovenpå og i forlængelse af de tidligere.

Umayyad-moskeen – historiske forudsætninger

Også den gamle bydels hovedmonument, Umayyad-moskeen, er et eksempel på hvordan det samme sted har udviklet sig som lag på lag. Moskeen er officielt dateret til 715, men stedet har været helligt sted for templer og religiøs dyrkelse tilbage til Aramæerne, der ca. 1000 f.Kr. byggede et tempel for deres gud Hadad. I det følgende romerske imperium var det hjemsted for Jupiter-templet,² der blev bygget oven på det oprindelige armenske tempel. I den byzantinske periode blev bygningerne og stedet transformeret til en kristen kirke, opkaldt efter Johannes Døberen (Burns: 2007:61). Der er desuden fundet arkæologiske rester af sfinxer, samt relikvier fra den tidligere armenske kult på stedet, hvilket vidner om en historisk-religiøs kompleksitet.

Da det Ottomanerne overtog magten i 636, påbegyndte de en omdannelsesproces i den gamle bydel af de eksisterende religiøse bygninger til en muslims moske, men lod den kristne menighed blive på området, hvor de kunne praktisere deres tro side om side med deres egen. Den kristne del kan i dag stadig skimtes i den nordlige del af moskeen, der dog henligger i en temmelig ruinøs og forfalden tilstand. I et tidligt perspektiv har stedet på den måde været forankringspunkt og kulturelt- politisk epicenter for de forskellige imperiers indflydelse og prægninger af byen. I forhold til andre monumenter i byen, eksempelvis byportene og markedet, er moskeen dog forholdsvis homogen i sit arkitektoniske udtryk. Som religiøst rum har moskeen stor repræsentativ status i islam.³

TILBLIVELSE MELLEM PLANER, TYPOLOGIER OG LEVET LIV

På grund af denne historiske kompleksitet og de mange aftryk af magtregimer i byen mener jeg Damaskus gamle bydel er et godt eksempel på, hvordan det performative byrum og plan er foldet med det repræsentationelle byrums orden. De repræsentative rum er manifesteret ved de mange imperier og regimer, der har præget byen. Hvert styre har influeret og præget byen gennem deres monumenter, arkitektur, bystruktur, militæranlæg og religiøse rum (kirker, templer, synagoger, moskeer). De performative rum finder sted inden for det repræsentative rums



Den gamle bydel: Øverst i midten ses Umayyad-moskeen. Den Lige Gade skærer igennem kvarteret i midten. Bymuren med de romerske porte ses fornedet markeret af en ringvej på ydersiden. Om dagen er den gamle bydel ikke tilgængelig for bilister, men om aftenen åbnes Den lige gade for gennemkørende trafik. Store dele af souqen er overdækket. Konturerne af den romerske gridby kan anes i den nuværende fragmenterede bystruktur. Nedenfor: varerne på markedet i Medhat Basha.



fysiske og organisatoriske rammer – i overgangene mellem det repræsentative byrums organiseringer og de bystrukturelle og kulturelle overlap, de har medført. De performative rum forstår jeg her som de midlertidige, levede rum, der finder sted i byrummets assemblager. Disse performative rum kan forklares ud fra hverdagslivets prægninger, reaktioner og aktioner og de rum, der opstår når byens mange kulturer og udtryk er er 'kastet sammen' i rummet. Det repræsentative rum, dets planer, monumenter, rester fra forskellige imperiers indflydelse og deres indeholder således i sig det tilblivende og performative rum som et produkt af byens kompleksitet.

Bevaring, udvikling og overlejring

De forskellige repræsentative monumenter og arkitektoniske værker sameksisterer, overlapper hinanden og tages performativt i brug på trods af deres ideologiske eller historiske kodning og programmering. I den gamle bydel lever forskellige og ofte konfliktuerende livsformer og religioner sammen.

Seneste lag er kommet til i kraft af bystyrets omfattende restaurering af den gamle bydel i løbet af de sidste 30-40 år. At få det levede liv genskabt i Damaskus' bykerne har været udgangspunktet for de seneste års restaurering. "Our goal isn't solely to buy deteriorating historical buildings and restore them as empty relics of the past", har direktøren for de syriske museer og antikviteter sagt om planlægningen og restaureringen. "We don't want to create a ghost town of monuments, we want to revitalize the old city by restoring centuries-old homes and public buildings and to bring back residents who have moved to suburbia" (McConnell 1982). At restaurere gennem brugen og anvendelsen er at levendegøre byen med dens egne midler, at bruge det, som Sennett har betegnet 'human settlement' som kernen i det at skabe en by. Bosættelsen, eller genindtagelsen af byen er således en bevaringsindsats, der bygger på at udvikle og bevare gennem hverdagslivets integration og brug af byen. Det er samtidig også en historisk forankret og materielt udfoldet planlægningstanke, der hviler på en organisk og evolutionær tilblivelse af byen gennem menneskets bosættelse og prægning.

I dag er den syriske kulturelle overklasse flyttet tilbage til bydelen for at dyrke den årtusinde gamle handels og madkultur, der eksisteret i området. (Salamandre 2004: 126). En revitaliseringsproces, der fandt sted op igennem 80'erne og 90'erne. Hermed brugte man en hybrid revitaliseringsstrategi, hvor sociale og kulturelle hverdagspraksisser gik hånd i hånd med en fysisk restaurering af den gamle bydel som markedsplads. Hvad der ellers kunne fremstå som en gammel by tyngt af kulturarv, er blevet en integreret del af hverdagslivets mange anvendelser. Dagligdagen og det levede liv finder i den forstand sted under de fysiske rammer, som har huset kulturen i årtusinder. Den finder man blandt andet på restauranten på overgangen til det kristne kvarter. Restauranten, der ligger i den dyre ende i forhold til resten af Damaskus, serverer traditionel syrisk mad, men gør det med en eksklusivitet, der ligger langt fra de andre restauranter i området. I den forstand er den gamle bydel blevet traditionsbåret i anden potens: dens historie er blevet en levet historie, der tiltrækker nye befolkningsgrupper og gør byens kompleksitet attraktiv. Også den multietniske sammensætning inden for bymurene giver den gamle bydel et særlig brand: en bydel af troende, der kan fejre jul (for den jødiske og kristne part) og nytår side om side og samtidig iscenesætte byrummene i de



Den gamle bydels tage ligner ovenfra et kaotisk sammensurium af billige materialer. Nedenunder ligger markedet med dets forskellige territorier, optegnet af duftene, lydene og varene.



Forskellige kulturelle udtryk, den hverdagslige arkitektur med dens indskrevne symbolske værdier sameksisterer i den gamle bydel. Fx julepynt i den kristne del, der samtidig er det eneste sted i Damaskus, hvor der kan købes alkohol. Nedenfor rester af de romerske søjler med nyere tilbygninger.



forskellige kulturers og religioners symboler. Den multietniske sammensætning præger således byens materiel. Den afspejles i bydelens arkitektur, madvarer etc. I eksempelvis den kristne bydel, finder man flere kiosker og cafeer, hvorimod den muslimske del bruger markederne, vandpipecafeer og restauranter. På den måde er byen delt ind i territoriale markeringer, der nok tager udgangspunkt i den samme bygningsmasse, men hvor de forskellige kulturer har præget byens over tid og tilpasset den særlige anvendelser og religiøse skikke.

Damaskus' gamle bydel er på den måde en kompleks sammenvævning af *bystruktur* og *bykultur*. Et eksempel på at urbanismen som det levede liv folder sig med urbaniteten forstået som den formede og arkitektoniske by. Tilsammen udgør de en byscene, der er adapterende og i sin transformation inkluderer mange interesser og imperiers formudtryk og hverdagsliv op igennem historien. Den levede plan, som den kan ses i dag, udgøres således af en bymæssige assemblage af en lang række forskellige plantilg. Altså en by grundlagt på en vedvarende materiel og arkitektonisk forandring, men uden modernismens 'make it new' og bysanering. Byen er ikke præget af en modernistisk oprydning. I stedet er den gamle bydel præget af en hybriditet, der bunder i at så mange forskellige kulturelle og religiøse regimer har beboet rummet og derved også sat deres præg på det. I den forstand er planen for Damaskus en eksisterende manifoldstypologi, der er udviklet nærmest som *som aktioner* og *reaktioner* på den eksisterende by. Selvom forskellige regimer har haft deres monopol på rummet, har deres planer udviklet sig organisk i forhold til hinanden. Der har snarere været tale om justeringer af den eksisterende byplan, end der har været gennemgribende ideologiske forandringer til nye arkitektoniske ideologier. Magten er indskrevet i byen og kan aflæses i form af klassiske magtmonumenter, såsom palæer, rytterstatuer, moskeer og militæranlæg. Men det er påfaldende med Damaskus at selvom magten er manifesteret i tydeligt i byens monumenterne og bystrukturens mangfoldige typologier, er den ikke entydigt repræsentativ i den gamle bydel, som ellers udgør det historiske og delvist også geografiske centrum.

Her hersker snarere en hybriditet, hvor fortidens magtarkitektur er sammenflettede i nutidens bymiljø, men uden at man specifikt kan pege på grænserne mellem dem – de er ikke længere monumenter men en relationel levet arkitektur der er opstået ud af de kulturer, der har levet der.

Bymurene, der oprindeligt blev skabt af det romerske imperium i romersk stil til at beskytte byen, er genopbygget og restaureret flere gange. Den romerske arkitektur er markant ved Thomas Port, Bab Touma, selvom nyt er blevet tilføjet. Stilarter og udtryk er på den måde foldet i hinanden. Altså viser den gamle bydel en på en gang organisk og hybrid byudvikling: byen er en totalscene af historiens mange magtindlejring. Denne sceniske udvikling har skabt et hybridt byrum, der omfavner flere stilarter, arkitektur, kulturer, udtryk og livsudfoldelser. I dag praktiseret både jødedom, kristendom og islam inden for den gamle bydels murer. Hver religion har indtaget deres område af bydelen og markerer deres territorium gennem symboler, påklædning, åbningstider i butikkerne, samt de varer, der sælges. Det er eksempelvis kun i det kristne kvarter, at kioskerne sælger alkohol. Her kan man også finde cafeer, der bærer præg af den franske imperiums korte tilstedeværelse i Damaskus i 1920'erne. På den måde er den gamle bydel indskrevet

med multiple planpraksisser, der ligger som lag i en collagestruktur, hvor historiske lag overlapper hinanden, og hvor bytypologier er sammenfoldede i en organisk assemblage. Markedet er et eksempel på en sammenfoldning mellem menneskets bosættelse og den fysiske udvikling og prægning af rummet.

Markedet og Den lige gade

Et tydeligst eksempel på det sammenfoldede rum, hvor bystruktur og bykultur mødes, er i det muslimske kvarter, hvor basaren, souqen, udgør den største del. Især souqen Medhat Pasha i området omkring Den Lige Gade, har en tilføjelsesæstetik i flere lag. Skodderne til de små butikker langs gaden er for nyligt blevet udskiftes og er det seneste lag i markedspladsens bric-a-brac-tilblivelse. Den lige gade har været handelsegade op igennem hele Damaskus' historie. Den udgjorde en del af Silkevejen og har bibeholdt sit navn, hvorved gaden og markedet omkring har en stærk identitet, der både forbinder den til historien og til dens fysiske udformning som den eneste lange lige gade, der skærer diagonalt igennem den gamle bydel.

Også tagoverdækningen af blik er en tilføjelse til markedets i forvejen mange materielle lag og udtryk. Taget blev tilføjet af den islamistiske regeringschef Medhat Pasha, der tilføjede overdækningen som et forsøg på at skjærme handelslivet. Netop handelslivet har været udgangspunkt for revitaliseringen af den gamle bydel, hvor det lokale og stedsspecifikke er blevet reetableret ved at genoplive de traditionelle syriske hverdagsmønstre i den gamle bydel, gennem en "return to the old" (Salamandra 2004). Markedet er således et territorialiseret rum i kraft af de varerne. Medhat Pasha, markedet omkring Den Lige Gade I er stadig det sted, hvor man køber krydderier og klæder. Varerne territorialiserer således rummet med deres specifikke sanselige egenskaber. Område er ekstra farverigt hr i kraft af klæderne og krydderierne i store sække, og er præget af de dufte, hvor man sanseligt mærker, hvornår butikkerne skifter fra fx at sælge krydderier, oliven, kaffebønner eller the. I rummets assemblager indgår de varer, der sælges som én af flere affektive påvirkninger. Den Lige Gade kan med andre ord ikke blot forstås topografisk som den lige gade, der løber gennem den gamle bydel, men er uundgåeligt forbundet med en lang række sanselige virkninger, etableret af de varer, der bliver solgt, og de mennesker, der køber dem.

Denne rumlige assemblage af varer, infrastruktur, arkitektur, dufte og mennesker, er også en måde at orientere sig i byen. Det oplevede jeg selv under mit besøg, da jeg med taxa skulle hen til det Danske Institut med den ellers eksakte adresse 8-10 Souq al-Souf, Souq Madhat Basha – en sidegade til Den Lige Gade. Det gav dog ikke mening for taxachaufføren, for i markedet navigerer man ikke efter adresser, men efter, hvad der sælges. Så vil man til en adresse på Den lige gade, må man sige, i "krydderimarkedet" eller ved "tekstilhandlerne" etc.

Markedet er således på en gang et konkret fysisk og topologisk sted. Det er den lige gade, men det er samtidig stærkt karakteriseret af de rumlige assemblager, der opstår immaterielt, sanseligt ud af dets anvendelse, samt de varer og kulturer, der har indskrevet sig i rummet.

Fra Collage City til assemblage by

Arkitekterne Colin Rowe og Fred Koetter (Rowe & Koetter 2001) har betegnet en

sådan hybrid bystruktur *collage city*. Begrebet kan forstås som en arkitektur-rumlig pendant til bysociologen Sennetts begreb om *byens sømme* (Sennett 2008). De to arkitekter udlægger arkitektens arbejde med byen som en æstetisk sammenføjning af forskellige typologier og formudtryk. De argumenterer med udgangspunkt i eksisterende byers collageæstetik for, at collageæstetik med sine brud, kontraster og tekstur (frem for objekt karakter) kan skabe en by, der gør op med modernismens bygningsplaner. Urbanisten ligner bricoleuren, idet han skaber collage, frem for den modernistiske arkitekts programmeringer af byen (Ibid.104). Hvad der gør denne collageæstetik interessant fra et byarkitektonisk synspunkt er byplanen som en sammenføjning af brud og sameksistens af forskelle i byrummet. I den forstand ligger der en pragmatisk og ydmyg udviklingslogik til grund for især Rowes byudviklingstanke. Og en evolutionær antitotaliserende urbanisme, der gør op med den modernistiske bys plantanke. At inddrage Rowe og Koetters urbanismeteorier i forhold til Damaskus' gamle bydel er interessant, fordi den, til forskel fra byens andre byområder, ikke har været underkastet en europæisk modernistisk byplanlægning, og dermed heller ikke et singularitært planrationale.

Planerne i den gamle bydel kan ses i forhold til den resterende bystruktur. Den gamle bydel er en integreret del af resten af Damaskus, men adskiller sig fra den ved at være et produkt af den evolutionære kulturhistories collage mere end af intentionel byplanlægning. Den adskiller sig ligeledes fra det nyere Damaskus, der eksempelvis er præget af støjende trafik, gennem bymurene. Inden for bymurene er byen fodgængerzone; ikke fordi man fra bystyrets side har forbudt biltrafik, men af den simple årsag at den tætte bebyggelse og de små gader umuliggør at komme frem i bil. Her bliver bystrukturen og historien med andre ord formgivende: den får bylivet, trafikken og et moderne krav om tilgængelighed til at indordne sig byens selvorganiserede design. Syptomatisk er bymurene dog porøse og udgør ikke en definatorisk grænse mellem den nye og gamle by. Bymuren er flere steder i forfald eller består af en *bric-a-brac* collage af gamle ruiner, nye designtilføjelser i form af eksempelvis belægning og mursten, men også genbrug af materialer fra den gamle bydels arkitektur. Grænsen mellem nyt og gammel er svær at adskille – nye tiltag har skabt forandringer i bymaterien, men som forandringsskabende modificeringer af det eksisterende. Bytypologier er der nok tale om, men også steds- og tidsbundne udtryk for, hvordan man har villet bosætte sig i byen, hvordan man har organiseret sig, hvordan man har udfoldet sine overbevisninger, sit hverdagsliv, sin religion.

Hvor Rowe og Koetter ser på arkitektoniske bytypologier, og hvordan de udvikler sig som møder og kontraster mellem typologier i lighed med collagens æstetik, er spørgsmålet om en stedsbunden arkitektur, en "vernacular architecture" (Heath 2004) også aktuel i Damaskus. 'Vernacular architecture' kan oversættes til 'hverdagslig' arkitektur. Den ser på, hvordan arkitekturen er udviklet som et produkt af hverdagslivets vaner og de lokale behov. Det sociale kulturelle liv er altså en medproducent på arkitekturen og byen, der på den måde bliver en fysisk dokumentation på det levede livs behov og udtryk. Damaskus byrum bliver interessant i det øjeblik, vi ser den som en collageby, der er skabt i som hverdagslig arkitektur. En prægning af byen og givet den sin særlige bytypologi. Her drejer det sig om at se byhistorien og de handlinger og praksisser, den er influeret af, som medskabende producenter i rummet. Som Kingston Heath påpeger, "the role of

history as a subject area within architectural education needs to shift from merely functioning as a source for precedent studies from which plan-types, form-types, and features can be lifted, to a genuine understanding of the past and the collective, interrelated forces that shaped its expression in built form.” (Heath: 2004: 47).

Det indebærer, at bytypologien ikke alene kan ses som en materiel, arkitektonisk collageform, men inkluderer det sociale liv og den kultur, der har udfoldet og udviklet den fysisk-materielle arkitektur. Den fysisk-arkitektoniske by og den sociale og kulturelle by må derfor ses samlet. De er hinanden betingende og foldede.⁵ Planen i den gamle bydel er altså en fysisk-materiel scene, hvorpå udtryk og former har udviklet sig som udtryk og arkitektoniske manifestationer på de kulturer, religioner og bystyrer, der har været gennem tiden. Beboerne i den gamle bydel har indtaget og befolket planen forskelligt. Det har givet udtryk i forskellige fysiske byrum. Denne toning af den strukturelle plan er mangfoldig og åben. Samtidig oplever man tydeligt overgangene, eller det vi med Sennett kan kalde ’byens sømme’ (Sennett: 2008), hvor byens kulturelle og sociale forskelligheder mødes.

I Damaskus oplever man byens overgange som ændringer af måden, byens rumlige assemblager er sammensat på.

Hvor det med en antropologisk og kulturgeografisk referenceramme kan argumenteres for, at denne planstrategi, hvor hverdagslivets anvendelser er en ”Local expression of a global modernity drawing on native authenticity and ideas”, mener jeg ikke at den gamle bydel er interessant i forhold til en geografiske skala (Smith, Swyngedouw 2004). Eller spørgsmålet om det lokale og det globale og moderniteten versus autentisk kultur. Det er at opdele byen i essentialistiske komponenter og skalaer frem for for at se dens grad af rumlig kompleksitet og hybriditet. I stedet er det opsigtsvækkende ved den gamle bydel den måde, hvormed den materielle, fysiske by er foldet sammen med den anvendte praktiserede by i hvad jeg forstår som et performativt byrum.

Hvad enten det gælder den nyligt anvendte restaureringsstrategi, hvor hverdagslivets praksisser har varetaget ’restaureringen’ gennem deres brug, eller det gælder måden hvorpå Damaskus’ fysiske plan er blevet effektueret gennem det levede liv og forskellige imperiers indflydelse – er den gamle bydel en sameksistens og sammenfoldning af forskelle. Dette gør sig ikke kun gældende i den gamle bydels plan, også i de enkelte byrum. Jeg vil i det næste afsnit se nærmere på Umayyad-moskeens gårdrum som et sådan sammenfoldet rum.

UMAYYAD-MOSKEENS ASSEMBLAGER

Umayyad-moskeen og dens gårdrum er præget af hverdagsrytmerne, der etablerer forbindelser mellem den omkringliggende by og det hellige rum. Folk kommer og går med forskellige ærinder i byen og i moskeen. De indadgående strømme forstærkes ved de i alt seks bønner, hvor de religiøse praktikere bruger rummet. Men også andre praksisser foregår løbende og er med til at genskabe og aktualisere moskeens gårdrum som et levende byrum, der finder sted som en kompleks sammenfletning af en lang række faktorer: lydene, bønnen, der kaldes fra minareterne, legene børn, turisternes samtaler, duernes pludselig vingeslag etc. Rummet bruges af forskellige personer på forskellige tidspunkter. Derfor er tiden og døgnets rytmer afgørende

for rummets egenskaber.⁵ Dels distribueres gårdrummet kontakten mellem det religiøse rum i moskeen og den omkringliggende markedsplads, dels er det i sig et rum, der tiltrækker sig besøgende i kraft af sine særlige affektive virkninger. Virkninger, hvor solen, varmen, tidspunkt på dagen og året indgår i relation med de mere vedvarende virkninger som marmorets materialekvaliteter, arkitekturens rumfordeling og moskeens attraktioner, mosaikker, tavler og rum.

Inde – ude. Skalaskifte i stemninger

Moskeen er situeret i markedsområdet, men åbner samtidig et andet rum inden for rammerne den gamle bydels handelsområde. Moskeen tilbyder fred fra det mangfoldige kaos uden for. Moskeens virker i den forstand kontrapunktisk: pladsen giver rum og stilhed. Hvor markedspladsen uden for er præget af støj og mange mennesker, hvor man flere steder går skulder mod skulder, opfordrer det åbne, kølige gårdrum til at sætte tempoet ned, til kontemplation – igen som en kontrast til den omkringliggende by. Man søger netop ind fra markedspladsens kaos ind i det rolige omgivelser i moskeen. Der giver en særlig sensibilitet i gårdrummet, der både virker æstetisk-lydlig, men også markerer en transformation i de mentale rum: fra souqens handelsliv til moskeens mere kontemplative rum. Og alligevel indsættes handelsrummet konstant i kontemplationsrummet i kraft af overgangene – folk tager eksempelvis deres varer med ind, og turisterne tager billeder ud gennem portene af markedet.

Moskeens rum er markerede både fysisk og ritualiseret i forhold til det omkringliggende marked, idet rummet er indskrevet med en lang række ritualer og handlinger, hvor rummets unikke assemblage kan forstås som en relation mellem den indskrevne praksis og de æstetisk-rumlige egenskaber.

Således trækkes der i kraft af menneskers handlinger og de fysiske relationer mellem inde og ude linjer mellem de to rum: gårdrummet får tilført egenskaber af sin modsætning i handelsrummet, - handelsrummet, der modsat danner ramme og giver det ellers religiøse gårdrum betydning som et fælles byrum. Desuden kan man cykle, læse, sove, diskutere, hvile, lege i gårdrummet.

Materialitet og virkning

gårdrummet består af sten, marmor, mosaikker og fliser. Væggene udgøres af rå gulsten, med et lidt groft og haptisk karaktertræk, der fanger lyset. Denne haptiske overflade står i modsætning til den nærmest spejlblanke flade af marmor, som er gårdrummets belægning. Som kontrast til murenes rå materialitet udgør marmorbelægningen snarere et gulv, da både følelsen og synet af marmor giver en ren fornemmelse af at være trådt ind i et nyt rum, hvor det taktile, det sanselige og det kontemplative er i fokus.

Portene

Inden man træder ind i moskeen, skal man tage skoene af. Det er en praksis som oprindeligt kan tilskrives rummets religiøse og kulturelle love. Men ud af de kulturelt og religiøst indskrevne love opstår der en særlig rumlig assemblage: strømper på marmorbelægning giver en særlig sensibilitet og fred. Ikke alene er marmoret kølende, men også glatheden mærkes med det samme i fødderne som

en forskelssættende erfaring. Man mærker at vi er trådt ud af hverdagsrummets funktionalitet og er trådt ind i et kropsligt, sanseligt rum for kontemplation. Men ikke alene et kontemplativt rum, da rummets relaterer sig til en lang række anvendelser, der aktualiseres på forskellige tidspunkter af døgnet. I den forstand bliver moskeens gårdrum multifunktionelt – ikke i dens arkitektoniske programmering, men i den sociokulturelle anvendelse.

Passager og riter

Rummet er ritualiseret af de assemblager, der løbende etableres i det. Portene er eksempelvis fysiske overgange fra det levende og larmende bymiljø uden for til det rolige og kontemplative rum inden for. De distribuerer de sociale flows, der søger kontemplationen. Portene er socio-materielle overgange, der via de sociale flows og deres ændrede adfærd, når de passerer den fysiske port, indskrives porøse betydninger i rummet. Eksempelvis ved at man skal tage skoene af, inden man træder ind i rummet. I selve det sakrale bederum, markeres overgangen af bedetæpper, der gennem stemningen og materialiteten indskrives at nu ændrer rummets funktion. Hvor man i gårdrummet fornemmer det glatte marmor bedst gående, inviteres man her som almindelig besøgende til at sætte sig ned og ikke bevæge sig for meget. Således etablerer moskeen forskellige rumlige overgange gennem såvel materielle, æstetiske og kulturelle aktører. Påfaldende i forhold til, hvad vi er vant til fra en europæiske by, er disse rumlige regler ikke skriftligt påpeget: Ingen af rummets love kommunikerer skriftligt eller gennem skiltning. I stedet er det sanselige og rumlige egenskaber, i kombination med de religiøse og kulturelle traditioner, der giver den besøgende signal om, hvordan man skal agere i rummet. Hvad vi ellers betragter som rummets repræsentative kodning overtages af de midlertidige assemblager. At forstå de rumlige assemblagerne mellem eksempelvis rummets æstetiske og materielle bestanddele, de kulturelle koder og de sociale handlinger (eksempelvis marmorbelægningen + bare fødder) er for at kunne orientere sig i moskeens gårdrum. Funktion og betydning er lagt ind i materialet og det sociale reaktioner. Tegnet og dets tolkning er sammenfaldende, og kroppens intuitive og affektive reaktioner på rummet bliver derfor det elementære forankringspunkt for erfaringen og afkodningen af rummet.

Mændene, kvinderne, børnene og turisten

Indtrædelsen i rummet er ritualiseret og markeret af at forskellige handlinger og beklædninger pålægges den besøgende: Den kvindelige turist må påføres sig en dækkende dragt. Alle må tage skoene af. Grænseovergangene til gårdrummet er derfor ikke kun fysiske, men installeres også gennem handlinger, hvormed det indikeres, at det ikke er et interesseløst rum, man træder ind i, men et rum, der er stærkt kodet af praksisser og ritualer. Mændene opholder sig i nogle sektioner. I moskeens indre rum fylder mændene midterrummet, hvorimod kvinderne opholder sig i kanten. Det samme i gårdrummet, hvor kvinder og mænd opholder sig adskilt, bortset fra turisterne, der holder sig parvis.

Hverdagspraksisser

De forskellige rutiner praktiseret af moskeens aktører skaber forskellige sensoriske

og rytmiske territorier – disse assemblager af gestiske rum – skabes af folk der sludrer, bønnenesangen fra minareterne, duerne der letter fra pladsen folder sig ind i rummets fysiske og æstetiske arkitektur. Selve rumligheden i gårdrummet nedtoner lydene og de besøgendes handlinger. Rummeligheden, ikke den fysiske arkitektur. Det er her ikke bygningerne, der virker men rummets mange aktører. Den kølige marmor, dens spejlblanke overflader, mosaikkerne gør gårdrummet til en kropsligt orienteret scene, hvorpå midlertidige praksisser kan udspille sig i løbet af dagen.

Lyden fra moskeens minareter af imamernes bønnenesang spreder sig over hele den gamle bydel og går i dialog med andre imamers stemmer fra andre minareter. Gårdrummet er præget af hverdagspraksisser, der er på en gang er løsrevet den religiøse praksis og samtidig understøtter moskeens forskellige sakrale funktioner. Om formiddagen renses der tæpper. Gårdrummets marmorbelægning vaskes mellem bønnen. Eftermiddagsvarmen inviterer ikke til arbejde og fysisk aktivitet: derimod tager rummet en rekreativ drejning, hvor folk kommer for at opholde sig i skyggen på den kølige belægning.

Kulturarven

Kulturarven, en gammel kærre, bliver indtaget af børn og besigtiget af de ældre. Kulturhistorien er ikke en genstand separeret fra rummet, men indgår som en materiel scene, der kan indtages og bruges. Bevaring er ikke retrospektiv, men et spørgsmål om aktivt at integrere fortidens genstande i hverdagslivets praksisser. Kærren viser Damaskus-beboernes anvendelsesorienterede forhold til historien. Ligesom den gamle bydel er indtaget af en lang række hverdagspraksisser, der holder traditioner ved lige, er kulturgenstande som kærren en del af hverdagslivets genstande. Det arkitektoniske bygningsværk tiltrækker derved forskellige handlemønstre og adfærd, der opføres og har deres intensitetszone på forskellige tidspunkter af dagen. Det gør at det ellers stilrene arkitektoniske rum konstant rekonfigureres i nye stemningsetablerende assemblager i et konstant tilblivende rum.

Der er særlige spilleregler i rummet, der virker som nærmest usynlige guidelines for den besøgende. I virkeligheden er måden som strømmene af besøgende bliver distribueret gennem portene en inklusion gennem eksklusion. De kulturelle riter, der er indskrevet i den fysiske arkitektur tildeler det sociale rolle, som det kan agere efter og iscenesætter i den forstand mødet mellem forskellige interesser i rummet.

Tilegnelsen af rum – assemblagen

I Manual Delandas *A New Philosophy of Society* bruges begrebet assemblage til at betegne komplekse relationer i samfundets rumorganisering. Hos Delanda indebærer assemblagen, at rummets egenskaber ikke kan føres tilbage til dets bestanddele, men netop skal ses som en forskelssættende tilblivelse af virkninger:

“The reason why the properties of a whole cannot be reduced to those of its parts is that they are the result not of an aggregation of the components own properties but of the actual exercise of their capacities (Delanda2006:11)

Det er netop denne “actual exercise of their capacities”, som jeg mener, vi kan se

i gårdrummets assemblager. Rummets bestanddele har altså ikke stationære egenskaber, men skifter karakter alt efter den rumlige assemblage på et givent tidspunkt. En sådan byforståelse er kompleks. Den defineres af hver enkelt komponents kapacitet til at indgå i relation med en anden. Eksempelvis marmor, der nok har en kvalitet, vi kan betegne som glat og kølig, men som kun giver mening i det øjeblikviser den i assemblagen med "bare fødder" og eftermiddagsheden. Som Manuel Delanda skriver: "An assemblage consist of several other assemblages in the same or different scale. An assemblage is defined by its relations of exteriority". Det indebærer at komponenterne i den rumlige assemblage kan løsrive sig fra dens eksisterende konfiguration og danne grundlag for nye assemblager, hvor interaktionerne mellem fysisk rum og det sociale er anderledes. "Thus the assemblage is defined by its capacities to interact with other entities." (Delanda 2006: 10). Umayyad-moskeens gårdrum læser jeg som et sådan komplekst rum, der ikke kan defineres som summen af sine enkeltelementer, arkitekturen eller den geografiske skala, men som kan ses som en tilblivende skalering af rummet, hvor elementerne indgår i nye rumlige assemblager. Disse assemblager iværksættes i kraft af hverdagslivets rytmer, tid på døgnet og konstellationer af uskrevne regler og et åbent inkluderende rum. Rummets assemblager er altså betingede af de hverdagspraksisser og handlinger, der løber igennem det. Assemblagen er ikke summen af elementer i rummet, men den specifikke måde, hvorpå rummets elementer samler sig i assemblagen.

Performativitet er i denne sammenhæng et spørgsmål om, at rummet tilegnes og indtages forskelligt, hvorfor rummets assemblager falder forskelligt ud. Det gælder både i byplanen og i moskeens gårdrum.

Assemblager i den gamle bydel

Souqens handelsstrøg og gader har fra tidernes morgen været indskrevet med varer og handel. Markedspladsen er blevet fornyet i kraft af de nye kulturer, varer, typer varer, materialer, atmosfærer, lugte mennesker, religioner og styreformers, der er kommet til. Markedets plan, den fysiske byfornyelse har altså fundet sted som en gradvis udskiftning af varer, udtryk og ideologier, men uden den revolutionære omdannelsesiver, som vi kender den fra en vestlig byfornyelseskultur. Byen som en materiel scene, med dens fysiske og sanselige virkninger, kan ikke adskilles fra de handelsdrivende og de sociale aktører og de forskellige regimer, der har iværksat dem. Det der står klart i Damaskus' byrum er, at det netop er den komplekse bys mange og skiftende interesser, der har skabt det levende byliv. For den gamle bydel er et byrum, der materielt og fysisk vidner om mange kulturers prægning, flere sociale og politiske gruppers sameksistens. Den gamle bydel kan derfor kun læses som en hybrid og tidsligt gennemlevet plan, hvor det faktum at tegn, magtsymboler og monumenter fra modstridende opfattelser ikke er blevet udraderet, har skabt scenen for byens fremtidige mangfoldighed og udvikling. Den gamle bydel er med andre ord en åben scene, der i sit hybride materielle layout viser, at byrummet på en gang er modstandsdygtigt og åbent i forhold til skiftende ideologier, forskellige prægninger og diverse kulturer.

I Damaskus har jeg vist, at et velfungerende byrum ikke så meget er et spørgsmål om fysisk fornyelse, som det er et spørgsmål om at lade forskellige kulturer og aktører træde ind på den historiske byscene og udvikle den som i en

situeret forhandling af, hvordan rummet skal anvendes. I revitaliseringen af den gamle by er det hverdagslivets kultur og anvendelse, der har istandsat og iværksat restaureringen af den historiske bys fysiske rammer. Den gamle bydels plan kan derfor ikke identificeres som en særlig formel topologi, men er et eksempel på den levede plans foldninger mellem kulturens anvendelse og det eksisterende fysiske rum som en scene for at kulturer kan udfolde sig.

Assemblager i moskeens gårdrum

I moskeens gårdrum lader rummene sig ikke bestemme hverken funktionelt eller sanseligt, men kan forstås som mulighedsrum for foldninger i de konkrete anvendelser. Funktionaliteten i rummene er ikke entydig. Anvendelserne er ikke kun hæftet på det arkitektoniske rum, men også den kulturelle kodning af byrummene, der afgør måden at være i rummet på. anerne såvel som gårdrummet er den materielle scene for de eventuelle socio-rumlige performances. Scenens materielt-fysiske egenskaber virker på det liv, der udspiller sig på den. Marmorens glatte overflader tiltrækker en særlig brug og samler det sociale på tværs af ellers målrationelle ærinder. Dog er der alligevel nogle genkendelige træk, der overskrider kultur, normer, og religiøs overbevisning. Eksempelvis behovet for skygge og kølende materialitet i den bagende middagssol.

Gårdrummet er derfor nok knyttet til moskeens religiøse funktioner, men fungerer også som et åbent rum, hvor mange interesser og anvendelser mødes og præger rummet.

I den forstand er moskeens gårdrum et inkluderende rum. Det rummer mange af de værdier, vi sætter for eksempelvis det offentlige rum. Det europæiske offentlige rum blev indført med det franske imperium i tyverne, men forsvandt igen, da den islamistiske stat overtog (Nielsen 2001). Så den offentlige plads som et demokratisk rum for meningsudveksling, vi kender den i europæiske kontekst er ikke gældende i Damaskus.

Assemblagen er altså ikke bare en måde at analysere byrum på, det er også en måde at anerkende byrummet som et komplekst og emergent rum, der afhænger af de handlinger, der gennemstrømmer det.⁶ Rummets egenskaber er med andre ord skrøbelige netop fordi de komplekse forudsætninger for rummets tilblivelse ikke aldrig er de samme, og ikke kan identificeres i en enkel arkitektur.

Rumlig kompleksitet kan beskrives som et stort antal af kompositionselementer, der etablerer uforudsigelige relationer mellem sig (Pinilla 2007: 85). Komplekse systemer kan i den sammenhæng ses som en mangfoldighed af elementer, der interagerer med hinanden og derved producerer observerbare, genkendelige mønstre (Ibid.). En sådan kompleksitet har jeg forsøgt at illustrere i moskeens gårdrum. Her er der ikke tale om lineære effekter, hvor der kan spore en handling tilbage til enkelte årsager. I stedet identificerer jeg rummet som et komplekst system ved at kunne observere rytmisk genkommende træk. Vi kan se rytmen som det, der regulerer byen immanent: "Indeed, in the city of manifold practices across its hundreds of spaces, there is a surprising absence of chaos and misunderstanding, partly owing to the repetitions and regularities that become the tracks to negotiate urban life." (Amin Thrift 2002: 17) Byens mangfoldige praksisser skaber altså en i byen indlejret rytme, der på grund af dens gentagelser og regulariteter, afværger

kaos i det, man kunne opfatte som en uplanlagt, ureguleret by.

Assemblagerne indeholder sådanne *genkommende* men *emergente* mønstre: legen på kærren, duernes indtog, tæpperensernes arbejde, de religiøse praktikers flows gennem portene ved middagstid, lyden af bønnen fra minareterne – alle genkommende rytmiske rum, der opstår i løbet af dagen og etablerer lignende assemblager, der dog aldrig er identiske. Snarere er det gentagelser med forskel, idet ikke én sammenføjning og foldning i rummet er helt identiske: menneskene varierer, ikke én turist kommer med præcis samme intention og påklædning og ikke én bedende praktiserer sin bøn på præcis samme måde, men trækker unikke egenskaber med sig ind i rummet. Rummet er således indskrevet med en lang række ritualer og handlinger. Assemblage opstår som samlinger mellem de indskrevne praksisser, hverdagsrutiner og de æstetisk-rumlige egenskaber. Moskeens assemblager mellem indre og ydre, er emergente og opstår ud af moskeens repræsentationelle rum som hverdagslige praksisser. Disse praksisser tiltrækkes blandt andet af, at gårdrummet fysisk og rumligt adskiller sig fra den omkringliggende by og markedsplads.

Byrummene, såvel som planerne, er netop indskrevet med en væld af interesser, behovstilfredsstillelse, ideologier og religiøse overbevisninger. Damaskus kan ikke betegnes et offentligt rum. Den betegnelse forsvandt med den franske kolonimagt (Nielsen 2001). Byrummet er derimod indskrevet med interesser, politiseret og håndhævet i forhold til religion og staten. Samtidig 'levendegør' interesser i rummet egenskaber ved rummet, eksempelvis typologierne i planernes udvikling og de kulturelle, hverdagslige adfærdsmønstre i moskeens specifikke byrum. Rummets assemblager og 'kastetsammenhed' (Massey 2005) finder sted på trods af repræsentationerne. Denne 'kastetsammenhed' er eksempelvis, når cyklisten færdes i et udpræget fodgængerrum, hvor beklædningen ellers er strømpesokker. Eller når den kvindelige turist frit kan færdes i moskeens mest sakrale rum under middagsbønnen, så længe hun ikke går ind ad portene, forbeholdt de muslimske mænd.

Denne sameksistens på trods af den stærke kodning og interesser i rummet giver et performativt byrum, der tager sit afsæt i et ellers stærkt programmeret og funktionsorienteret rum – moskeen. Indlejret i moskeen som et religiøst rum identificerer jeg altså et performativt rum, hvis regler og egenskaber opstår emergent ud af rummets specifikke anvendelser og måder at samles på i øjeblikkets assemblager. Her virker både den fysiske arkitektur (portene, materialevalg, marmoren, den store skala, mosaikken), de kulturelle koder (religionen, den syriske kultur, turismekultur, hverdagskultur) og brugernes tilgang til og interesse i rummet (et hvil, en turistoplevelse, bønnen, en cykeltur) ind på assemblagerens samling.

Rummets assemblager er tilblivende begivenhedsrum. De opstår emergent ud af de eksisterende rumlige egenskaber, ikke kausalt som en effekt af dem, men som den foldning mellem en lang række faktorer; det materielt sanselige, arkitektoniske, oplevelsesmæssige, kulturelle og de rumter de skaber. Det performativt æstetiske byrum er her den midlertidige assemblage, der opstår, når byens mange elementer og aktører – materielle såvel som sociale indgår i affektive sammenhænge.



COLLAGE

Markedet er arkitektonisk og bytypologisk hybrid. Romerske søjler blander sig med østlig mystik, billige materialer og eksklusive parfumer. Den rumlige assemblage er kompleks og mangfoldig, og arkitekturen er sat sammen som en collage af alverdens materialer, der forbinder sig på kryds og tværs af rummet. Med den delvise overdækning er markedet et labyrintisk og uigennemskueligt rum med høj densitet.

PORTENE



Portene er passager mellem rum. Og passager, der indskrives sig på kroppens bevægelser. Skoene tages af, inden man træder over tærsklen. Man overgår fra en materialitet til en anden, fra brosten til marmor, fra en måde at begå sig i rummet til en anden. Fra støj, lugt og snavs til renhed, rumlighed og stilhed. Baab as-Sa'at er hovedindgangen til gårdrummet. Den giver adgang for både mænd og kvinder, hvorimod porten direkte ind til moskeens indre er forbeholdt de muslimske mænd.



Inden for portene sænkes farten. Skridtene bliver blødere, man sætter sig, gør ophold, finder samtalepartnere. Uden for er byens hverdagsfunktioner. Markedet har konstant puls, en høj densitet af genstande, varer, mennesker og udtryk. Rummets assemblager forenkles derfor i overgangen fra markedet til gårdrummet.



I gårdrummet åbnes den tætte og labyrintiske by i en tiltrængt skala. Rumligheden tilbyder ro, kontemplation og de rene linjers æstetik. Gårdrummets assemblager er bestemt af kontrasterne til den labyrintiske by udenfor. Følte man presset fra gaden før, mærker man roen sænke sig, når tærskelen til moskeens gårdrum er passeret. Gårdrummet får sin karakteristika både fra sin iboende arkitektoniske skala og fra kontrasten til byrummet udenfor.



Marmor har en kølende, homogen og glat overflade. Den overophedes ikke så nemt af middagssolen. Sammen med de høje søjler, buerne, der peger mod himlen og den ekspansive plads, der åbner den gamle bydels tætte bebyggelse skaber marmoren en rumlig assemblage af ro, kontemplation og æstetisk nydelse.

MOSAİK



Mosaikkens æstetik er en formel assemblage med sin egen kulturelle rum- og formforståelse. Mosaikken strukturer binder former sammen i et principet grænseløst mønster. Uden afgrænsning, men med gentagelse og forskydning som formprincip, er mosaikken en æstetisk formular for tilblivelse. Mosaikken kan også afkodes som en stilæstetik med en særlig kulturhistorie. Samtidig virker den denne viden upåagtet. Den sunni-muslimske praktiker, den europæiske turist og den arabiske arkitekturstuderende bliver alle indtagede af mosaikkens samlinger.

KONTROLLØRERNE



Hvil og pause. Turistindgangen på moskeens bagside har ikke det samme flow og pres som de andre porte. Portvogterne sludrer. De sørger for at tjekke, om de kvindelige turister er tilstrækkeligt tildækkede. Er hår og ben ikke tildækkede, får man udleveret et beklædningsstykke. Turistporten er således indskrevet med andre kulturelle praksisser, er ikke æstetisk bemærkelsesværdig (fx er der ingen mosaikker) og har ingen kulturel, historisk eller religiøs betydning, men er dette til trods indskrevet med rumlige betydninger og ritualer. Kan turisten passere denne port, er hun klædt på til at indgå i gårdrummets assemblager. Imens tages der et andet sted et hvil i skyggen...

MÆNDENE OG KVINDERNE



Kvinder og mænd har hver deres territorier i gårdrummet. Fælles for alle er de bare fødder på marmoren. Marmoren, der vaskes i intervallerne mellem bønnerne, giver mulighed for et bekvemt ophold, forandrer skridtene, der bliver glidende, slæbende og orienterede mod rummets sanselige egenskaber.

BARNET. TURISTEN



Den kvindelige turist (og byrumsforsker) skiller sig ud ved at skulle ikklæde sig en særlig khakifarvet dragt, der dækker hår og ben. Fælles for kvinder, mænd og børn er den sanselige følelse af bare fødder på marmor. For den kvindelige turist føltes dette nærmest intimt - beroligende. Er det den samme haptiske følelse, som de legende børn, som de tildækkede muslimske kvinder og de diskuterende muslimske mænd har? Rummets regler, portene og riterne distribuerer de besøgende forskelligt. Er den kropslige virkning af rummet den samme?

KÆRREN



Kulturarven, i form af en gammel kærre, indtages af børn og besigtiges af en forbipasserende. Kulturhistorien er ikke en genstand separeret fra rummet, men indgår som et element, der kan indtages og bruges. Den kulturhistoriske genstand er taget i brug, for tiden er bestaget og blevet en del af hverdagslivets praksisser. Kærren peger på Damaskus-beboernes anvendelsesorienterede forhold til historien. Ligesom den gamle bydel er indtaget af mange forskellige mennesker, der i det daglige holder bykernens traditioner ved lige, er kulturgenstande som kærren en del af hverdagslivets anvendte genstande.



Gårdrummet er som skabt til cykling. De lange lige strækninger, den glatte marmor, pladsen og rumligheden. Hvorfor cykle uden for i den kaotiske trafik, når moskeen har rigeligt plads? Det sakrale rum, hvor bønnen finder sted fem gange dagligt, forhindrer ikke hverdagslivets udfoldelser. I stedet forhandles rummets anvendelser i forhold til tid på døgnet, antallet af mennesker og aktiviteter i rummet. Det er disse intensive egenskaber, der bestemmer rummets assemblager.



Hverdagspraksisser i moskeen varierer alt efter tidspunkt på dagen. Om formiddagen renses tæpperne. Gårdrummets marmorbelægning vaskes mellem bønner. Tæpperne skifter hænder i takt med moskeens funktionsændringer. Fra det sakrale grundlag for bønner, til et hverdagsligt materiale, der skal renses og holdes ved lige. Om eftermiddagen er gårdrummet præget af mere rekreative hverdagsrutiner. Folk kommer for at opholde sig i skyggen på den kølige belægning. Materialer og hverdagspraksisser folder, samler og forandrer rummets assemblager i løbet af dagen.



Hverdagspraktisserne i moskeen ændrer sig fra det sakrale til det jordnære. Bønnen distribuerer rummets assemblager og kroppenes måde at virke sammen på. Moskeen fyldes fem gange dagligt af bedende. Middagsbønnen er særlig besøgt, hvor bedetæpperne er tætpakkede af kroppe i bedestilling. Inden bønnen fortættes byrummet af lyden fra imamernes sang, der udsendes via højtalere fra minareterne. Bønnen inskriver gennem lyd en sakral atmosfære i rummet, der kontrasterer hverdagslivets gøremål. Byrummet skifter karakter efter stemning: særlig adfærd performs på særlige tidspunkter, nogle handlinger kan kun finde sted mellem bønnen, der er en væsentlig tids-rumlige strukturering af rummets assemblager.

OPSAMLING: PLAN OG ASSEMBLAGE

Vi har set, hvordan Damaskus byrum udfolder sig som et performativt æstetisk rum:

- Dels som en tilblivelse i den gamle bys planudvikling mellem divergerende plan. Der er her tale om en emergent urbanisme,⁷ der ikke er styret ovenfra, men som finder sted ud af rummets eksisterende socio-materielle miljøer.
- Dels i moskeens gårdrum som den måde, hvorpå gårdrummet sætter scenen for en forskellige performative hverdagspraksisser, der finder sted indlejret i det funktionelle, religiøse rum.

Det performative rum ligger altså i de heterogene planers sameksistens over tid, dels som et socialt og kulturelt emergent rum, hvor det fysiske rum reaktualiseres og udvikles i kraft af det sociale livs interaktion og anvendelse af det.

Planen som en tilblivelse giver sidst anledning til at diskutere forholdet mellem den uformelle by og den planlagte by. Med casen ønsker jeg at vise, hvordan byrummet opstår emergent over tid i kraft af de aktører, der præger det.

Som plan ligger det performative byrum indlejret i den allerede eksisterende bystruktur, der gennem tiden har givet forskellige imperier mulighed for formende at transformere byen i dialog med de eksisterende rammer for både religiøs, kommerciel og hverdagslig brug. De seneste plantiltag, hvor man har ønsket at bydelens traditioner skal bevares gennem anvendelsen, er et på den gamle bydels emergente tilblivelse gennem hverdagslivets handlinger. I den forstand kan vi i Damaskus se byudvikling som en heterogen forståelse af sameksisterende og levede planer: Historiens forskellige bytypologier ligger som mulighed for fremtidens anvendelse, men skal aktualiseres og levendegøres gennem den fortsatte brug. Revitaliseringen af bykernen sker således ikke gennem bevaringsmyndighedernes og planlæggerens fysiske opgradering af området, men iværksættes gennem hverdagslivets praksisser i byen.

Perspektiver: Fra Damaskus til det danske byrum

Der kan synes langt fra Damaskus' interessebårne byrum til det danske offentlige byrum. Men netop derfor kan Damaskus være en lærerig case: byrum såvel som byplanerneervirkningsfulde assemblager mellem mangesameksisterende elementer, der ikke er iværksat af stat eller kommune, men af det levede liv og deres praksisser. Byrum såvel som den levede byplan udfolder sig i kraft af sin assemblagekarakteren netop som mere end summen af byrummets aktører. Byrummet ikke et offentligt åbent rum som vi definerer den i en europæiske kontekst. Det er et udpræget interesserum, hvis anvendelse er præget af en særlig interesse og anvendelse: hvad enten vi taler om den religiøse pilgrim, turisten eller cyklisten, træder de alle ind i moskeens med en helt specifik interesse og intention.

At de mange intentioner kan opfyldes i samme rum, viser noget om rummets performative egenskaber: at det er i stand til at rumme den multiplicitet

af anvendelser og interesser på trods af – repræsentationelt anskuet – at være en moske for religiøs praksis. Jeg har i det tidligere kapitler *Performative æstetik* og *Fra det offentlige rum til byrummet* vist, hvordan det performative rum, ligger indlejret i det repræsentationelle rums orden og er de emergente rum, der kommer til syne inden for det repræsentationelle rums rammer. På samme vis i Damaskus, hvor rummets egenskaber ikke kan føres tilbage til en magtudøvelse, en designet plan eller en byudviklingsintention, men bedst kan beskrives som det rum, der fremkommer emergent, når mange interesser og ideologier mødes i rummet. Det performative byrum er i den forbindelse de virkninger, tilblivelser og påvirkninger, der finder sted mellem byrummets aktører. I det perspektiv kan man spørge, hvorvidt man gennem en intentionel planlægning kan sikre et offentligt frit og tilgængeligt rum, om den demokratiske tankegang, der ligger bag de europæiske planlægningsrationaler i virkeligheden er mere rationelle end eksempelvis de interessestyrede og stærkt meningsindskevne rum i Damaskus. Som jeg har vist opstår rummets betydninger, dets assemblager i det anvendelse – ikke i dets regulering – hverken gennem det fysiske rum eller gennem den statslige regulering. Den rum- og plananalyse, jeg har foretaget med udgangspunkt i Damaskus, kunne foretages i et hvilket som helst dansk eller europæisk byrum. Med lignende assemblager til følge. Hvad Damaskus-casen dog kan kaste lys over i forhold til planlægning er, i hvor høj grad byrummet opstår ud af de sammenhænge, der hverken kan tilskrives planlægningen eller arkitekturen.

Analysen af gårdrummet mener jeg derfor kan lægge et nyt perspektiv på de hjemlige byrum. Hvis vi kan se byens rum performativt – som en samvirkende assemblage mellem en lang række aktører, kan vi begynde at se byplanlægning som en organisk og emergent tilblivelsesproces, hvor man må tænke udover funktioner og programmering og i fokusere på påvirkninger og tilblivelser – eksempelvis hvad der kan fordrage virkningsæstetiske assemblager. I Umayyad-moskeen gårdrum udfoldes mange forskellige hverdagspraksisser sig side om side. Rummet er både en moske for religiøse praktikere og et hverdagsrum for multiple anvendelser. Det er her ikke designet eller den regulative planlægning, der fordrer rumlig åbenhed. Det åbne rum er der ikke som en planlagt forudsætning, men opstår midlertidigt, spontant, ud af det repræsentationelle rum. Mange forskellige handlinger og praksisser finder sted indlejret i moskeens hovedfunktion som religiøst samlingssted og de fem daglige bønner. Der ligger ikke en målrational intention i, hvordan disse praksisser orkestreres, hvorfor rummet er lagt i hænderne på de interesser og kræfter, der aktuelt bruger det. Denne kompleksitet af aktører og interesser er netop 'kastet sammen' og eksisterer side om side, hvilket gør at byrummets assemblager bliver selvorganiserende og selvregulerende. Rummets lovmæssigheder bliver således til emergent ud af situationerne. Ingen forhindrer cykling i gårdrummet, men handlingen virker ind på rummets andre aktører og er medbestemmende for rummets assemblager på et givent tidspunkt. Rummet er derved ikke summen af elementer, men er den performativitet, der opstår, når disse elementer virker forskelssættende sammen.

At fokusere mindre på byrummets funktionelle og fysiske egenskaber, fx fleksibelt design, og mere på byrummets performativitet forstået som virkninger mellem mange elementer og aktører, kunne være en måde at planlægge byrummet

performativt. For hvis byens rum kan forstås som performative rumlige assemblager, er det at "virke sammen" i centrum. Deleuze siger om assemblagen: "the assemblage's only unity is that of co-functioning: it is a symbiosis, a "sympathy" (Deleuze & Parnet 2007: 69). En planlægger, der ønsker at planlægge for en sådan 'co-functioning' en samvirken i rummet vil se på, hvordan relationerne mellem rummets mange bestanddele og aktører samler og distribuerer rummet gennem sympatier og evnen til at sameksistere på trods af forskelle.

I den danske debat ser man ofte, at bydesign eller områdeløft bruges som katalysator for at opnå et godt og levende byrum. Områdeløft og bydesign kan skabe sympati mellem mennesker. Ofte gøres det også med en forestilling om, at det er det offentlige, der skal sikre denne åbenhed. Hvad vi har set i Damaskus er at det multiple, og vil jeg mene, – velfungerende byrum eksisterer uden en sådan offentlig styring, eller måske snarere på trods af. For der er ingen tvivl om at staten og religionen er repræsentationelt til stede overalt i Damaskus. Men denne indskrivning af interesser viser blot at byrummet ikke kun lader sig afgøre ud fra det repræsentationelle rums orden – det jeg tidligere også har kaldt det 'stribede rum'. Rummet er også assemblager af sameksisterende virkninger mellem en lang række aktører, der finder sted inden for rammerne af det repræsentationelle rum. En performativ planlægning vil have øje for disse virkninger – ikke ved at omstyrte det repræsentationelle rum, men ved at se hvordan man det performative rum kan sameksistere og virke indenfor, og udvikle, det repræsentationelle rums orden.

PERFORMATIVE REDSKABER

Anvendt kulturarv

Kulturarv kan restaureres og gøres synlig ved at genindtage kulturarvens rum. I den gamle bydel i Damascus bliver rummene, arkitekturen og området brugt med samme funktioner som det har gjort i århundrede, men med skiftende varer, mennesker og kulturer.

Bevaring

- med forskel. Steder der har været brugt til det samme i gennem historien, kan genbruges af andre kulturer. Bevaring kan således varetages som en forskellig måde at indtage rummet på. Et religiøst rum for kontemplation og fordybelse har kontemplative egenskaber, hvad enten det er inden for kristendommen, islam eller en sekulariseret forståelse af kontemplation og fordybelse. Funktionalitet kan etableres på tværs af værdier for rum for kontemplation fx har alle brug for. Omdannelse kan være en omfortolkning af de eksisterende funktioner og med andre indskrevne ritualer. Ændringer af værdier er en genindskrivning af betydninger. Selv i stærkt ideologiske eller betydningstætte rum som en moské kan der ligge rester af andre ideologier og betydningssystemer.

Collage by

findes ikke kun i postmodernistisk arkitektur, jf. Colin Rowe og Charles Jencks. Den kan skabes ved at lade byens eksisterende arkitektur og

bytypologier stå eller ved at integrere eller bygge videre på dem, når byens skal videreudvikles. Det handler ikke om *make it new*, men snarere om *remake* – at se mulighederne for bycollager i den eksisterende by.

Emergens

er opståen ud af mange forskellige heterogene komponenter. Jo flere forskelligartede aktører og jo mere kontrastfyldt et miljø er, jo mere fordrer det rumlig emergens. Byrum kan udvikle sig emergent gennem udveksling mellem sine forskellige, rumlige komponenter. Byummets iboende muligheder for emergens kan derfor styrkes ved at kortlægge eksisterende anvendelser, stier og ruter i byen. Eller undersøge den infrastruktur, der allerede er forankret i byens kultur, historie og praksisformer.

Evolution frem for revolution

Er en langsom udvikling, hvormed en plankanudvikles igikraftafsine iboende muligheder, sin formelle typologi og befolkningssammensætning. En evolutionær udvikling, hvor beboerne folder sig i planen og udvikler dens formprincip, giver en organisk udvikling af byen. Urbanisme og urbanitet kan her ikke separeres.

Hverdagspraksisser

Selvom rummet har en hovedfunktion,

kan der gives plads til hverdagslivets mange gøremål ved at åbne byens rum for arbejdslivet, fritidslivet, religiøse praksisser, sportsudøvelse. Jo flere af hverdagslivets og privatlivets interesser, der katalyseres ind i rummet, jo mere åbent bliver det i princippet. Også rummets genstande kan variere. Bedetæppet skifter funktion og hænder i løbet af dagen. Det indgår i forskellige assemblager.

Hverdagspraksisser varierer og forandrer rummets assemblager.

Immanente planer

er planer der udvikler sig fra det eksisterende plan, men med andre perspektiver for øje er immanente. Immanente planer udvikles ikke som udefrakommende, top-down systemer, der lægges ned over virkeligheden, men udvikles fra midten af den eksisterende bys levede plan, med den eksisterende plans værdier, funktioner og anvendelser som udgangspunkt.

Materialitet

Rummet får identitet og udstikker handlingsmønstre i kraft af materialer, rumlige stemninger og overflader. Materialer, der har forskellige virkninger på forskellige tider af dagen kan derfor være udgangspunkt for at fremme mangfoldige rumlige assemblager.

Rester

Lad rester af gamle imperier og monumenter stå. Elementer fra andre historiske lag og typologier giver en tidlig dimension og en erkendelse af at byen indgår i en større helhed. Og at det er muligt at sameksistere på trods af kulturelle forskelle og interesser i rummet.

Rumlige overgange

Kan etableres ved at skifte materialer, så der opstår nye sanseligheder og oplevelsesrum. Rumlige overgange kan også skabes gennem ritualer eller handlinger, der er forbundet med rummets historie, eller tidligere anvendelse. Rumlige overgange, porte eller passager markerer, at her åbner der sig et nyt scenisk rum med særlige sanselige kvaliteter og andre måder at bevæge sig og handle på.

Selvregulering

Rum kan have iboende love. Hvis der er plads og rum til at man cykler på den glatte overflade, kan rummet bruges til cykling – selvom der er fodgængere og siddende og endda sovende mennesker i rummet. Hvorfor bruge skiltning, og lovgivning, hvis rummets skala, materialer og hverdagspraksisser kan regulere rummet?

Signaturer

Lad signaturer fra tidligere besøgende, kulturer og ideologiske indflydelse stå, men fortsæt signatur som en skrift, der fortæller byens historie videre, men i et andet sprog. Signaturer handler ikke om at tage ejerskab og autoritet over et rum, men kan handle om at fremskrive den æstetik og sensibilitet, der allerede ligger i rummet.

Vernacular

betyder stedsbundet, lokal hverdagslig eller folkelig arkitektur. Det er en arkitektur, der er præget af de sociale, religiøse eller kulturelle indskriptioner på et sted. Det hverdagslige gør op med den modernistiske arkitekturtanke og forholder sig til de lokale spor og træk i rummet.

10



THE HIGH LINE

With no timetable respect, with no fixed abode, the human being will of necessity become acquainted with a nomadic way of life in an artificial wholly 'constructed environment.

Constant Nieuwenhuys om *New Babylon* 1974

The High Line is a park where you go to enjoy the city.

Richard Scofidio 2009

High Line er en offentlig park, designet af Diller Scofidio + Renfro i samarbejde med landskabsarkitekt James Corner, Field Operations. High Line løber fra Gansevoort Street i syd til 34th street på Manhattans West side gennem Chelsea, Meat Packing District.

Historie

High Linen er en gammel industrijernbane udviklet i slutningen af 20'erne for lettere at kunne fragte varer til Manhattans Meat Packing District. Den blev oprindeligt udviklet for at imødekomme industrierne på Lower Manhattans fragt af kødvarer til og fra området. Jernbanen skulle rationalisere og effektivisere transportforbindelserne på 10th ave., et trafikalt og infrastrukturelt knudepunkt, der havde fået tilnavnet the



Områdekvaliteterne i Chelsea, Meatpacking District var inden udviklingen rå. High Line stod som et tilgroet og ubenyttet levn fra 20'ernes forgangne industriudvikling. Et fragmentarisk urbant landskab, der udviklede sig emergent i sit eget tempo. "Save the tracks" blev et lokalt og aktivistisk slogan for at bevare High Linen.



Revs Cost 'rollers' over den kommende anden sektion markerer den forestående gentrificeringsproces. 10 gader længere syd har den færdigdesignede 1. del ændret kvarteret, ryddet op og fjernet graffiti. De urbane signaturer er i stedet overtaget af designlabels som Diane von Furstenberg og internationale arkitektursignaturer som Frank Gehry og Jean Nouvel.



'death avenue', fordi mange blev dræbt på den hårdt trafikerede strækning. High Linen blev derfor udviklet som en funktionel infrastruktur, der skulle reducere generne ved industrisamfundets produktion ved at gøre varetransporten mere effektiv og mindske arbejdsbelastningen på industriarbejderne. Højbanen var i funktion fra 1930 til 1980, hvorefter den lå ubrugt hen.

Udviklingen af High Line foregår i tre faser. Første fase åbnede i juni 2009 for offentligheden og anden fase forventes i skrivende stund færdig i foråret 2011. Tredje fase, der dækker området mod Hells Kitchen, det såkaldte "The Railyards", er stadig under høring i New York City Council og derfor endnu ikke sikret omdannelse. Siden parkens åbning har tre millioner gæster besøgt parken, hvilket gør det til en af de måske mest velbesøgte og omtalte byparker.

Ideen til omdannelsen og designet opstod, da kunstneren Robert Hammond tilbage i 1992 fik øje på High Linens urbane kvaliteter. Inspireret af kunstfotografen Joel Sternbergs ikoniske fotografier af den forladte industrijernbane, så han udviklingsmuligheder i den forladte industriarkitektur. Sammen med Josh David stiftede han interesseorganisationen Friends of the High Line – en non-profit organisation med det formål at få omdannet High Linen til en offentlig park. Projektet fik støtte fra New York City i 2002, hvorefter der blev udskrevet en åben idékonkurrence 'Designing the High Line'. I 2004 valgte Friends of the High Line arkitekterne Diller Scofidio + Renfro med landskabsarkitekter James Corner Field Operations til at varetage omdannelsen og designet.

I 2005 donerede de daværende ejere af jernbanestrækningen, CSX Transportation, den første del af jernbanen til New York, hvorefter fundraising til designet kunne iværksættes. Friends of the High Line er initiativtagere til projektet, der i vid udstrækning er lykkedes på grund af intelligent markedsføring og fundraising kombineret med kreativ tænkning og æstetisk iscenesættelse. I 2002 lavede Friends of the High Line eksempelvis en undersøgelse, der påviste at projektet var økonomisk fornuftigt i og med, at udviklingen af det offentlige rum ville tjene sig ind igen i form af de skatteindtægter, der ville komme i kraft af områdets udvikling. Samme år brugte de Joels Sternbergs fotografiske iscenesættelse af High Line i en kreativ markedsføringkampagne sammen med filmfirmaet FUJI.¹ På den måde har organisationen kombineret kreativitet, kunst og økonomiske rationaler.

Design

Arkitekterne Diller Scofidio + Renfro har arbejdet med kunststrategier i mange af deres projekter og startede som udstillingsarkitekter med en særlig interesse for det kunstnerisk iscenesatte rum. De har i deres projekter, blandt andet til Liverpool Kulturby 2008, arbejdet i overgangen mellem kunstinstallation og bydesign. I 2009 åbnede deres redesign af Alice Tully Hall i The Lincoln Center, hvor de har overført dansens æstetik til et arkitektonisk formgreb. Ligeledes arbejder de bevidst med det sceniske, blandt andet i baren *The Brasserie* i Mies van der Rohes Seagram Building. Baren. Det gestiske og performative har således været en del af deres designpraksis både i deres kunstinstallatoriske værker og i deres bygningsværker.

James Corner og Field Operations har varetaget udviklingen af landskabsdesignet. Landskabsdesignet er udviklet på baggrund af Corners teorier omkring *landscape urbanism* – en tilgang til landskabsdesign, der tager udgangspunkt i



Luftfoto af Manhattan West Side set fra The Railyards, hvor den kommende tredje fase ender. Tredje fase i The Railyards er i efterår 2010 stadig til høring i City Council. I ventetiden kan den rå industriarkitektur, der stadig står tilbage, nydes. På første del står fx enkelte levn tilbage under High Line og giver kontrast til nybyggeri såsom The Standard Hotel.



en processuel og flydende udvikling af det eksisterende urbane landskab.² Designet er blevet fremhævet for sit mangfoldige landskabsdesign, hvor Field Operation har søgt af få så mange forskellige udtryk og plantearter som muligt repræsenteret. Mange af de vilde plantearter, der er brugt, er hentet med inspiration i den vildgroede natur, der voksede på High Line i dens forfaldsperiode. I landskabsdesignet er der således søgt at iscenesætte det naturgroede og industrielle udtryk fra da High Line lå ubrugt hen som en forfalden og glemt industriinfrastruktur. Diller Scofidio + Renfro har i deres omdannelsesstrategi brugt en lignende tilgang: eksempelvis ved at arbejde med overgange mellem jernbanespor, belægninger og beplantningen. Også møblelementet i form af bænke er karakteristisk, idet Diller Scofidio + Renfro i vid udstrækning har brugt den tidligere industriarkitektur som konceptuelt udgangspunkt for designet. Derudover etablerer de en række iscenesatte ophold gennem deres grundlæggende performativt æstetiske designstrategier: indramning, lys og lydlig iscenesættelse er blot nogle af de designgreb som anvendes, og som min rumanalyse vil tage udgangspunkt i.

Motiv for valg af casen

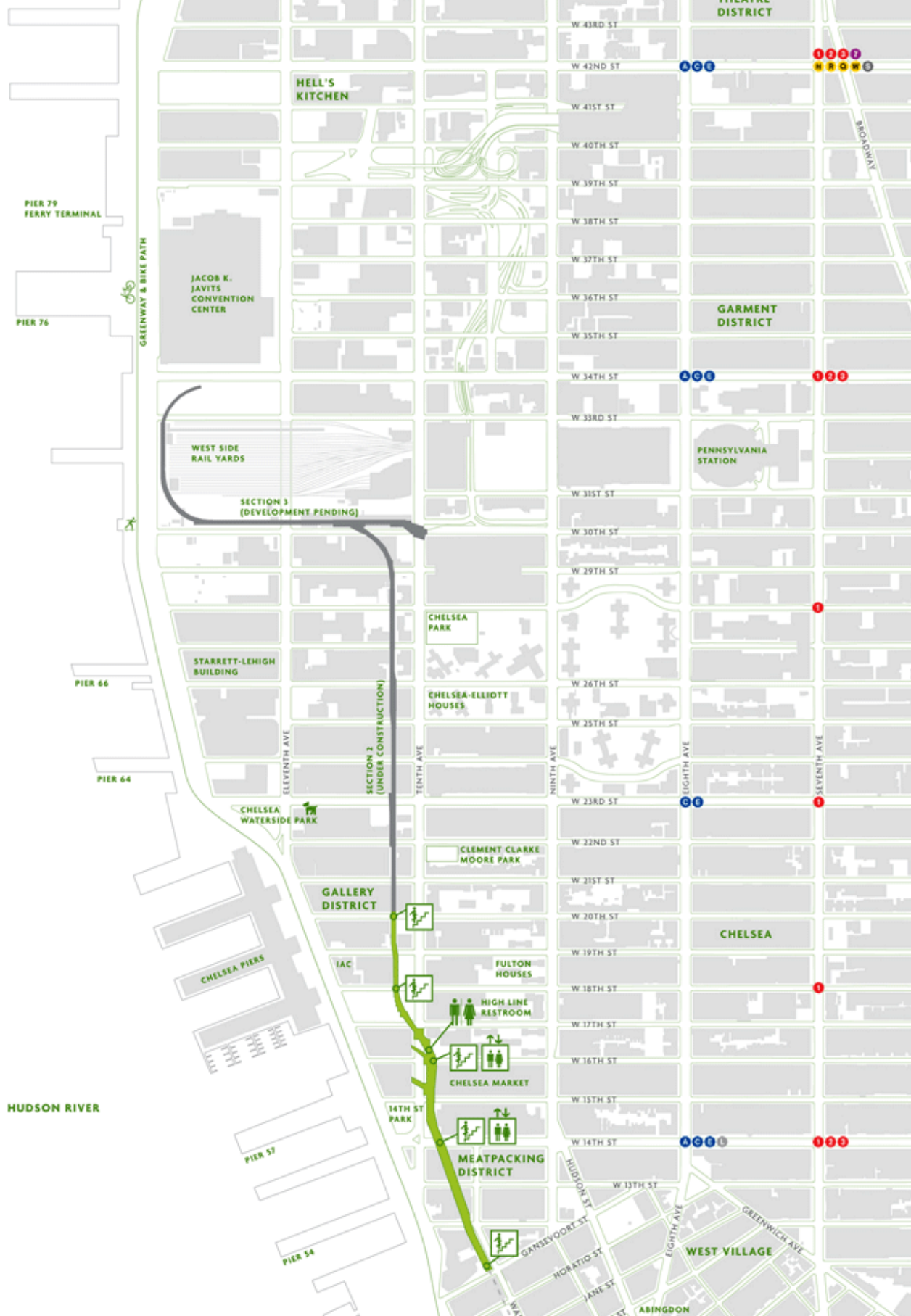
High Linen er valgt som case, fordi designet er et påfaldende eksempel på en kunstnerisk performativ iscenesættelse af byen. High Linen er, i modsætning til de to andre cases, Varvsstaden og Damaskus, et designet byrum. Min analyse ser på den færdigdesignede første etape, der stod færdig i juni 2009. Jeg vil vise, hvordan Diller Scofidio + Renfro gennem designet af rumforløb, bymøblement og pladsmønstre sætter scenen for sociale begivenheder og urbane tilblivelser. Jeg vil vise, hvordan designet af stemninger og atmosfærer bruges til at tiltrække det urbane liv, og hvordan den besøgendes forventninger imødekommes gennem designets måde at forbinde High Line med New Yorks bylandskab.

Jeg vil derfor analysere High Linen som et forløb med skiftende rumlige stemninger, og hvor forskellige affektive designstrategier er anvendt. Sidst vil jeg se High Linen som en performativ måde at udvikle Manhattan på og diskutere den som symptomatisk for et performativt byudviklingsparadigme.

"Besøg parken, nyd byen!"

"The High Line is a park where you go to enjoy the city",³ har Richard Scofidio sagt om sit design i en af de mange videoer, Friends of The High Line har produceret om parken. Og ambitionen om at skabe en park, der relaterer sig til byen, er på mange måder lykkedes. Analysen af designet vil tage udgangspunkt i de æstetisk-strategiske greb, som iscenesætter den omkringliggende by.

I kapitlet *Performativ æstetik* har vi set, hvordan forskellige æstetiske strategier har en særlig virkningsæstetisk effekt. I virkningsæstetikken repræsenterer værket ikke en forudgiven mening, men betydningen opstår i situationen og i relationen, hvor eksempelvis det iscenesatte rum påvirker beskueren. Lignende performative æstetikker er brugt til at iscenesætte High Linens rum. Som byrum adskiller High Linen sig derfor fra et funktionelt, offentligt byrum. Idet de besøgende bidrager aktivt og produktivt til rummet i kraft af deres handlinger og reaktioner på designet. En sådan virkningsæstetik, der orienterer sig mod atmosfærer og stemningsættende kvaliteter, definerer jeg som affektive rum.⁴ High Linens design



sætter scenen for sådanne affektive virkninger, der kan beskrives som den måde, designet iscenesætter den besøgendes oplevelsesforløb på. Også i forhold til den omkringliggende by.⁵ For på High Line tilbydes den besøgende nye perspektiver på bylandskabet, der kontinuerligt iscenesættes i nye tableauer, perspektiver og blokke af sansninger med hver deres individuelle virkninger. High Linens forløb er, på trods af det lineære jernbaneforløb, ikke lineært organiseret i designet. Derimod er rumforløbet iscenesat som serielle gentagelser (i belysningen, belægningen og bænkene eksempelvis), der fungerer som forskydninger, som åbner rummet i flere udfoldende, rumlige perspektiver. Hvert punkt i det rumlige forløb åbner således for en vifte af rumlige oplevelser, der ligger uden for High Linens designede forløb, men som gennem designet iscenesættes som oplevelsesrum, som den besøgende kan tilegne sig.

I forhold til Promenade Plantée, High Linens forgænger i Paris, der i sit design forholder sig til en rationalistisk geometrisk rumopfattelse, er High Linen i højere grad præget af den kropslige og sanseorienterede erfaring af rummet. Rummet er ikke et lineært forløb af punkter, så meget som det er rumlige overgange og skiftende stemninger, der er flettet ind i hinanden, og hvor både fysisk design, beplantning, bymøblement og atmosfæredesign (lys, lyd) virker sammen om skabelsen af et rumligt skiftende kontinuum.

Undervejs i forløbet etableres sigtelinjer til den omkringliggende by. I designet tilgodeses beskuerens behov for at indtage, reflektere og danne sig billeder af det imponerende bylandskab, ikke bare kognitivt, men også kropsligt-sanseligt. På den måde etablerer High Linen foldninger til den omkringliggende by, hvor det enkelte rum forbinder sig til byrummet og bylivet udenfor.

AFFEKTIVE RUM. FORLØBSANALYSE

High Linen er et fodgængerrum og henvender sig til de sanselige affektive betydninger, der opstår i fodgængerens tempo og ophold i rummet. Gadernes forløb iscenesættes gennem udsigtslinjer og særlige rumoplevelser, der dels knytter sig til High Linens designede rum, dels knytter sig til de affektive virkninger og landskaber, der ligger i bylandskabet. Disse sammenhænge vil jeg redegøre for i en analyse af High Linens forløb. Selvom man kan få adgang til parken gennem flere opgange, er indgangspartiet ved Gansevoort St. i syd den største og mest brugte. På særlig velbesøgte tidspunkter har Friends of The High Line anbefalet, at man brugte denne indgang. Min analyse starter derfor ved den mest anvendte opgang, velvidende at forløbet også kan gennemløbes fra elevatoren på 16. St. eller tages 'mod strømmen' fra den anden ende ved trappen til Gallery District.

Indgangspartiet

Forløbet fra indgangspartiet ved Gansevoort Street mod The Standard Hotel er forløbets første affektive samlingspunkt.

Stien mod the Standard Hotel udgøres af en forgrening i et højt buskads med træer. På den måde skjuler beplantningen og løvhænet delvist udsynet til The Standard Hotel. I designet understøttes førstehåndsindtrykket af rummet netop af, at man ikke har det fulde udsyn til bytableauet endnu. I stedet giver

træbeplantningen en fornemmelse af scenetæppets tildækning af de forestående begivenheder, så oplevelsen af at komme op fra gadeplan, ud gennem beplantningen bliver dramatiseret. Når man først er ledt igennem de første meters beplantninger, er oplevelsen af High Linens forløb, the Standard Hotels arkitektur og det indtagende, bagvedliggende bylandskab desto stærkere. Det tildækkede indgangsparti giver således gennem beplantningens tæthed en sanselig stimulering af nysgerrigheden. På den måde gestalter beplantningen en gradvis åbning og optakt til High Linens generelle iscenesættelse af byen.

The Standard

Den første del af High Linen bærer præg af den besøgendes begejstring for og tilegnelse af det nye perspektiv på byen. På flere af mine besøg var der her en hyppig fotografering, hvor de besøgende efter de første 15 meters hastige skridt, gjorde ophold for at opleve udsigten til byen i widescreen. En reaktion på den nye sanseerfaring kan spores i fotograferingen; dels af The Standard, dels af den slående udsigt. De besøgende tager billeder både af byen, af deres ledsagere og bedst – af begge dele iscenesat og framet – måske for at dokumentere og tilegne sig den affektive virkning som rummet har.⁶ Der gestikuleres flittigt: "lidt til højre", "look!", "how amazing!", eller der peges fremad i forløbet, hvormed synet og opmærksomheden ledes langs High Linens designforløb – det tidligere jernbanespor.

Andre besøgende fokuserer på designets detaljer: belægningen og græsset, der bryder frem i kiler. Flere zoomer ind på detaljer med deres linse. På den måde iscenesættes rummet gennem de besøgendes gestiske adfærd: designet og udsigten begejstrer og engagerer de besøgende til at pege og iscenesætte deres kroppe i forhold til det designede rums koordinatpunkter og sigtelinjer.

Samme fotografiske eventalisering af rummet gør sig gældende i forhold til Standard Hotel, der har været et eftertragtet skudsmål for paparazzifotografer. De bruger træbeplantningen som skjul for at fange kendte i The Standards vinduespartier (New York Times 2009). Forestillingen om the Standard som stedet, hvor man kan få et glimt af de kendte har allerede skabt flere urbane myter.

På den måde foldes The Standards bemærkelsesværdige arkitektur med designets forløb og de kulturelle myter og historier, der allerede og takket være medieomtalen er bundet til stedet. Alle elementer agerer på den besøgendes oplevelse, og den besøgende deltager i og bidrager samtidig selv til fortællingen om at fotografere sig selv som en aktør på den spektakulære urbane parkscene. Designet som en iscenesættelse af bylivet forstærkes altså af den besøgendes forventninger om det spektakulære ved stedet, som det er formidlet gennem medierne, billederne af designet og eksempelvis historierne om The Standards *celebs*.

14th st. shopping

På forløbet lige efter the Standard Hotel har man et fantastisk udsyn ned ad 14th St. hvor mange af de prominente modebutikker ligger. I dagstimerne tilbyder forløbet derfor en fremragende udsigt og indsigt i shoppingkulturen, modens produktion og reproduktion af tegn og de livsformer, der knytter sig til den. Rummet er således primært spektakulært i butikkernes åbningstid i dagstimerne. Som del af iscenesættelsen af denne urbane forestilling, har der siden High Linens åbning

samtidigt været sat en stor reklameposter op, hvor den besøgendes iværksætterdrøm stimuleres. Her tilbydes leje af showrooms, butiksplads og rum for at udleve sin egen imaginære iværksætterdrøm og deltage i den produktion af drømmebilleder, som mange af de omkringliggende forretninger repræsenterer.

Diane von Furstenberg Sun Deck

strækningen mellem 14th and 15th Street er DvF Sundeck. Liggestolene på den lige strækning er et af de designgreb, der har fået meget mediefokus for det spektakulære design. Her har Diller Scofidio + Renfro brugt industrijernbanens skinnevogne som konceptuelt udgangspunkt for deres brede liggestole. Hvor industrijernbanen fragtede kødvarer på skinnevognene, er det i 2009 den kreative klasse, der ligger og nyder byen på oplevelsessamfundets designede skinner, hvor vognene symptomatisk nok ikke er i bevægelse, men er vendt mod herlighedsværdierne – middagssolen og udsigten over Hudson River. Intelligent kommenterer det urbane møblement således omdannelsen fra industrisamfund til videnssamfund, for her er det kreativ tankevirkosomhed og viden, der er i bevægelse gennem de digitale medier.

Strækningen indbyder til rekreation, ophold og har stor tiltrækningskraft i sommermånederne og dagstimerne, hvor der er sol. Liggestolene er brede nok til at have plads til to og bruges derfor af især yngre par, der tiltrækkes af den uformelle position som liggestolene indbyder til. På et af mine besøg var en gæst faldet i søvn på liggestolen og hendes kropsholdning – skødesløst henslængt – indikerede, at hun ikke bekymrede sig synderligt om, hvordan hun tog sig ud på denne scene. Hun adskilte sig i den forstand fra de andre besøgende ved ikke at tage imod designets indirekte invitation til at fremstille sig som en del af den selvscenesatte urbanitet.

På den måde, og ikke ulig sponsor Diane von Furstenbergs designlinje, ligger der en særlig social og kropslig performance på stedet. Det handler om at blive set og være eksponeret, at indtage en identitet i forhold til byen: som studerende, som arbejdende med vigtige telefonopkald, som nyforelsket par, som turister. Det er de velklædte unge pars område, men også læsende, studerende og turister bruger liggestolene hyppigt. Liggestolene er et godt eksempel på, at designet først er vellykket i det øjeblik, det anvendes og performes i kraft af de besøgendes brug af det. Via den sociale performance igangsættes særlige sociale imitationsprocesser for, hvordan man agerer på scenen. At tage sig en lur og dermed afbryde den bevidste relation til rummet, synes her at bryde med det sociales implicite imitationslove – for påpeger bydesignet ikke netop, at dette er et Sun Deck, hvor kan man sole sig – i både solen og i de andres blikke?

Kunstscene og stemingspassager

Lyssætningen og den sanselige iscenesættelse af rummet er det primære design i det lange overdækkede forløb mellem 14. og 15. St. Selve arkitekturen, der udgøres af en lagerhal i en stor skala, er ikke i sig selv bemærkelsesværdig, især ikke i dagslys. Lagerhallen ville uden lysdesignet fremstå rå og voldsom i forhold til fodgængerens skala. Især om aftenen kan dette forløb synes skummelt og dystert havde det ikke været for det stærke blå-grøn-rødlige lys, der kastes på de grå betonmure. Gennem lyssætningen og de farvede blyndfattede ruder, der er et levn fra den oprindelige industriarkitektur, er der tilført en række sanselige og stemningsættende

atmosfærer, der deler passagen op i mindre rum. En aften, hvor passagen var særdeles øjnefaldende, havde en ung studerende sat sig til at læse i rampelyset: dels for at få lys, men også idet lyssætningen iscenesætter en rumlige imaginær afgrænsning af det ellers markant store rum. Rumforløbet bliver altså organiseret og distribueret af et helt igennem immaterielt og atmosfærebåret lysdesign, hvor rummet tillægges kvaliteter, der dels afhænger af tidspunkt på døgnet, dels afhænger af de aktiviteter og stemninger, der er i det. Det haptiske rum – lysets stemning kommer her forud for det optiske rums koordinater og er et eksempel på, at det performative rum opstår som en affektiv virkning af både sanselige iscenesættelser, rumlige koordinater og designede forløb.

Passagen er derfor det sted på High Linen, hvor de sceniske og udstillingsrumlige karakteristika er tydeligst. Og rummet således også skabt til kunstperformances og udstillinger. Det fysiske design er holdt på et minimum for at de forskellige kunstperformances kan indtage rummet midlertidigt eller installere rummet med de specifikke udtryk, som forestillingerne eller udstillingerne har brug for. Her er med andre ord gjort brug af en hel klassisk performativ rumlig iscenesættelse, der holder rummet åbent for kunstbegivenheder, performances og midlertidige rumlige iscenesættelser. Det gør at rummet fremstår uinspirerende i dagstimerne uden belysningen, og når det ikke er taget i anvendelse af en kunstnerisk forestilling. Men det viser også, at rumforløbene er designet til at få mening i kraft af de sociale og kulturelle begivenheder, der tager ophold i det. Dette rum er i kraft af sit fravær af egentlig fysisk design således holdt åbent for at imødekomme midlertidig ibrugtagen, performances og kunstinstallationer.

Chelsea Food Deck

Terrassen med siddepladser er en del af den overdækkede passage mellem 15th og 16th gade. Chelsea Food Market, der ligger i underetagen i bebyggelsesblokken mellem 10th og 9th avenue har rykket en bod op, hvorfra mad serveres efter sæsonens varer. Dertil har High Line-designet bidraget med urbant møblement, så der gives mulighed for, at man kan sidde og spise. Samtidig forbindes rummet med gadeplan via elevatoren på 16th st., som rumligt forbindes direkte til passagen i Chelsea Food Market. Således skabes der en markeds-mæssig forførende, men også funktionel forbindelse mellem brug af designet og det kommercielle byrum. Den offentlige park foldes næsten umærkeligt ind i den kommercielle og stærkt luksuprægede butiksarkade nedenunder. Med andre ord, hvis man har været i Chelsea Food Market nedenfor og købt en hummerbisque, vil det være vanskeligt at transportere den helt ned til High Linens indgangsparti. Mest komfortabelt er det at spise den her. Og modsat: Spadserer man allerede aftentur på High Linen med let tom mave, er det her man fristes til at købe en hummerbisque fra Chelsea Food Market. Overgangen mellem disse to rum: offentlig park og delikatessemarked er ikke indikeret i det fysiske design, hvor en egentlig grænse ikke kan defineres. I stedet henvender rummet sig indirekte og affektivt til sanserne: duften af græskarsuppen blev på et af mine besøg stimuleret visuelt af de udstillede græskar, hvorved rummet synæstetisk henvendte sig til den sultfølelse og det umiddelbare behov for forfriskninger, man ikke vidste, man havde.⁷

Chelsea Food Deck er designet med en underspillet, affektiv æstetisk

smagsforbrugerisme for øje, hvilket hænger sammen med de sponsorpenge, som Chelsea Food Market har bidraget med. Nok er området ikke designet eller direkte brandet af Chelsea Market, men strækningen er præget af markedets madvarer og delikatesser. Eksempelvis var mit besøg i oktober 2009 sammenfaldende med Halloween, hvor man kunne købe pumpkin pie og græskarsuppe som særlige sæsonbetonede fristelser.⁸ Også særlige frokostkurve købt i markedet præger denne del af strækningen, hvor emballage og markedets brandidentitet præger rummets samling af tegn. På den måde forbindes opholdsmulighederne på High Linen med de muligheder og attraktioner, der ligger udenfor rummets afgrænsning.

Den omkringliggende bys indflydelse på det konkrete rum markeres yderligere af, at det ligger lige nedenunder, ligesom Chelsea Market i samarbejde med Friends of the High Line rykker ud med sæsonens rustikke tilbud.

High Linen skal ikke forstås som offentligt byrum i betydningen et interesseløst rum. Det er derimod en subtil foldning af rummet i det private rums interesse, hvor markedsmekanismerne ikke direkte er repræsenteret i rummet, men er til stede gestisk som en særlig rumlig iscenesættelse, der henvender sig affektivt til den besøgendes begær, lyst og identifikationsbehov. Chelsea Food Deck er derfor et godt eksempel på, hvordan rummets iscenesættelse og design stimulerer og opfordrer til handlinger gennem et immaterielt design, der ikke kan identificeres indenfor en traditionel formæstetik. Rummet tilbyder derimod nogle sceniske muligheder, da man kan nyde sin mad i behagelige omgivelser. Rummet peger samtidig gestisk i retning af det underliggende marked, der bekvemt befinder sig en etage under det offentlige rum og med direkte adgang med elevator og trappe. Modernitetsflanøren, som han omtales i Benjamins passageværk, kan reaktualiseres i forhold til det perceptionsdesign, som iværksættes på denne del af High Linen.⁹ Walter Benjamins kulturhistoriske Passageværk forklarer eksempelvis varelogikkens æstetiske affektive virkemidler i passagernes Paris. I flanørens oplevelse forbindes rum med begær, som driver subjektet mod byens udstillingsvinduer, lys, spejle, varer og den materielle sanselige arkitektur. Flanørens oplevelse af byen er typisk et ubevidst spejl-, identifikations- og transformationsrum, hvor den gående ubevidst registrerer behov. Flanøren stimuleres af byens affektive tiltrækningskraft og lader sig drive lystbetonet i sine sansers vold ud fra andre koordinater end de funktionelle og rationelle.

High Linen er designet til at imødekomme sådanne lystorienterede flows. I Chelsea Food Market-passagen er det tydeligt, idet der her spilles direkte på varernes tiltrækningskraft gennem dufte og den visuelle udstilling. Ikke blot stilles varerne frem i passagen, så den besøgende tiltrækkes via synssansen, de påvirker også den besøgende gennem lugtesansen. Byen, det designede rum og varerne ligger på den måde som synæstetisk erfarede overgange i rummet, hvor den suggestive virkning af byen, design og varer og deres sanselige appel ikke entydigt kan adskilles i den samlede oplevelse. Her er med andre ord tale om passager mellem det fysiske rum og sanselige stimuli til de kropslige praksisser og handlinger, der finder sted i rummet. Den moderne flanør er på den måde reaktualiseret på High Linen. Ikke kun i kraft af byrummets egenskaber og det sensoriske design, men også i den måde, den besøgende påvirkes affektivt og sanseligt af et synæstetisk designet rum. Ved at trække på flere rumerfaringer samtidig, skabes der en passage mellem eksempelvis

en haptisk erfaring og en rationel logisk erfaring af rummet. Denne synæstetiske oplevelse, som vi ser den på Chelsea Food Terrasse, gør op med det funktionalistisk orienterede design. Her arbejdes der ikke med behavioristisk styret adfærd, men med en virkningsæstetik, der orienterer sig mod overgange og tilblivelser – eksempelvis mellem den kropslige og den kognitive erfaring.¹⁰

Den besøgende, der individuelt og frit kan forholde sig til rummet, er ikke programmeret til at indtage mad, men fristes via det synæstetiske design affektivt og intuitivt til netop at nyde sin mad her, frem for andre steder i det rumlige forløb.

10th Avenue Plaza

Et af de steder, hvor den visuelle iscenesættelse af byen er stærkest, er i amfiteatret 10th Ave. Plaza, hvor High Linen krydser 10th avenue. Jeg har valgt at lave en næranalyse af rummet, da en performativ virkningsæstetik her er åbenlys. Desuden er amfiteatret et af de steder, hvor de besøgende typisk gør ophold i forløbet. Hvor High Linen ellers opleves som et forløb med skiftende, sanseligt suggestive bytableauer, er amfiteatret et mere afgrænset rum, der ikke designmæssigt indbyder til bevægelse. I stedet opfordrer det til en refleksiv og kontemplativ nydelse af byen.

Amfiteatret består af en række bænke med en nedadgående rampe. For enden af rampen og parallelt med bænken er der installeret tre vinduesrammer, der vender ud mod 10th Avenue i retning mod Midtown. Denne forholdsvis enkle rumlige organisering muliggør, at folk kan sidde med udsigt til 10th Avenue set igennem vinduesrammerne. Sidder man ned, vil ens blikretning således gå gennem et af de tre vinduesrammer, hvorimod man, hvis man står på niveau med den hævede High Line, vil kunne se over kanten på rammerne og ud over bylandskabet omkring 10th Avenue. På den måde afgrænses installationen mellem bænkenes retning og vinduesrammerne i et amfiteater, der dog ikke har loft og hvis fjerde side, åbningen mod resten af High Linen, er åben og inviterende. Et på én gang åbent og lukket rum.

I design og arkitektur er rummet organiseret, så det på en gang er en trappe ned og en tilskuerplads til vinduet ud mod 10th ave. Den gående føres på den måde mod vinduesrammerne ned ad en rampe, ligesom rampens nedadgående hældning gør, at man automatisk sætter sig, så blikretningen er mod de tre vinduesrammer. Designet understøtter således den funktionelle programmering.

Vinduesrammen er lavet af kraftigt støbejern, der er en ny konstruktion, men som i materialevalget henviser til jernbanens tidligere industriarkitektur. Jernkonstruktionen med grove bolte virker autentisk som en integreret del af High Linens forløb og materialevalg. De fire vinduesrammer tiltrækker ikke meget opmærksomhed, men virker som en naturlig del af rummet. Materialet til bænke og rampen ned mod vinduesrammerne er holdt i samme træsort. Det understreger et integreret og uformelt rum, hvor forskellen mellem gangareal og siddeplads ikke adskilles i designets materialevalg. Dog er der ingen tvivl om, hvad der bruges til siddepladser, og hvor man bedst går, hvilket understøttes af bænkenes højde i forhold til gangarealet.

Rummet giver god udsigt over 10th avenue. Bylandskabet er det sceniske element, der bruges som tiltrækning. Møblementet er skabt til at opfylder behovet for at sidde, når den besøgende først er nået ned i amfiteateret. Trapperne, de tætte

bænkerækker og den begrænsede gulvplads opfordrer ikke til fysisk aktivitet, selvom børn i dagtimerne godt kan lide at lege på gangpartierne. Rummet er således primært designet til stillesiddende aktiviteter. Det understøttes af, at man står i vejen, hvis man rejser sig op eller går for meget rundt, da man da spærrer udsigten ud mod gaden for de andre gæster. Rummets funktionalitet fordrer altså, at man sidder ned og betragter livet ude på gaden.

Materialet, der er anvendt til bænke og belægningen på trapperne er mørkt træ, der giver en behagelig absorberende virkning – også på varme dage og i direkte sollys. Træets lyd- og lysabsorbering står i kontrast til asfaltjunglen nedenfor, som kan iagttages på bekvem afstand. Trædesignet giver et mere naturligt miljø end gademiljøet udenfor. Udsigten til trafikstrømmen på 10th Avenue iscenesætter en følelse af kontinuerligt flow. 10th Avenue er en ensrettet gade, hvor trafikken løber uptown. Det vil sige, at bilerne kører væk fra beskueren. Dermed understreger bilernes bevægelse set gennem vinduesrammen beskuerens blikretning mod horisonten og 10th Avenues gradvise stigning uptown.

Denne følelse af flow og puls lige uden for kontrasteres af følelsen af ro og rumlig afgræsning i amfiteatret. Samtidig har glaseruderne en lyd- og lugtdæmpende funktion. Man bliver derfor ikke konfronteret med gadens støj, biludstødning og snavs, men kan i ro og mag nyde pulsen uden dens lugtgener. Som en besøgende siger: "Det er et skønt sted at sidde – især når det er lidt varmere end november. Udsigt til liv på behagelig afstand, og indbydende materialer at sidde på. Synes i øvrigt byen mangler den slags "sidde og kigge på livet"-muligheder i helt ekstrem grad."¹¹

At man har udsigt til livet i byen, dens atmosfære og puls, på en behagelig afstand, er således en væsentlig stemningsgivende virkning ved rummet. Den behagelige og synsorienterede oplevelse af byen fremmes i designet, hvorimod de ubehagelige atmosfærer, lugt og lyd, nedtones.¹² I den forstand iscenesætter rummet en stemning, hvor nogle rumlige aspekter nedtones, mens andre understreges. Det er således en immateriel, men affektiv justering af den synæstetiske oplevelse, hvor sansestimuli koreografieres, så synssansen får forrang. Og ikke uden virkning, for designets iscenesættelse kan her sammenlignes med oplevelsen i en biografisal. Her bliver beskueren også tilbudt et billede af virkeligheden, der virker, men hvor virkelighedens støj og snavs er sorteret væk, så beskueren ugeneret kan reflektere over billedet.¹³

Rummet er designet til at virke som et ophold og et brud på High Linens fodgængerflow. Folk sætter sig spontant ned for at iagttage tableauet og forstærker derved det spektakulære i designets rammesætning af byen. Jo flere der sætter sig, jo mere spektakulært forekommer det iagttagede bytableau at være. Rummets handlinger er rekreative og sociale. Man sætter sig fordi designet giver let adgang til siddepladser, ligesom man ubesværet kan trille klapvogne etc. ned ad rampen. I dagtimerne bruges stedet også som en yndet læseplads, da der er læ og afskærmning i højere grad end på ligestolene og bænke på Diane von Furstenberg Sun Deck. Desuden er man ikke disponeret for andres blikke i samme grad, da folk typisk sidder med blikket vendt i samme retning mod gade- og bytableuet. Det gør rummet til et mere intimt og privat rum end eksempelvis Diane von Furstenberg-terrassen. Rummet bruges hyppigt af børnefamilier, da børnene kan underholde sig selv ved

vinduet, mens forældrene kan slappe af på bænken. Rummet er i den forstand et af High Linens mest effektive rekreative rum. Da blikretningen automatisk er vendt mod vinduesrammerne, er rummet her ikke et show rum i samme forstand som eksempelvis liggestolene, der i langt højere grad eksponerer brugeren.

Da opgangen ved 16th St. ligger i kort afstand fra 10th Avenue Plaza, er der hurtig adgang til Chelsea Market nedenunder. Det er derfor et yndet sted at spise. Nydelsen af mad indgår her i nydelsen af bytableuet som en stedspecifik assemblage for netop 10th Ave. Plaza.

Om aftenen giver rummet en anden affektiv virkning. Hvor det i dagstimerne i særdeleshed i weekenderne er præget af familier med børn eller studerende med bøger, er rummet om aftenen brugt af par fordybet i samtale, på første date eller som mødested. Om aftenen forvandles rummet således til et intimt og mere privat rum, der i kraft af mørket føles lukket og omsluttende.

Framing af byen

10th Ave. Plazas måske vigtigste, men måske også mindst opsigtsvækkende designgenstand, er vinduesrammen ud mod gaden. Antropologen Daniel Miller har som en del af sine material studies påpeget, at tingene er vigtige, netop fordi vi normalt ikke ser dem:

The less we are aware of them, the more powerfully they can determine our expectations, by setting the scene and ensuring appropriate behaviour, without being open to challenge. They determine what takes place to the extent that we are unconscious of their capacity to do so. (Miller 2010:50)

Vinduesrammen er en sådan 'ydmyg ting'. Vi ser den netop ikke, men orienterer os mod det, den framer og peger på: den pulserende storby på den anden side af ruden. Det urbane landskab, der er indrammet af stålkonstruktioner, får en særlig betydning netop i kraft af rammens eksistens. Rammen æstetiserer virkeligheden og gør den til en scene for den besøgendes imagination og indlevelsessevne.

Men framingen af byen betyder ikke, at byen gøres til en indre fiktiv bevidsthedstilstand hos den besøgende.¹⁴ Snarere er der tale om et produktivt forhold, hvor den besøgende inviteres til at investere sine forestillinger i den urbane virkelighed. Som et potentielt udviklingsområde, der gennem det fysiske miljø og designs virkning kan realiseres som en del af byens iboende kræfter. Især aftenstemningen iværksætter rammens urbane forestillinger: Det spektakulære byscenarium udenfor ændrer ligeledes karakter om aftenen. Den sceniske oplevelse af byen bliver på grund af mørket forstærket, og oplevelsen af byens rytme gennem ruden får karakter af en filmisk iscenesættelse. Vinduespartierne får karakter af filmklæder, der understreger og tiltrækker en særlig synsfetichisme, der trækker blikket mod byens flow. At se ud på trafikken, de mange yellow cabs på vej Uptown til Theater District er som at betragte filmklassikere, der bruger New York som urban scene.¹⁵ Her spiller designerne med andre ord på den besøgendes kollektive erindring om filmisk æstetiske oplevelser. Rummets fysiske design, vinduet og bænkerækkerne fx, foldes således med de besøgendes handlinger og valg og medbragte forestillinger.

Par sidder i mørket og ser drømmende ud mod byen. Hermed er vinduet signifikant for oplevelsen af byen uden i sig selv at tiltrække sig opmærksomhed. For gennem vinduesrammerne iscenesættes byen filmisk og visuelt. Vinduesrammen får således de besøgende til at indtræde i en aktiv tilskuerrolle som tilskuere til den pulserende by.

”Det er som at iagttage en meget kedelig dokumentarfilm”, pointerer en Flickr-bruger som kommentar til sit foto af, og gennem, vinduesrammen. Et motiv, som han alligevel har fundet værdig for sin egen linse. Hvor kedelig denne indramning end måtte være, virker den altså affektivt på de besøgende. Ligesom man sætter sig ned i biografen og lader sig indfange af filmens univers, er der noget dragende ved rammesætningen af byen. Som om ens drømme og imaginære forestillinger indfries på lærredet. Dog med den forskel, at projektionen af 10th Ave er virkelig. Samtidig er rammen mellem tilskuer og by affektivt akkumulerende: jo flere mennesker, der sætter sig og ser ud gennem ruden, peger, står med næsen trykket mod vinduet, jo flere mennesker tiltrækkes for at deltage i handlingen. På den måde finder der en kompleks udveksling og social imitation sted mellem rummets forskellige aktører: de besøgende, det framede bybillede: rummets design som en hybrid mellem materialer, opholdsfunktioner, herlighedsværdier og tilgængelighed i forhold til byrummet udenfor.

Disse assemblager bestemmes af, hvordan det designede rum affektivt foldes med det levede rum i situationer. Eksempelvis trafikken nede på gaden: som del af vinduesrammens billede opleves 10th Avenues trafikstrøm som et nøje koreograferet, rytmisk flow. De ca. 25 meter fra vinduespartierne til nærmeste lysregulering på gaden gør trafikken til en rytmisk oplevelse og en integreret del af rummets egenskaber – man oplever med andre ord bypulsens som en integreret del af designet. Vinduesrammen og rummets design samler og distribuerer på den måde den besøgendes behov for bevægelse og byaktivitet. Rammen iscenesætter byens ellers uinteressante trafik som en koreografi, der frames som et udtryk for puls og byen, der aldrig sover.

Amfi-teatret er et performativ design, der iværksætter, tiltrækker og producerer de besøgendes performances. Designet peger på trafikken oplevelsesdimension som et rytmisk flow og omdanner og detournerer en støjende gene ved byen til en æstetisk oplevelse.

Vinduesrammen er et eksemplarisk performativt design, der med ganske få midler og uden at være opsigtvækkende i sig selv framer byen uden for og gør det betydningsfuldt for de besøgende. Tiltrækningskraften, eller den affektive relation mellem de besøgende og High Linens rumlige iscenesættelse af byen gør 10th Ave. Plaza til en scene hvor de besøgende kan interagere med byrummet: rammen transformerer byrummet til et lærred, hvorpå den besøgende kan relatere drømme, begær og reflektere over sin egen situation i forhold til byen. Framing er således en strategi, der aktiverer det usete.¹⁶ Designet, dvs. den fysiske vinduesramme som formæstetik, er således ikke interessant. Men virkningsæstetik har den i kraft af det den peger på en altafgørende betydning for rummets assemblager. Den stimulerer den besøgendes imagination og behov for at iagttage byscenarier og opleve byen på bekvem afstand. Samtidig gør den hverdagslivet til kunst, for trafikstrømmene,

yellow cabs og menneskene nede på gaden bliver med ét signifikante: virkeligheden og hverdagen bliver essentiel for byrummet.

Udsyn mod Empire State Building, Frank Gehrys IAC – og et billboard

Bevæger vi os videre fra 10th Ave. gives der endnu et markant eksempel på designets pegende og performative egenskab – denne gang i forhold til New Yorks arkitektoniske fyrtårne. Fra dette sted på High Linen findes der nemlig et helt unikt vue mod Empire State Building på tværs af Chelseas lavere brownstone-bebyggelse. Byen tårner sig op i horisonten og giver en oplevelse af uendelighed og et konstant pulserende byliv. Hvor den omkringliggende bebyggelse har skærmet for udsigten mod Uptown tidligere på High Linens forløb, har man på denne del af strækningen for alvor udsyn til bylandskabet. Attraktionerne og rummets affekt flyttes således fra det interne rumdesign til, hvordan designet giver mulighed for at nyde det eksterne bytableau. Disse sigtelinjer er understreget og fremhævet ved hjælp af bænkene: hvor bymøblementet på den første del af High Linen vendte ind mod parkrummet og beplantningen, er bænkene her vendt ud mod byen i både øst og vestvendt retning. Hvor perspektivet ind mod Midtown (øst) giver et indtagende billede af det modernistiske New York med den emblematiske skyskraber Empire State Building, fanger sigtelinjerne ud mod Hudson River (vest) nogle af de nye arkitektoniske fyrtårne, der er opstået i kølvandet på Chelseas gentrificering: Jean Nouvel Vision Machine¹⁷ og Frank Gehrys AIC bygning – en i New Yorks arkitektonisk kontekst atypisk kontorbygning i kraft af det organiske Gehry-formsprog. "It is too L.A.", som en New Yorker-besøgende pointerede i forbifarten.

Gennem bymøblementets synsorienterede karakter peger designet således på New Yorks arkitektur: i østvendt retning mod Empire State Building som er emblemet på det modernistiske art-deco New York; i vestvendt retning mod Frank Gehrys og Jean Nouvels nyopførte kontor- og beboelsesbygninger.

Noget der i disse blikretninger også tiltrækker sig opmærksomhed, hvad enten man bevidst ser det eller ej, er et stort billboard, der er placeret over en af områdets parkeringspladser. Byrummet lige nedenfor High Linen udgøres på dette sted af et kedeligt asfalteret ingenmandsland. Billboardet er hverken en del af High Linens design eller forbundet med arkitekturen, som blikretningerne ellers er orienteret imod. Alligevel udgør den et markant element i byassemblagen og påvirker det samlede billede. At ignorere billboardet vil derfor være at lukke øjnene for den kompleksitet af udtryk, som jeg tidligere har argumenteret for udgør byens assemblager.¹⁸ Emporio Armani, AXE m.fl. har købt denne centralt placerede reklameplads og nyder således via reklamens strategiske placering godt af både trafikken og den besøgendes opmærksomhed. Reklamen er iøjnefaldende både fra stien og fra amfiteatret/10th Avenue Square. Reklamerne skifter, men indeholder som en genkommende identitet kendte modeller, hvor især deres kroppe er visuelt iscenesat. Med Manhattans Midtowns skyskrabere som baggrund pointerer reklamen i den grad en kropsfetichisme som en del af den urbane livsform og konfronterer i lighed med livet på gaden det designede og æstetisk formede liv som et ideal.

I forhold til Diane von Furstenberg terrasserne, hvor kropsdyrkelsen også var i fokus, er der her tale om en langt mere eksplicit pointering byen som en assemblage mellem identitet, mode, krop og billedvirkninger. Symptomatisk er

reklamen ikke en integreret del af High Linen, der er et reklamefrit offentligt rum. Men i kraft af den stærke rumlige iscenesættelse af den omkringliggende by gennem designet, hvor udsigten er i fokus, kan reklamens forbindelse til den designede park dog ikke overses. Den giver en rumlig feedback-effekt tilbage på High Linen. Havde det ikke været for High Linen og dens store succes, var reklamen ikke opstillet her. Samtidig forstærkes oplevelsen af bytableauet og de arkitektoniske fyrtårne ved, at reklamen er indsat som endnu en visuel signatur i bybilledet. For reklamen virker affektivt tilbage på den rumlige helhedsoplevelse: vi kan ikke nyde udsigten uden samtidig – prækognitivt og som en Tardes imiterende søvngænger – at opfatte det visuelle udsagn fra reklamen.

Reklamen har altså en affektiv virkning på rummet. Det er samtidig et eksempel på, hvordan der opstår rumlige assemblager mellem en lang række elementer, der både er bestemt af rummets interne og eksterne, de intenderede og utilsigtede, elementer. Det af Diller Scofidio + Renfro designede urbane rum kan her ikke foregribe reaktionerne i det omkringliggende rum. Hvad vi dog kan læse ud af eksemplet er, at designets etablering af ophold og blikretninger ud af rummet, har iværksat en affektiv tilblivelsesproces, der virker tilbage på byoplevelsen på High Linen. Før High Linen fremhævede den indtagende byudsigt var dette næppe en særlig eksklusiv reklameplads. Det er derfor et eksempel på, hvordan byudvikling generelt og bydesignet specifikt kan virke som katalysator på den omkringliggende by.

Grasslands. På vej uptown

Det sidste stykke af High Linen understreger rummet som et forløb af skiftende affektive oplevelser. Her er det en frodig græsbevoksning, der iscenesætter forløbet som en strækning mere end som et afgrænset rum. Beplantningen, der har referencer tilbage til det urbane ukrudt, der voksede på High Linen i dens forfaldsperiode, har stærke sanselige egenskaber. Græsset fanger vinden og giver et behageligt soundscape af hvislende græs, der giver mindelser om en åben mark eller slette. Hvor den første del af High Linen byder på forskellige rumlige ophold i form af afskærmede pladser, overdækkede rum, møblement og en vegetation, der bryder stiforløbet, indeholder det sidste stykke et åbent forløb og en mere naturorienteret byoplevelse. Dette understreges af, at High Linen her ikke har flere knæk, men løber i en lige linje mod horisonten, hvor fase 2 åbner i 2011. Denne fase vil også være karakteriseret af et lineært forløb og en lang blikretning uptown, der følger sporet.



OPSTIGNING



THE STANDARD HOTEL



Drevet af forestilling om de kendtes liv bag hotellets ruder stiller paparazierne deres fotoudstyr op. På den første del af High Lines forløb mellem sti og grønt åbnes på én gang for muligheden for at skjule linserne og få et skud på tæt hold af begivenhederne bag The Standards facade. Fotografernes iver efter at fange begivenheder i byen imiteres af andre. En kollektiv framing af bylivet.

FOTOGRAFERNE



Det visuelle fordobles og blikkene forstærkes gennem kameralinsen og de kropslige og gestiske situationer, fotograferingen skaber. Der tages både billeder af designet, kæresten, byen, landskabsdesignet. Af situationen. Et ungt par deltager i den kollektive synsperformance. Hun iscenesætter sig i det affektive landskab, han fremstiller hende gennem linsen som stjernen, trådt ind på scenen. Begivenheder frames og foreviges. Hvad er det, vi gerne vil se, hvad kan uddrages af rummet, hvad virker, og hvad kan tilegnes og gøres til egne bybilleder?

SHOPPING



Shopping og gadelivet er et af de fænomener, man kan observeres fra High linen. 14th street er en af de eksklusive forretningsgader, der siden High Linen og Standard Hotel er åbnet, er blevet gentrificeret hurtigere end sommerkollektionen skiftes ud med efterårskollektionen.

SIGNATURER



Meatpacking District er blevet gentrificeret med en voldsom hastighed. Diane von Furstenberg har sin signatur- og design store i forlængelse af High Linen og bygningens iøjnefaldende arkitektur kan iagttages fra High Linen sammen med de andre eksklusive butikker, der er skudt op i området. Mac Store, Morimoto Restaurant, Comme Des Garçons...

EN PLADS I SOLEN



Diane von Furstenberg Sun deck skaber scener for nydelse. Vendt mod eftermiddagssolen, og brede nok til to, er liggestolene rum for nydelse af solen og udsigten. Man ligger parvis. Liggestolene kommenterer overgangen fra industri til oplevelsessamfund: her transporteres ikke længere varer på vognene, redesignet af vognene omdanner materialerne til stemninger og oplevelser.



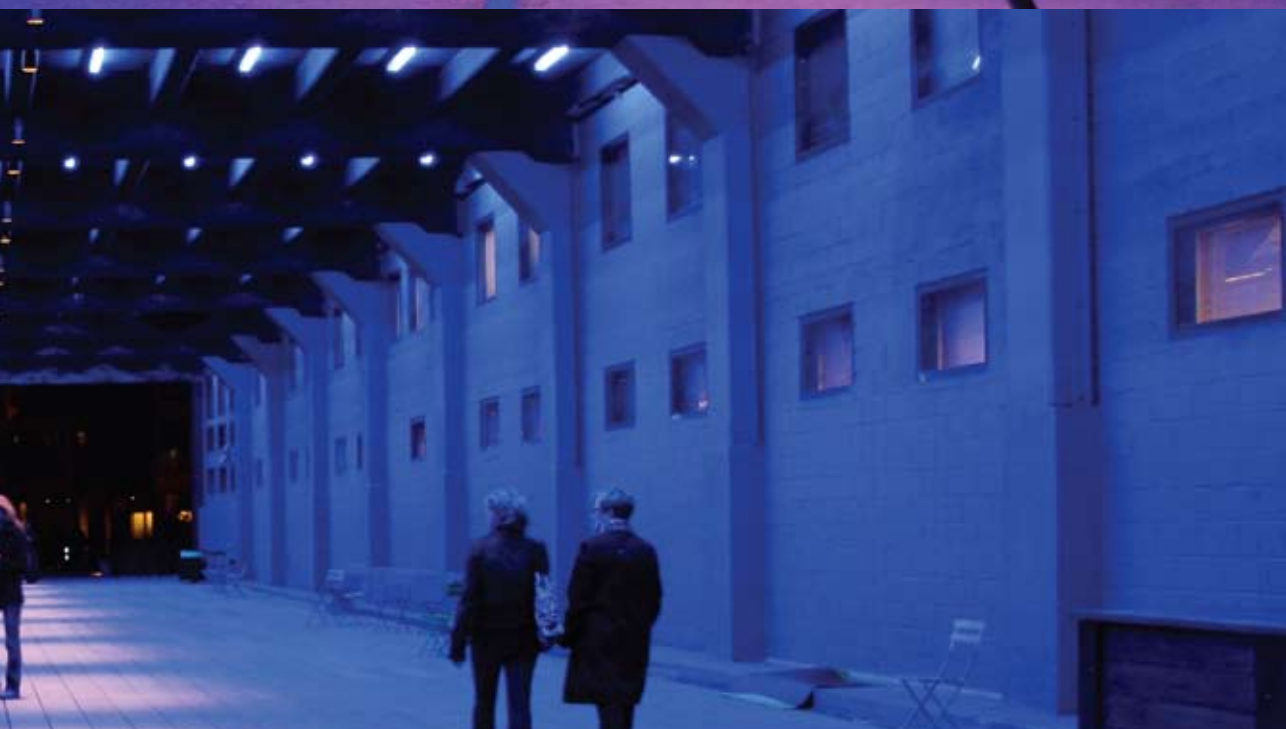
Sponsorens signatur er ikke direkte synlig på strækningen, DvF har sponsoreret. Synlige er derimod aktørerne, der har indtaget scenen. Liggestolene bruges til social performance: Solbadning, læsning og et hvil - med et vægent øje på sidemanden. For aktørerne holder sig indenfor den opkridte scene. Kan man tillade sig at sove på scenen?

SCENE - PASSAGE



Industriarkitekturen stemmer ikke overens med den menneskelige skala. Lysinstallationer bruges derfor til at iscenesætte passagen i en human skala. På den måde etableres der overgange fra arkitekturen til menneskekroppen, til de besøgendes oplevelser af rummet. Lyset giver en 'stemthed' i rummet, der nedskalerer den fysiske arkitektur i en mindre, flygtig og midlertidig skala.

ISCENESÆTTELSE



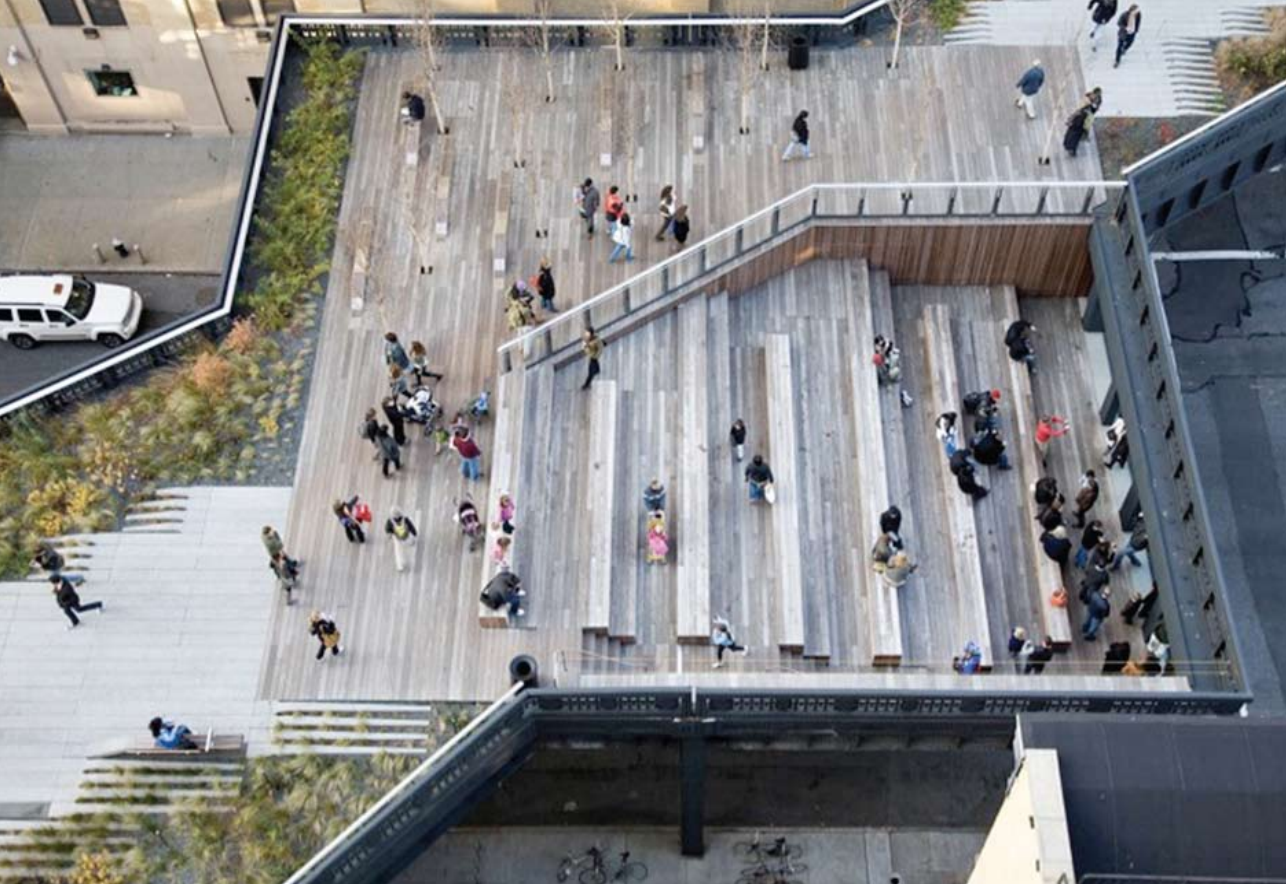
Lys bruges til at nedskalere rummet, dels som et ledeelement, dels som en visuel farvekodning og stemningsskabende effekt for at skabe følelsen af rumforandring i den lange passage. Scenen er sat for kontemplation og for passager. Lommer af ophold og midlertidigt afgrænsede territorier bryder sporets linearitet og forløb. Den bare beton tager form som sanselige rum.

CHELSEA FOOD DECK





Det urbane møblement nedskalerer passagen i mindre ophold, hvor nogle besøgende i middagstimerne nyder deres frokost. Det private rum er rykket ud i byen. Her kan man sætte sig ned i overgangen til det næste.



Man sætter sig med blikket rettet mod gaden, selvom det modsatte er muligt. Bænkenens materiale er det samme som mellemgangene, hvilket giver en haptisk homogen og lydlig-visuel afslappende atmosfære, der kontrasterer asfaltjungen udenfor. Scenografi giver mulighed for at vi kan se det udenfor som en fiktion og det urbane rum som et socio-materielt spil mellem aktører. Byrummet udenfor er virkelig et tableau, et mulighedsrum indsat i hverdagslivet. Her frames og streames bylivet live. Det sker nu og her – som processer i virkeligheden.

BIOGRAFEN



Amfiteater om dagen, biografisal om natten. 10th Avenue Plaza tilbyder flere scenarier alt efter tid på døgnet. Tidspunkt på døgnet giver mulighed for et nye perspektiver på byen- andre affektive assemblager. Stimuleres forestillingen om det andet, det fremmede, det ukendte? Eller er det drømmen om af følge med flowet – Uptown.

TILSKUERNE



Rammen iscenesætter hverdagslivet på gaden. Yellow cabs, biler og fodgængerne bliver streamet real time. Hvad der før var del af byens monotone hverdagsrutiner æstetiseres og visualiseres i 24 frames i sekundet. Her er byens dynamik, vitalisme og brutalitet. Byen nydes close-up, men støjen og lugtgenerne fra gaden er redigeret væk.



Tilskuere til livet på gaden. Nogle sidder stille og betragter, andre trykker sig mod ruden, som for at komme tættere på byens kræfter, dens puls og uophørlige flow.

10th AVENUE PLAZA NEDEFRA



Det er ikke kun byen, der bliver fremet og synliggjort. Også de besøgende frames og iscenesættes set fra gaden. Vinduesrammerne inddeler ikke rummet i funktioner, men det distribuerer blikkene. Framing af rummet og menneskene. Højbanen er hævet over gadeplan. Hverdagslivet med dets støj, trafik, udstødning flyder ufortrødent videre under de besøgende blikke.



High Line er et forløb, der fordrer bevægelse videre til det næste rum, med muligheden for midlertidige ophold undervejs. To rejsende har sat sig for en stund for at vente på toget, de skal med senere på eftermiddagen fra Penn Station. To lokale Chelsea-damer har sat sig for at snakke.

UDSIGT



Fra en østvendt bæk installeres blikretningen mod Empire State Building og Midtowns brownstones. Et billboard tiltrækker opmærksomhed. Byrummet består af arkitektoniske kroppe, menneskekroppe, billeder, tegn – og virkningerne i mellem dem.



Kroppe mødes henover High Linen. Mod øst Empire State Building – modernitetens New York, det vertikale fyrtårn. Mod vest Frank Gehrys nyopførte AIC Building. "It's too L.A.," mener New Yorkerne.



På The Grasslands vandres der. På den længere strækning stilner intensiteten af oplevelser og udtryk af. På vinterdage, og ved nyfalden sne, kan man her opleve en smule af High Linens tidligere wilderness – det urbane fragmentariske landskab.



På varme sommerdage er The Grasslands en affektiv, kropslig påmindelse om den gentrificering, vi performer i kraft af vores tilstedeværelse på højbanen. Som søvngængere trædes de samme stier – som industriarbejderen i trediveerne. Stierne som bydesigneren og kunstneren genopdagede ved årtusindeskiftet. Hvorfor træder vi ikke nye stier i græsset? "Keep it wild, quiet and slow."

BYUDVIKLING



... Højbanen fortsætter i sporet

FOLDNINGER MELLEM SCENE OG PERFORMANCE

Vi har i ovenstående rumanalyse set, hvordan 1. fase af High Linen iscenesætter rumlige oplevelser, der byder på vidt forskellige affektive erfaringer. Samtidig kan de enkelte rum ikke adskilles fra forløbet, hvor rummene både indfoldes og udfoldes i en tilblivende proces.¹⁹ Rummene er altså ikke afgrænsede, men gradvise indfoldninger og udfoldninger, der opleves som en del af den bevægelse, der foretages i besøget. Denne rumlige tilblivelse finder sted som en udveksling mellem High Linens designede rum og den omkringliggende by. Den rumlige tilblivelse finder også sted på High Linen i forhold til de rumlige assemblager, der etableres i rummets design og de sociale begivenheder, der reagerer på designet. Disse rumlige virkninger er ikke unikke for High Linen men vil kunne fremanalyses i de fleste rum. Hvad der dog er karakteristisk for High Linens forløb er, at det indeholder en stor fortætning af affektive rum. Her er med andre ord en høj intensitet af urban affekt forstået som forbindelser mellem byrummets design, dets funktionalitet, brugeren og stemninger.

High Linen udmærker sig ved at orkestrere en mangfoldighed af affektive rum. Lyssætning, beplantning, arkitektur, bliklinjer, materialevalg, møblement, belægning og rumgestaltning er alle affektive designredskaber, der tages i brug for at iscenesætte en varierende rumlig oplevelse. Det kan vi eksempelvis se ved at sammenligne valget af møblement med andre offentlige rum på Manhattan. Hvor man i Mayor Bloombergs fodgængerområder på den trafikerede Broadway har brugt identisk grønt møblement for at skabe en rumlig kontinuitet og identitet, er der på High Linen brugt forskelligt bymøblement med specifikke designkvaliteter og dermed forskellige affektive virkninger. Selvom de forskellige bymøbler har referencer til High Linens industrielle fortid og anvendelse, eksempelvis liggestolene på Diane von Furstenberg terrassen, er det ikke æstetikken som sådan, der motiverer designet. Derimod er det tydeligt, at møblelementet har forskellige affektive virkninger og dermed indflydelse på rummet. Identiteten ligger således ikke i møblementet men i måden det forholder sig til og fremdrager kvaliteter i konteksten. Liggestolene på Diane von Furstenberg terrassen er netop vendt mod eftermiddagssolen ☐ og det er her, at deres virkningsæstetik ligger. Det samme kan vi sige om lyssætningen. Lyssætningen langs stierne på den første del af High Linen tjener andre formål end lyssætningen i den overdækkede passage mellem 14 og 15. st. De forholder sig forskelligt til rummet og peger performativt på forskellige rumoplevelser.

High Linens design er derfor langt mere end dens æstetiske stiludtryk, den er snarere karakteriseret ved de affektive virkningsrelationer, som designet etablerer til det omkringliggende rum. Designets virkning kan således heller ikke identificeres ud fra et begreb om 'stedskvalitet', da kvaliteten ligger i tilblivelsen og overgangen fra designet til anvendelsen, virkningen og den stemning, der skabes. Eller sagt på en anden måde: designet må forstås i dets evne til at virke sammen med det omkringliggende rum forstået som en kompleks størrelse af både sociale, materielle og sanselige aktører. High Linen som et performativt æstetisk byrum kan derfor ikke defineres 1:1 som designet. High Linens besøgende bevæger sig nok i et designet forløb, der influerer og former ham affektivt, men designets affektive virkninger opstår som midlertidige assemblager i kraft rummets mange komplekse faktorer.

Designet er i den forstand én af mange affektive rumlige aktører, der kan pege på de kontekstuelle egenskaber, der kan akkumulere virkning, som vi eksempelvis så med bænken vendt mod Midtown eller vinduesrammen mod 10th ave.

De affektive rum er således forskudte i forhold til designet. De opstår som foldende reaktioner mellem det designede rum, de sociale handlinger og kontekstuelle præmisser, der eksisterer i rummet på et givent tidspunkt. Disse midlertidige assemblager påvirkes yderligere af tidsbestemte kvaliteter som lys, temperatur, tidspunkt på døgnet etc., hvor jeg i forløbsanalysen af 10th ave. Plaza eksempelvis viste, hvordan designet ændrede karakter ved aftenstide, idet vinduesrammerne fik karakter af et biograflærred, og rummet blev intimt og lukket.

Således er High Linens design gennemgribende performativt i forhold til en funktionsorienteret programmering. High Linen rammesætter og iscenesætter rummet men lægger ikke determinerende funktioner ind i det. Det gør at rummene holdes åbne for en situationsbestemt brug, hvor tid på dagen, det omkringliggende byliv og de sociale aktiviteter, der ellers finder sted, influerer på rummets assemblager.

Gennem designets iscenesættelse af forskellige urbane scenarier i den omkringliggende by og i de rumlige ophold dannes der ligeledes temporært og midlertidigt forskellige affektive zoner og atmosfæriske territorier.

De rumlige assemblager skabes således delvist af stemninger (lys, dæmpningen af lyd- og lugtgener, synæstetiske virkninger) såvel som formelt arkitektoniske elementer (vinduesrammen, stisystemets forgrening, bænkenes placering), der tilsammen affektivt virker i rummet. Effekten kan vi se i de sociale handlinger, der bygges op territorialt i forløbet.²⁰ Her er der ikke tale om rumlige kvaliteter, men snarere om midlertidige assemblager, idet rummets kvaliteter konstant forskydes og gensamles i kraft af de besøgendes handlinger, bevægelser, årstiden og tid på døgnet, samt den omkringliggende bys rytme. Rummet er således bestemt af de affektive virkninger og reaktioner, der er i det på et givent tidspunkt. Eksempelvis er påvirkningen mellem fotograferne på territoriet foran the Standard eller indtagelsen af tilskuerpladserne foran vinduesrammen på 10th ave. Plaza alle elementer i rummet, der påvirker det og samler det i situationsspecifikke assemblager.

Designets gestaltning af den besøgendes imaginære

De forskellige rumlige virkninger, som High Linens design og beliggenhed tilbyder, giver mulighed for skift i perspektiv og mulighed for at drømme sig ind i andre urbane virkeligheder end sin egen. Som de hollandske planlæggere, Hajer & Reijndorp har pointeret:

“The core of successful public space thus lies not so much in the shared use of space with others, let alone in the ‘meeting’, but rather in the opportunities that urban proximity offers for a shift in perspective: through the experience of otherness one’s own casual view of reality gets some competition from other views and lifestyles.” (Hajer & Reijndorp 2006: 89).

High Linen indebærer sådanne 'perspektivskifte'. Samtidig er rummene skabt med et særligt segment for øje; det er ikke mange hjemløse, usøgnede eller vanvittige personer, man møder på High Linen. Forløbet er, sammenlignet med et normalt New Yorker-byrum, påfaldende sterilt og rensket. Snavs tillades ikke, og det får ikke lov at ligge mange sekunder, før det er samlet op af rengøringspersonalet.²¹ Jeg havde forventet en mængde af affald flyde i området, da det er oplagt at tage mad med. Men skrald forefindes kun gemt væk i de stylede skraldespande, der er stillet op. Det betyder dog ikke, at snavset ikke findes som et element i designet. Flere steder på High Linen har man mulighed for at se direkte ned på gadeplan og på en komfortabel afstand betragte de sociale forskelle, gadens støjende trafik og snavs. Rumgestaltningen giver således mulighed for Hajer and Reijndorps *shifts in perspective* som en iscenesat og medieret virkelighed. Vi oplever 'de andre' i form af klientellet på the Standard Hotel, de modebevidste New Yorker-typer på 14th st. nedenfor samt de arbejdende, lastbilerne, den beskidte industri i Meatpacking og de tilfældigt forbipasserende nede på gaden.

High Linen tilbyder således primært en virkningsæstetisk, en visuel scene, der muliggør kropsligt affektive oplevelser. Derfor må High Linen som rum læses gennem dets mange forskellige aktører – fysiske, designede, sociale, humane, kulturelle – og hvordan de virker sammen i midlertidige assemblager. Disse rumlige assemblager effektuerer en rumlig reproduktion og imitation, blandt andet de gestiske udtryk og handlinger, hvormed de besøgende vælger at interagere med rummet. Her har vi set, at fotografering, rekreation visuel tillegnelsen af rummets design, byens udtryk og de andres handlinger er typiske og tilbagevendende på High Linen.

Urbane begivenheder

Efter High Linens åbning har mediernes i den grad iscenesat stedet som en begivenhed. Fotografiet er en måde at fange stedets øjebliksassemblager, der af de besøgende opleves som unikke. High Linen er i løbet af sin korte levetid allerede blevet et sted, der indfrier denne drøm om at fange det unikke øjeblik. Det kommer eksempelvis til udtryk i følgende beskrivelser fra Flickr d. 20. december, hvor der i løbet af natten er faldet sne i New York. En hurtig fotograf var på 'the scene of crime' og beskriver sin unikke oplevelse i fotokommentaren:

The first-ever published photos of the High Line Park with snow on it. The morning after the season's first snowfall, I waited patiently for the park to open after workers had cleared snow from a four-block section from 14th to 18th streets. The gates on the stairs were still down, but the elevator at 14th Street and 10th Avenue had just been unlocked. So I rode up and was able to shoot a number of frames before other folks caught on.²²

Iscenesættelsen af sig selv som den urbane opdagelsesrejsende, der tålmodigt venter på at indfange det unikke øjeblik, hvor der i kraft af sneen opstår en ny oplevelsessituation på High Linen, viser stedets affektivt billedskabende kraft på

den besøgende. Den besøgende opsøger High Linen i ønsket om at se det unikke, det sublime i byen og dermed overskride hverdagens trivialitet. Her ligger forestillingen om, at man på High Linen kan opleve den anden natur og fastfryse ellers utilgængelige begivenhedsøjeblikke i det urbane. High Linen bliver således igen og igen iscenesat som et 'event space', der tilbyder unikke stemninger, hvilket afføder visuelle og sociale imitationsprocesser, hvor besøgende opsøger stedet som et af New Yorks begivenhedsrum. Her møder det fysiske rum altså det sociale forestillingsrum i en gensidig affektiv udveksling.

Fotografiet er mediet, der om noget bruges til at indfange disse events og unikke øjeblikke og realiserer dermed forestillingen om en affektiv punktumoplevelse.²³

Urbane forestillinger

Vi har i det forudgående set, hvordan High Linen gennem designet og måden at iscenesætte rummet på, skaber billeder og forestillinger om det urbane.

Forbindelser mellem det fysiske rums egenskaber og det sociale rums forestillinger finder således hele tiden sted i reversible udvekslinger, der skaber det, jeg tidligere har betegnet byens performative rum. High Linen som et arkitektonisk bydesign ville således ikke være interessant, havde det ikke været for den stærke imaginationskraft, der både undervejs i processen og i den daglige oplevelse af rummet har været knyttet til det. Urbant design i tilfældet High Linen handler således om langt mere end fysisk og materielt design, det handler om at lirke til de urbane forestillinger, der ligger immanent i menneskers bevidsthed. Diller Scofidio + Renfro genoptager i en vis forstand den strategiske og politiske avantgardes forbindelse til det politiske, som vi kender det fra avantgardebevægelserne. De arbejder med en affektiv æstetik i designet, hvor designet ikke i sig selv er det bemærkelsesværdige, men formår at performativt at pege på nogle ting i rummet og omgivelserne, ligesom det tiltrækker og fordrer særlige handlinger.

High Linens iscenesættelse af byen tilfører Lower Manhattan og Chelsea nye urbane kvaliteter og indstifter nye forestillinger hos byboerne, der blandt andet vedrører den fælles kulturarv, forestillinger om fremtiden i forhold til stedstilknytningen og urbane utopier om det gode liv, selvudfoldelse og kreativitet. Det er netop de urbane forestillinger, der er knyttet til stedet og designet, der har gjort High Linen til den altoverskyggende designbegivenhed i 2009 (New York Times 2009). På den måde er High Linen et eksempel på en forandring af det offentlige rum mod det, som de hollandske planlæggere Hajer og Reijndorp (2002) har betegnet det 'offentlige domæne', hvis sociale udveksling i stigende grad ligger i den symbolske og imaginære orden frem for i en egentlig typologi:

The urban field that people create for themselves is at least as much a function of fears and anxieties, ambitions and dreams, of views about society, the relationship with nature, and what constitutes a 'good life.'" (Hajer & Reijndorp 2002: 61).

Det er altså et urbant felt, som folk skaber for sig selv, og som er drevet af vitalistiske træk, eksempelvis hvad der skaber et godt liv, nydelse og refleksion. De leder således fra én kognitiv sfære til den næste. Rummet iscenesættes således gennem en affektiv,

materiel og flere steder tværsensorisk strategi for vores bevægelser og lyst til at bruge byen som scene for vores imaginære drømme.

På tværs af the High Line har der forud for åbningen været en kraftig vækst i form af butikker og virksomheder, der er flyttet til området. Også her viser byaffekten sig. En række arkitektoniske perler er skudt op, eksempelvis Frank Gehrys AIC bygning ud mod Hudson River. Ligeledes finder man en række nye forretninger, restauranter, fx gourmetrestauranten Morimoto og, som nævnt, også eksklusive reklamepladser.²⁴ Det er ikke svært at spore en voldsom udvikling af det omkringliggende kvarter, der følger High Linens udvikling nærmest blok for blok uptown. Udviklingsfaserne på High Linen går fra syd mod nord – samme retning som gentrificeringen af den omkringliggende by. Således kan man sige at byen uden for High Linen er blevet eventualiseret i takt med at High Linen er blevet kunstnerisk iscenesat som et urbant byrum: kun i kraft af rummets iscenesættelse og eventualisering, bliver omverdenen i stand til at se Meatpacking og Chelseas kvaliteter, der ikke tidligere var åbenlyse, fordi de blev set fra gadeplan – fra et hverdagsperspektiv. High Linens publikum bliver på den måde medskaber af byens udvikling i kraft af den eventualisering af byen, de deltager i under besøget.

Jeg læser derfor High Linen som et rum, der performativt voksende ud fra en immanent og oplevelsesorienteret skala, der ikke er geometrisk-geografisk målbar eller økonomisk påviselig, men begivenhedsorienteret, begærlig affektiv og sanselig. High Linens skala er tæt knyttet til et forestillingsrum, der igangsætter videns og begærsprocesser hos den besøgende. Det tilførte design iværksætter forestillinger, der relaterer sig til bylivets affektive sammenhænge, det imaginære, brugerens begær og søgen efter sanselige oplevelser. Det giver ligeledes mulighed for at betragte High Linen som et fysisk skabt, designet rum, men også et rum, der opstår i mødet mellem storbylivets vitalistiske liv og det designede affektive rum, der indfrier og stimulerer denne vitalisme. High Linen er et affektivt og performativt rum, der springer ud af de funktionelt-rationalistiske rumlige koordinater ved at iscenesætte og tiltrække bylivet gennem de affektive rumforløb som analyseret ovenfor.

Jeg har vist, hvordan High Linen i James Corners landskabsdesign er sanseligt og gestisk beplantet, og hvordan Diller Scofidio + Renfro bruger elementer fra den gamle industrikultur i designet for at pege på stedets historie. Samtidig har jeg også set, hvordan designet på flere punkter skruer ned for de sanseligt negative elementer, eksempelvis ved at skærme for lugt og støj fra gaden på 10th ave. Plaza. Måden at pege på begivenheder og rum uden for selve designet adskiller sig således væsentligt fra et funktionalistisk orienteret bydesign. Frem for alene at tilbyde et spektakulært design iscenesætter High Linens design oplevelsen af det omkringliggende rum. Det er her vi finder det egentligt spektakulære ved designet. Hvad enten det er evnen til at iscenesætte processen i forhold til de historisk industrielle byfragmenter, eller det er de specifikke designede rum, er High Linen et gennemført eksempel på, hvordan byudvikling er gået fra et funktionelt paradigme til et grundlæggende performativt paradigme, der bruger sanselig og imaginær affekt som udviklingskatalysatorer.

Den performative udviklingslogik

I det følgende vil jeg trække nogle af pointerne fra analyserne mod en diskussion

af et performativt byudviklingsparadigme sammenlignet med den udviklingslogik, der tidligere har præget Manhattan. Koolhaas forbinder Manhattan-griddet med en særlig konceptuel udnyttelsestanke, der lægger et rigoristisk system ned over det eksisterende:

The Grid is, above all a conceptual speculation (...) indifferent to topography, to what exists beforehand. Og senere: "it claims the superiority of mental construction over reality. The plotting of its streets and blocks announces that the subjugation, if not obliteration, of nature is its true ambition (Koolhaas 1994: 20).

Omdannelsen af den nedlagte industrijernbane, der i 80'erne var nået til et udviklingsmæssigt nulpunkt, hvor de urbane tilblivelsesprocesser var svage, er historien om en omdannelse fra industriel funktionalitet – industrisamfundets spekulation i det fysiske rum – mod en performativ spekulation forankret i de performative strategiers evne til at iscenesætte oplevelser og skabe billeder. Disse egenskaber inkluderer det affektive og iscenesættelsen af det sociale livs begær, drømme og forestillingsevne. Det er samtidig en omdannelse, der er indlejret i Manhattans konceptuelle spekulation. Manhattanism er en udviklingslogik, der går ud på at overskride de eksisterende rammer, hvis de fysiske udbygningsmuligheder er opbrugt (Ibid.: 21). Som konsekvens må muligheden for udvikling ligge immanent²⁵ i den allerede skabte by – indlejret i den eksisterende infrastruktur og arkitektur, der gennem sine affektive urbane kvaliteter kan udvikles i en affektiv, oplevelsesorienteret dimension.

Gennem reframing af det eksisterende udvikles Manhattan ☒ ikke ved at bygge mere og højere i griddet, men ifølge ideologien i Koolhaas' Manhattanism ved at konceptualisere det eksisterende og gøre det til et affektivt oplevelsesrum. Det er ganske enkelt hvad Diller Scofidio + Renfro gør i deres design, der i lighed med situationisternes psykogeografiske dettourmenter reframer Manhattan som en oplevelsesby. I tråd med Koolhaas' historiske analyse kan man påpege, at Manhattan altid har været performativt oplevelsesorienteret som en del af modernismens *make it new*, hvorfor High Linen ikke adskiller sig væsentligt fra Manhattans performative udviklingstanke. Forskellen er blot, at hvor Manhattan blev udbygget fysisk i modernismen, bliver byen i dag udbygget affektivt af oplevelser, der reproduceres og vandrer gennem de besøgendes og mediernes billeder langt udover over Manhattans fysiske grænse. High Linen adskiller sig således på et væsentligt punkt fra deliriske modernistiske New York. Performancen ligger ikke i bygningernes fysiske potens, højde og arkitektoniske signalværdi, men i bylivet og den besøgendes evne til at leve sig ind i og derved genskabe byen. Designet er her ikke genstandsorienteret. I stedet skaber bydesignet affekter, der tilgodeser bylivets behov for at agere på den allerede etablerede byscene. Den symbolske orden ligger ikke i designet som en ny stilart eller repræsentativ formgivning (New York forbindes med skyskrabere, art-deco og griddet typologien). Derimod er High Linen et eksempel på en immanent byudvikling, hvor det grænseoverskridende ligger i designets evne til at pege og affektivt omdanne det eksisterende. Det er med andre ord en realisering af den drøm, som

Koolhaas allerede pointerede lå som en indlejret mulighed i griddet: "the Grid's two-dimensional discipline creates undreamt-of freedom for three-dimensional anarchy." (Ibid.:15). 10th ave. Plaza er her det tydeligste eksempel på et sådan påpegende, performativt bydesign. Det er ikke designet i sig selv, der er spektakulært, men det som designet peger på: Den eksisterende hverdagslige by og New Yorks indtagende bylandskab. For det nye er allerede skabt. Skal arkitekten og designeren overgå den ultimative by, er det ved at reframe den i sit eget billede ved at sætte sin signatur på en allerede eksisterende virkelighed. En sådan avantgardistisk performativ æstetik udfører Diller Scofidio + Renfro på 10th ave. Plaza i deres konceptuelle redesigns af jernbanevogne til bymøblement og ved strategisk at installere udsigtslinjer til bylandskab.

I rækken af Manhattans mange udviklingsutopier er High Linens design en måde på en gang at opløse og genfortolke Manhattans rationalistiske udviklingsiver. En kulturel diagnose, som kulturhistorikeren Marchall Berman ser manifestere sig i kraft af, at alt solidt fordufter: "all that is solid melts into air", hvilket han også specifikt læser ud af New York udviklingshistorie (Berman 1982: 301). High Linen som designet byudvikling vokser netop ud af den første rationelle struktur som en logik, der ikke er geometrisk geografisk funderet men i højere grad indtegner et oplevelseslandskab indlejret i griddet og den rationalistiske by, hvilket understreges af Situationisten Constant Neuwenthuys' pointe: "With no timetable respect, with no fixed abode, the human being will of necessity become acquainted with a nomadic way of life in an artificial wholly 'constructed environment." (citeret fra Feireiss: 2007:218). Den nomadiske, det vil sige en sanseorienteret, situeret og flydende livsformning, er i 2009 ikke uafhængig af det designede og helt igennem konstruerede rum, tværtimod foldes det nomadiske og oplevelsesorienterede liv ud af det konstruerede, designede miljø.

OPSAMLING: AFFEKT OG RUM

Vi har i analysen af High Linen set, hvordan designet, gennem eksempelvis framing, opholdsrum sanselige iscenesættelser giver forskelligartede rumoplevelser, der relaterer sig til den omkringliggende by. Det performative byrum findes således ikke i designet men i de rumlige affektive reaktioner - performances - der finder sted igennem designets rumlige iscenesættelser. Her er stemninger og atmosfærer ikke kun et produkt af designet, men indgår i assemblagen af døgnets rytme og det sociale livs forskellig prægning og sammensætning på et givent tidspunkt. Designet henvender sig til de subjektive oplevelser og reaktioner. Det er i brugerens performative indtagelse af byrummet, at rummets betydningsdannelse finder sted. Virkningen ligger ikke i et modernistisk afgrænset formudtryk, men i den performative og pegende foldning, hvormed designet henvender sig til og opfattes af brugeren. Vi har også set, at denne affektive måde at iscenesætte oplevelser og handlinger på i byen forholder sig nyskabende til den performative udviklingslogik, som Koolhaas har påpeget er karakteristisk for Manhattan. High Linen er både et eksempel på performativt design og på et byrum der opstår i en affektiv assemblage mellem det designede rum, den omkringliggende by og de handlinger, begivenheder og anvendelser, der finder sted i det.

PERFORMATIVE REDSKABER

Affektivt design

Gennem overflader, materialer, beplantning skaber High Linen et stemningsbåret rum, der henvender sig til sanseapparatet og den kropslige erfaring.

Afskærmning

Fra byens støj og lugtgener giver den besøgende muligheden for at iagttage of se på byens liv uden at blive chikaneret af dens lugt-og støjgener.

Billeddannelse

Forestillinger og designets evne til at 'samle' udtryk bruges som alternativ til det funktionalistiske design. I den symbolske orden repræsenterer designet ikke værdier, men fordrer til at brugeren selv lægger værdier ind i rummet gennem sine forestillinger og egen billeddannelse.

Belysning

En måde at pege på og iscenesætte rummets koordinater og forløb. Belysning er således ikke objekt-design, men en pegende, gestisk og performativ måde at trække allerede rumlige kvaliteter og forløb frem.

Détournement

Omdannelsen af historiske elementer fra industrijernbanen til et affektivt, stemningsgivende bymøblement. DS+R brugerforhåndenværendesteds-kvaliteter som en scenisk platform for fremtidige begivenheder.

Døgnet's assemblager

At designe, så forskellige kvaliteter fremhæves alt efter tidspunkt på døgnet, fx aftenmørket kan bruges til at skabe rumlig intimitet frem for utryghed. Det giver rummet unikke egenskaber, hvor døgnet og designet indgår i en stemningssættende assemblage.

Flow

Kan ikke designes, derimod kan byens eksisterende flows, byliv og rytme fremhæves ved at etablere platforme, hvorfra flowet kan opleves.

Framing

Er en måde at pege på eksisterende bykvaliteter gennem designet. Selvom det, der indrammes ikke er designet eller skabt, påpeger indramningen af det fundne miljø har æstetiske og kvaliteter og skærper og iscenesætter derved særlige aspekter ved byen.

Iscenesættelse af byen

ved at indsætte udsigtpunkter, bænke og opholdsrum, der vender ud mod bylandskabet og dets eksisterende stemninger. Selvom Empire State Building ligger langt ude i horisonten integreres den alligevel i designet i kraft af en bänk rettet mod monumentet. Udsigtlinje og framing af trafik flows appellerer eksmempelvis til tankevandringer.

Invitation

Ved at tække rumlige forbindelser til

de omkringliggende aktiviteter og bylivet fra gaden, butikker fx steder at spise sin frokost, trapper og passager til andre rum.

Gentagelser

Gentagelse og forskydning i designudtryk, fx forskellig møblement til forskellig anvendelse: forskellig grader af disponering og funktionalitet – fra kaffeborde til liggestole. afvekslingen i det bymøblement giver blandet anvendelse.

Rammer

ved at sætte ramme om byens puls og liv at pege på allerede eksisterende bykvaliteter, frem for at designe dem på ny.

In medias res

betyder midt i tingene. Det indebærer for så vidt muligt at designe ophold så tæt på byens andre intensitetszoner og flows uden at gribe forstyrrende ind i det. At placere et opholdsrum midt i en trafikals plads er at indsætte det rekreative i det funktionelle og derved pege på den funktionelle infrastrukturens æstetiske kvaliteter.

Pejlemærker

Urbant design kan etablere blikretninger og pejlemærker for kroppen, frem for designgenstande eller byarkitektur. Hermed formes bevægelsen og kroppen frem for intellektet.

Scener

Ved skabe ophold og rumlige oplevelser med sceniske virkemidler såsom lyssætning, dæmning af lyd, skift i materiale og møblement.

Situationer

Designet kan give anledning til situationer. Som fx 'foto opportunities', liggepladser i

solen, tilskuerpladser til byscenariet etc.

Stedsspecificitet

Omgivelsernes kvaliteter kan bruges som udgangspunkt for at give rummet stedsspecifikt. Fx ved at designe efter solen og bystemninger, der skabes afhængigt af årstid, tid på døgnet og i forhold til byens omkringliggende landskab.

Årstider

At designe specifikt for årstidens udtryk og stemninger, samt integrere årstidsrelaterede begivenheder.

Visualitet

At bruge rummets eksisterende visuelle tiltrækningskraft som en rumlig egenskab, det giver affektiv feedback på stedet.

11



8547

8547

8548

8542

8546

8546

8545

8546

8545

8544

8544

8545

8541

8581

8544

8546

8543

8548

8545

8549

547

8545

8548

8581

8544

8546

8544

8549

8545

8544

8543

8544

8544

8540

dk

SAMMENFATNING

I caseanalyserne *Damaskus* og *High Line* så jeg det performativt æstetiske byrum udfoldet under to vidt forskellige præmisser, i vidt forskellige urbane kulturer og kontekster. Performativiteten gjorde sig gældende dels i de affektive og gestiske rum på The High Line, hvor designet ikke så meget lå i det fysiske rum, som i den pegende virkning, hvormed det gestaltede den omkringliggende by og bylivet i området, dels i Damaskus' gamle bydel, hvor assemblager i kraft af det levede livs anvendelser dannede byrummet.

Såvel High Linen som Damaskus' byudvikling hviler på immanente, men væsensforskellige principper: Fælles for de to cases er, at byen udvikles af de foldninger, der opstår, når bydesignet møder det sociale liv og den besøgendes forestillinger om byen på højbanen, eller når de mange anvendelser og handlinger, der finder sted i moskeens gårdrum etablerer rumlige assemblager. New Yorks redesignede højbane samt bytypologien og arkitekturen i Damaskus har således det til fælles, at de som bydesign/arkitektur kun kan tilskrives en performativ virkning i kraft af den måde, det indtages på. Design og arkitektur må i begge eksempler derfor ses i relation til en evne til at sameksistere og indgå i udvekslinger med rummets andre kroppe.

Her trækker jeg på den deleuzianske og spinozistiske forståelse af affekt (kap. 6), der betyder kroppes evne til at påvirke og blive påvirket i en tilblivelsesproces. Designet og det sociale har jeg i afhandlingen anskuet som sådanne kroppe, der mødes i byrummet. Jeg har i kapitlet *Urbane affekter, assemblager og tilblivelser*

argumenteret for, at de må ses i et gensidigt virkningsforhold. Det er samtidig den erfaring, jeg uddrager af analyserne.

AFFEKT, ASSEMBLAGE OG TILBLIVELSE I ANALYSERNE

High Line

På Diller Scofidio+Renfros *High Line* (10) undersøgte jeg, hvordan designet virkede affektivt på de besøgende. Hvordan det gennem taktiske framinger af byen, materialevalg, beplantning, lys- og lydregulering iscenesætter den omkringliggende by. På den måde henvender det designede rum sig til den besøgendes begær efter fornemmelsen og erfaringen af storbyen. Designet bruger sceniske og æstetiske virkemidler til at iværksætte rumlig affekt. Lyd, lys og iscenesættelse gennem rammer, udsigtslinjer og gentagelser med forskydninger i materialevalg og bymøblement er blot nogle af de designgreb, der er anvendt. Diller Scofidio + Renfro genfortolker i den forstand den situationistiske avantgardes sammenføring mellem det politiske og det æstetiske (4). For designet er taktisk snarere end det er repræsentationelt, idet designintentionen ikke er direkte til at afkode i designet, men taktisk og gestisk peger på det udenfor. Derved er det retningsangivende frem for repræsentativt. Når der arbejdes med en affektiv æstetik i designet, nærmer det æstetiske sig det politisk-strategiske, men uden at kunne klandres for den politiske retoriks målorientering.

Designet af High Line og ikke mindst dens store publikumssucces anviser således en ny affektiv urbanisme. Denne affektive urbanisme programmerer ikke kun funktioner og aktiviteter for brugeren, men iscenesætter også ubestemmelighedszoner og stemninger, der må gribes, mærkes og erfares gennem det sociale oplevelse. Her imødekommer designet de besøgendes behov for æstetik, stemninger og byoplevelser. Det, vi kan uddrage af High Linen, er således, at det æstetiske bydesign går i retning af affektive virkninger, der ligger ud over den fysiske arkitekturs afgrænsning. Her er designet ikke i sig selv opsigtsvækkende, men peger derimod på den opsigtsvækkende virkelighed omkring sig: Byrummet med dets mangfoldige assemblager og tilblivelser.

Damaskus

I casen *Damaskus* (9) viste jeg, hvordan byen typologisk bestod af mange lag frem for en udvikling i koncentriske cirkler. Jeg viste, hvordan disse typologier var opstået emergent som en foldning af kulturers forskellige anvendelser og behov, og hvordan disse forskellige anvendelser i dag ses i den gamle bydels multiple og hybride byrum. Moskeens gårdrum viste ydermere, hvordan socio-materielle assemblager rumligt opstår mellem materialer, arkitektur og hverdagslivets mangfoldige handlinger og genkommende rytmer. Til forskel fra New Yorker-højbanen var Damaskus' byrum og deres assemblager derfor emergente og kunne ikke føres tilbage til én kilde, én arkitekt- eller designsignatur, men i stedet var et produkt af en kollektiv og kulturel udvikling af rummet.

Hvad kan man i en planlægningsssammenhæng uddrage af i disse erfaringer? Ét svar er, at sanselige oplevelser og erfaringer ikke kan programmeres i designet, men at designet derimod kan være en måde – affektivt – at påvirke rummets assemblager i nogle retninger. Ser vi på Damaskus' gamle bydel, er Den lige gade et eksempel

på, at mangfoldighed indskrives gennem brugen. Gaden har set ud på samme måde i årtusinder. Den er i designet homogen og ensartet i sit udtryk. Alligevel er man ikke i tvivl om, hvor på gaden, man befinder sig. For hverdagslivet, med dets lugte, lyde og praksisser fra de handlende indgår som væsentlige komponenter i Den lige gades stedsassemblager. Her behøves ingen designet belægning til at indikere, at rummet skifter funktioner og ændrer karakter. For rummets handlinger signalerer dette. Spørgsmålet er derfor, hvad en eventuel designet programmering af rummet gør for det levede liv?

På High Linen ser vi en designet orkestrering af rumforløbet. Men ikke som en traditionel programmering, hvor designet intentionelt er rettet imod at iværksætte sociale handlinger. Snarere er High Linens design immanent ved gestisk at oprette stemninger i rummet og derved udstikke retninger for dets potentialer, ophold og fortolkninger. Samtidig er rummets design imødekommende over for årstidernes og døgnets stemningsskift, der er medtænkt i designets virkningsæstetik. En virkningsæstetik, der også skifter i forhold til de behov, de formål og de handlinger, som de besøgende bringer med sig op på højbanen. I den forstand ligger programmeringen uden for selve designet og aktiveres i kraft af mødet med den besøgendes behov, begær og imagination.

Caseanalyserne viser, at rummets anvendelser ikke kan programmeres i designet, men snarere ligger i designets og arkitekturens evne til som én blandt flere kroppe i rummet at påvirke rummets assemblager. Det performative byrum afgøres derfor i situationer, og af hvordan rummets kroppe foldes i den enkelte situation.

Varvsstaden

Denne mødets æstetik kan underbygges med et tilbageblik på afhandlingens første case, *Varvsstaden* (3). Her så vi, hvordan JUUL|FROST Arkitekter i et konkurrenceforslag arbejdede med en udveksling mellem den fysiske plan og potentialeplan, hvor potentialeplanen foldede det sociale processer ind i den arkitektoniske plan. Dette arbejde kan ses om en måde affektivt at folde mulige rumlige assemblager mellem det sociale og det fysisk-rumlige. En proces over tid, vi kan forstå som tilblivelse, der kunne føre frem til realiseringen af Malmøs nye bydel – Varvsstaden. En sådan tilgang er et eksperiment med at bryde med det programmerede rums regulering og programmering af anvendelser – til fordel for et byrum i tilblivelse og udveksling mellem mange faktorer, men i særdeleshed mellem den fysiske plan og det sociale rum.

At arbejde med denne udveksling så vi også kunne være en balancegang i selve arbejdsprocessen, hvor aktørernes indbyrdes affektive påvirkninger også er afgørende. Vi så, hvordan planen nemt overtager rummets potentialitet blandt andet i kraft af den mediering og de formater, som opdragsgiveren kræver arkitekters konkurrenceprojekter udført i. At arbejde med rummets tilblivelser er derfor lettere sagt end gjort, og det kræver viden om de socio-materielle virkninger, der finder sted i videnssituationer.

Casestudierne *High Linen*, *Damaskus* og *Varvsstaden* viser til sammen, hvordan det performative rum artikulerer sig gennem affekt, assemblage og tilblivelse. Hvor High Linen skaber affektive rum, som den besøgende kropsligt og sanseligt reagerer på, er Damaskus' gamle bydel et eksempel på, hvordan der opstår

assemblager mellem mange urbane komponenter. Varvsstaden kan derimod ses som en case-studie af, hvordan arkitekter arbejder med rummets tilblivelsesprocesser ved at inkorporere det anvendte rums praksisser, det vil sige de affekter og assemblager, der opstår i mødet mellem arkitektur og det sociale.

Den performative æstetik

Intet byrum kan entydigt beskrives, derfor er affekter, assemblager og tilblivelser blot tre aspekter, som jeg har fremhævet i de tre cases.

De tre begreber affekt, assemblage og tilblivelse har jeg fundet vigtige for at operationalisere den performative æstetik, som jeg beskrev i kapitlet ***Performativ æstetik*** (4). Gennem det 20. århundredes kunst- og idéhistorie fandt jeg fire felter, hvorpå den performative æstetik operer. Den retoriske performativitet, den strategiske performativitet, den begivenhedsorienterede performance og den sanselige og kropslige. Det performative værk eller udsagn opløser det modernistiske værks lukkethed og det deskriptive sprogs repræsentation. Værkets grænse søges eksempelvis ophævet ved at inddrage hverdagslivet, der til gøres til en kunstnerisk scene, hvorpå alle i princippet kan deltage. Eller ved at inddrage beskueren og den sociale, politiske eller værdimæssige situation som udgangspunkt for værkets détournement af det eksisterende. Den performative æstetik arbejder derfor med rumskabende begivenheder, tilblivelser og virkninger. Dens rum er situationsbundet, indtaget og praktiseret.

Disse aspekter gjorde det muligt at se æstetikken som virkninger, begivenheder og tilblivelser, der finder sted i situationer og levede, praktiserede rum.

I kapitlet ***Det performativt æstetiske byrum*** (5) satte jeg den performative æstetik i forhold til aktuelle teorier om det tilblivende og handlingsorienterede byrum. For den performative æstetik giver anledning til at se på byrummet som et rum af æstetiske situationer, virkninger og sammenfoldninger. Sammenfoldninger, der foregår både i det fysiske og materielt designede rum og som sociale og kulturelle begivenheder. Flere aktuelle teorier inden for såvel kulturgeografien, arkitektur og designteori arbejder med en sådan tilblivende, handlende eller virkende tilgang til byrummet, ligesom der inden for planlægningsteorier arbejdes med midlertidighed, relationer, kompleksitet og processer.

I kapitlet ***Urbane affekter, assemblager og tilblivelser*** (6) søgte jeg ud fra en filosofisk og teoretisk tilgang at forklare, hvordan en performativ æstetik kan lokaliseres specifikt i byrummet, og hvordan denne æstetik vedvarende etablerer assemblager mellem rummets materielle og sociale elementer. Kapitlet viste, at det performative byrum, i lighed med det performative værk, ikke kan identificeres alene i designet og i den fysiske udformning, men også i de affekter, assemblager og tilblivelser som rummet afstedkommer.

I ***Fra det offentlige rum til det performative byrum*** (7) tog jeg konsekvensen af den udstukne performative operationalitet. Jeg stillede spørgsmålet, hvad et offentligt rum indebærer, hvis rummet er tilblivelser i et socio-materielt felt af kræfter frem for en afgrænsning i målrationelle planløsninger og designs. Jeg ønskede at se på byrummets aktualiseringer, påvirkninger og tilblivelser som underkastet en lang række interesser i rummet: En assemblage af magter og virkninger. Her måtte

jeg redefinere både arkitektens værkforståelse, planlæggerens juridiske definition af rummet og sociologiens handlingsbårne og ofte borgerinddragende tilgang til en multipel og kompleks forståelse af byrummet. Med reference til det forudgående kapitels (kap. 5) aktuelle by-, rum- og arkitekturteorier foreslog jeg derfor betegnelsen byrummet som et åbent, men scenisk, det vil sige altid pegende og interesseorienteret, alternativ til det offentlige rum. Det sceniske byrum indebærer således den komplekse sammenbinding og forhandling af mange interesser i byen.

I det performativt æstetiske byrum indsætter planlæggeren sig som en opmærksomhed på de interesser og virkninger, der allerede er til stede i de konkrete socio-materielle situationer. Denne situative tilgang undersøgte jeg i afhandlingens første kapitel i forhold til mit eget projekt og tegnestuens tværfaglige praksis. Men jeg mener, at den situerede viden hænger uløseligt sammen med det performative rum – hvad enten dette rum er et rum, hvor viden udvikles, eller et rum, hvor byens socio-rumlighed finder sted. I kapitlet om den situerede viden undersøgte jeg, hvordan tværfaglig vidensudvikling finder sted som påvirkninger i konkrete fysiske miljøer, og hvordan begreber som imitation, invention, tavs viden, scener, socio-materielle boundary objects og forskning gennem design udvikler sig og forandrer vidensmiljøer gennem situationer. Den performative metode definerede jeg i den henseende som en virkningsfuld skabelse af viden. Viden implicerede de sociale imitationslove og bestod af sociale og miljømæssige påvirkninger, der udløste små forskydninger. Hvis viden og tanker er situeret i miljøet, og som Deleuze skriver "folder sig i det",¹ mener jeg, at det samme må gælde for planlægningen: Den må tage udgangspunkt i situationen, i byrummet, for at tage bestik af dets anvendelser, dets socio-rumlige miljøer og kræfter, for at påvirke og udvikle miljøet situeret fra midten.

UDLEDT AF EN VIDENSHYBRID

Jeg har i afhandlingen beskæftiget mig med tilblivelser gennem flere vidensperspektiver. Jeg har anskuet det performative rum i forhold til forskellige problemstillinger og placeret det i forskellige vidensk kontekster.

Afslutningsvis kan man spørge, hvad det performative i den forbindelse kan. I det performative byrum kan der ikke arbejdes med intentioner, men med virkninger. De byrum, jeg har analyseret, er ikke analyseret ud fra hverken brugerens, arkitektens eller designerens intention med rummet. Derimod er de analyseret performativt æstetisk som rumlige assemblager af mange sameksisterende kræfter. Denne rumlige sameksistens og dens iboende konflikter og brudflader accepterer ikke intentionelle målrationaler, for da bliver rummet repræsentativt. I stedet anerkender det performative rum virkninger mellem tilgange. Det vil også sige, at det, der i én tilgang er performativt, ikke nødvendigvis er det i et andet perspektiv. Ligesom det performative rum i hhv. Damaskus og på High Linen udfoldede sig på to væsensforskellige måder. Det performative rum har jeg forsøgt at anskue fra forskellige vidensk kontekster. Her har jeg erfaret, at det skaber affekt og friktion at lave vandringer mellem divergerende og, på nogle punkter, endda modsatrettede fagdiscipliner. Den lineære afhandling og den repræsentationelle fremstilling etablerer orden og en udtømmende forklaring. Den performative undersøgelse

derimod skaber nye perspektiver, andre veje og affektive reaktioner. At arbejde i komplekse videnssituationer mellem – og med – forskellige fagperspektiver indebærer, at mit projekt har været underkastet forskellige påvirkninger fra forskellige fagmiljøer. Disse påvirkninger vil jeg gerne lade virke forskelssættende tilbage på de vidensfelter, jeg tog afsæt i. Undersøgelsen af det performative rum kan derfor føres abduktivt tilbage på de enkelte vidensfelter:

Arkitektens byrum i forhold til den anvendte arkitektur, forskning og kommunikation på JUUL|FROST Arkitekter.

Geografens byrum i forhold til Geografi på Institut for Miljø, Samfund og Rumlig Forandring.

Æstetikerens byrum i forhold til min egen æstetik- og kulturhistoriske baggrund.

Gennem mødet med andre perspektiver i den tværfaglige undersøgelse af det performative byrum har de tre fagfelters rum influeret hinanden. Det performative æstetiske byrum bidrager således med erkendelser i forhold til hvert afgrænsede fagområde.

Arkitektens byrum

Til arkitektens forståelse af byrummet kan afhandlingen bidrage med den erkendelse, at byrummet ikke kan designes intentionelt, programmeres og heller ikke kan designes åbent og inkluderende, idet der i det åbne rum ligger en formålsbestemthed, der tiltror rummet etiske egenskaber. Derimod kan design og arkitektur arbejde med virkninger og rumlige assemblager. Arkitektur og designforskning arbejder allerede med rummets assemblager, collager og hybrider. Eksempelvis er Rowe og Koetters *Collage City*, som jeg inddrog i forbindelse med Damaskus-casen og landskabsurbanisternes processuelle rum eksempler på lignende tilgange. Hvad disse arkitektoniske rumforståelser ikke medtager, er, at de socio-rumlige praksisser, handlinger og den sociale anvendelse udgør en væsentlig del af rummets assemblage. Ikke som handlinger, der er udløst af arkitekturen og designet, men som den anvendte brug, hvor designet og arkitekturen møder det sociale. Dette møde virker formende tilbage på arkitekturens rum. Kan vi eksempelvis se 10th Ave. Plaza på High Linen som en arkitektonisk byassemblage uden at se på de mennesker, der indtager det og framer sig selv igennem det? Jeg har igennem afhandlingen foreslået, at arkitekturen må ses som en virkende del af byrummets assemblage.

At det sociale medtænkes i arkitektur – ikke som en designintention og hensigtserklæring i arkitekturen, men som en anerkendelse af, at arkitektur ikke er et værk, men altid indgår i rumlige og sociale assemblager. Hvad enten vi ser arkitektur som den udvikles af arkitekten i fx konkurrenceforslag som Varvsstaden eller som opført bydesign og bygninger, er arkitekturen indlejret i sociale handlinger, der påvirker dens æstetik. Det sociale indgår altså som en foldende og handlende kræft i arkitekturen. Afhandlingen bidrager således med viden inden for bydesign, arkitektur og planlægning gennem begreberne affekt, emergens og assemblage. Med

disse begreber har jeg ønsket at stille spørgsmål til arkitekturens designintention. Jeg har foreslået, at man som alternativ til arkitekturens designintentioner som arkitekt og planlægger kan arbejde med arkitektur som æstetiske virkninger i byrummets assemblager.

Geografens byrum

I forhold til den bysociologiske og kulturgeografiske opfattelse af byrummet bidrager afhandlingens erfaringer med en reaktualisering af det æstetiske og materielt affektive byrum.

Gennem nyere byteoretikere som Thrift og Amin, Thrift, Farias og Bender og aktør/netværksteorier har jeg vist, at der i øjeblikket arbejdes med en drejning i retning af rummets socio-materielle assemblager og affekter. Denne drejning reaktualiserer fx tidligere sociologer som Simmel, Tarde og Benjamin.

Det, afhandlingen bidrager med i denne sammenhæng er, at se specifikt på rummets æstetiske virkninger som mere og andet end de sociale affekter og assemblager. Byrummets æstetik eksisterer ud over erfaringen af det, og den eksisterer med materielle, sanselige, æstetiske og symbolske egenskaber, der giver rumlig affekt. Disse affekter kan formes og reguleres æstetisk, og det er i høj grad det, som arkitekter og bydesignere kan og gør i deres projekter. Dette var de tidligere sociologer og kulturanalytikere som fx Simmel og Benjamin bevidste om. For dem var den fremmede, blikket, tegnene, symbolerne, læsningen af rum og chokoplevelsen vigtig (Pløger 2010: 319). Disse fænomener har vi set gøre sig gældende i det 20. århundredes æstetiske avantgarde (jf. kapitlet *Performativ æstetik*), men de ligger også i det oprindelige filosofiske udgangspunkt for affekterne og assemblagerne (jf. kapitlet *Urbane affekter, assemblager og tilblivelser*).

Den performative steds- og rumforståelse, vi ser hos geograferne Thrift (2008), urbanisterne Farias & Bender (2010) og i turismeforskningen hos fx Haldrup og Larsen (2010), er derimod optaget af det sociale levendegørelse (enactment) af rummet. De identificerer altså det performative forankret i det sociale: At mennesket performer stedet via oplevelsen af det. Jeg har i afhandlingen argumenteret for, at denne levendegørelse af rummets materialitet bør inkludere det æstetiske. At æstetikken også handler på mennesket gennem materialitet, de sanselige egenskaber, den rumlige organisering, linjer, gentagelser og virkende former, perspektiver etc. Jeg har også søgt at vise, at denne virkningsæstetik kun delvist kan tilskrives arkitektens designintentioner. Æstetisk virkning indebærer ikke nødvendigvis en kontrollerende intention eller repræsentationer, der ordner det sociale. I praksis bliver arkitektur nemlig langt fra altid brugt som den er intenderet, jf. modernismens utopiske masterplaner. Virkningsæstetikken ligger nemlig ikke kun i rummets arkitektoniske æstetik, men også i de virkningsfulde assemblager, som arkitektur, de sociale handlinger og rummets mange andre komponenter indgår i. Derfor kan den performative æstetik være svær at identificere, for den er midlertidig, porøs og artikulerer sig forskelligt alt efter rummets assemblager.

Ja, det sociale levendegør rummet. Ingen oplevelse uden menneskers sansning og erkendelse. Men menneskers levendegørelse af rummet finder sted i socio-materielle situationer, hvor der træffes æstetisk valg. Disse valg træffes, som jeg har vist i de tre casestudier, ikke alene ud fra funktionelle behov, men også ud

fra æstetisk nydelse, lyst og det formålsløse. Derfor er æstetikken en kraft i rummet, der tiltrækker eller frastøder, mennesker. En kræft, der folder sig med det sociale og derved er medvirkende til at realisere rummets assemblager.

Som jeg viste i kapitlet om den performative æstetik, er kunsten ikke længere noget, der hænger på et museum i en ramme. Kunsten og æstetikken er for længst trådt ud i byen og agerer livligt på den offentlige scene, ofte hånd i hånd med politikken. Derfor mener jeg, at æstetikken er symptomatisk for, og måske endda et grundlæggende træk ved, en affektiv urbanitet. Og den må derfor medtages som en væsentligt aktør i det affektive byrum.

Æstetikerens byrum

Det leder mig til æstetikerens byrum, som var udgangspunktet for projektet og for min egen tilgang til rummet. Inden for kunstværkets æstetik arbejder man traditionelt med et interesseløst rum og med værket som fri betydningsproduktion, der er uafhængig af målrationaler og magtintentioner. Den forståelse af det æstetiske rum som et interesseløst rum har jeg revurderet i mit møde med byrummet. Byens rum er ikke et interesseløst. Og byrummets æstetik er det endnu mindre. Hvad jeg bidrager med i forhold til et traditionelt værkæstetisk perspektiv er således erkendelsen af, at æstetik virker, har konsekvenser, og at virkningen kan bruges instrumentelt. Netop derfor mener jeg, at byrummets æstetik mere end nogensinde er relevant at beskæftige sig med. Fordi der i æstetikken ligger en passage til intentioner, strategi, etik og politik. Den performative æstetik er ikke uskyldren og interesseløs, men netop affektiv fordi den arbejder immanent. I denne afhandling ligger spørgsmålet om æstetikken og politikens sammenfoldede overenskomst mellem linjerne. At spørgsmålet ligger udtalt skyldes blandt andet projektets anvendelsesorienterede sigte. Det har ikke været hensigten at undersøge den performative æstetik kritisk, men snarere at stille spørgsmålet, hvordan opererer den performative æstetik, hvad kan den, samt at udstikke mulige linjer for, hvordan man kan arbejde med den.

Det ligger i et andet projekt at undersøge konsekvenserne af den performative æstetik og de implikationer og muligheder, etiske såvel som politiske, det kan have for byens rum.

DET PERFORMATIVT ÆSTETISKE BYRUM

Det performativt æstetiske byrum er et handlings- og begivenhedsrum i modsætning til det repræsentationelle rum. Ved at fokusere på byrummets begivenheder og tilblivelser mellem det designede og det levede rum, peger jeg på byudvikling og planlægning som en tilblivelse, der finder sted mellem en lang række elementer. Som allerede nævnt, mener jeg ikke, man kan arbejde med urbanisme uden samtidig at forstå urbanitet. Omvendt giver urbanitet ikke mening uden urbanismen. Hvad der folder urbanitet og urbanisme sammen er byen som scenen, hvorpå de urbane tilblivelser foldes.

Det performative kan i den forbindelse give en forståelse af, hvordan enkelte perspektiver, som fx arkitektens, planlæggerens, sociologens og politikerens, kan påvirke byens kompleksitet i forskellige retninger. Performativitet er de aktioner og reaktioner, der udgør begivenhederne og effektuerer virkningerne. Det performative

er dermed grundlæggende at få noget til at ske, at forårsage noget, og egner sig som plan- og designredskab derfor godt til byrum under udvikling, omdannelse og forandring.

At skabe performativt æstetiske byrum indebærer derfor, at man arbejder virkningsæstetisk med at folde urbanismen med urbaniteten. Ikke kun som arkitekt og bydesigner, men også som planlægger, eventmager og politiker. For alle arbejder med byen og påvirker byrummets virkning i særlige retninger. Virkningsæstetikken, eller hvad jeg har betegnet 'affekter', er således en måde at indgå i byens mangfoldige assemblager på og angive retninger. Hvad enten der er tale om en musikfestival på Refshaleøen, industribygninger, der skal omdannes til kulturelle aktivitetscentre, designet af et nyt torv i Sønderborg, en kunstners midlertidige ruminstallation på Carlsberg-grunden eller opførelsen af studenterboliger i Valby er der tale om indgribende påvirkninger af rummets assemblager. Og indgreb, der virker forskelsættende ind på det urbane. Men virkningsæstetikken indebærer også, at det performative rum, det vil sige virkningen af indgrebet, ikke kan sikres eller styres. Det handler snarere om, at kunne se mulighederne i det eksisterende byrum. Den performative planlægning skaber derfor forudsætninger eller en scene for, at byrummet fremover folder sig mellem det sociale og det fysiske rum.

I den forstand er det performative et forbindende rum, der over tid folder det sociale liv sammen med den fysiske by – designet og arkitekturen såvel som det eksisterende byggede byrum. At arbejde med performativ planlægning kan derfor være at fremhæve eller fremskynde egenskaber, få dem til at virke stærkere eller pege på nogle eksisterende kvaliteter eller fremtidige muligheder gennem designet. Det indebærer, at byrummet i sig selv ikke kan planlægges, for designet eller planen er kun én kraft ud af byrummets mange indflydelser. Men designet eller den operationelle plan kan skærpe de andre kræfters interesser, fremskynde eller påvirke udviklingen – kort og godt iscenesætte de kræfter, der er på spil i byrummets udvikling. Flygtigheden betyder dog ikke, at det performative rum ikke kan planlægges, det kræver blot indsigt i den performative iscenesættelse og virkninger at gøre det.

Her mener jeg, at den væsentligste erfaring af min undersøgelse er ikke at adskille danseren fra dansen (jf. min citat fra Yeats), urbaniteten fra urbanismen. Byrummet består netop af en multiplicitet af kræfter, og når disse kræfter foldes i affektive assemblager, udvikles byrummet performativt. I forhold til en performativ planlægning – som alternativ til den funktionsorienterede planlægning – mener jeg, at denne sammentænkning er essentiel. For byrummet kan netop ikke rationelt adskilles i funktionsbestemte enheder, men må udvikles som performative foldninger mellem de kræfter, der allerede eksisterer i det.

Redskaber

Jeg har gennem afhandling løbende opsummeret kapitlerne og projektets erfaringer i **Performative redskaber**. Dels når vi arbejder med viden i situationer (**Performative redskaber: Situationer**), dels når der arbejdes med den æstetiske formgivning af rummet (**Performative redskaber: rum og æstetik**), dels som erfaringer på baggrund af High linen og Damaskus. Redskaberne af kan arbejdes videre med på den scene, projektet har skabt. "Der findes ikke universalier, men en

samling af singulariteter, hvor hver enkelt forlænges hen til omegnen af den næste..." (Deleuze 2006: 178).

Denne operationalisering understreger, at den performative undersøgelse, jeg har foretaget, er nomadisk. De performativt æstetiske redskaber kan ikke anvendes som et stabilt og definatorisk afgrænsede begreber. De vil forandres og formes i forhold til de rum og de situationer, de anvendes i. Ligeledes vil være i modstrid med afhandlingens tilblivelseslogik give redskaberne en generaliseret status i sammenfatningen. Derfor skal redskaberne læses i forhold til den situation og den videnskabskontekst, de er udviklet i. De fire opsamlinger af performative redskaber i går ikke restløst op. Samtidig er disse indbyggede brudflader en anerkendelse af, at der er behovet for forskellige redskaber i forskellige situationer. En pragmatisk accept af forskellige videnskabskonteksters bevægegrunde og rationaler.

Jeg har igennem afhandlingens kapitler søgt at vise, hvordan min viden er blevet til netop i brudfladerne og overgangene. Afhandlingen undsiger sig derfor behovet foren afsluttende definition a, det performative rum. For en sådan definition vil allerede være forældet, forandret i den følgende sætning, detourneret af den næste situation. Men jeg har forsøgt at vise de mange brudflader, der er såvel i byrummet som i forståelsen af det. Det performative rum opererer i den forbindelse pragmatisk og forskelligt alt efter situation og rumlig kontekst. Således er det performativt æstetiske byrum et bud på, hvordan vi kan arbejde i og med byrummet som et felt af mange sameksisterende kræfter. Mit perspektiv og forsøgsvis skift i perspektiv har således været et forsøg på at ophæve den intentionelle tilgang til byrummet til fordel for at arbejde med byrummet som et felt af kræfter, der kan påvirkes. Det er dels en rumopfattelse, der afviger fra arkitektens forståelse af byrummet set skaleret i fra luften, dels afviger den fra den sociologiske og kulturgeografiske opfattelse af byen som et rum, der bliver til i kraft af menneskers målrationelle opfattelse af det. Det performativt æstetiske byrum er situeret, fornemmet, anvendt og taget i brug. Rumet er i en processuel realisme af virkninger.

NOTER

KAPITEL 2 DEN SITUEREDE VIDEN

1 Latour bruger hyppigt scene-metaforen om videnskaben: Pasteur beskrives blandt andet som "the director bringing certain aspects of the experiment to the foreground and backgrounding others outside the spotlight's glow." (Latour 1999:135). Ligeledes omtales videnskabelige konflikter som dramaer. Han henter her begreber fra sociologen Goffman, som jeg vender tilbage til senere.

2 På baggrund af netop de divergerende socio-rumlige situationer, jeg har været del af, skelner jeg mellem vidensprodukter udarbejdet i løbet af projektet til tegnestuen og afhandling som slut produkt. For vidensprodukterne er rettet til forskellige miljøer og er derfor udarbejdet med og i forskellige redskaber og medier. Fx fordrer vidensmiljøet på Roskilde Universitet en akademisk disponeret afhandling med referencer, hvorimod tegnestuen har fordret mere visuelt og formidlende materiale, der kan kommunikeres videre til deres samarbejdspartnere i form af oplæg, viden og anvendelige begreber.

3 Videnssituationer kan sammenlignes med at orientere sig i et byrum: Det finder dels sted som en kropslig/intuitiv, dels refleksiv/intentionel handling. Det indebærer et komplekst begreb om viden, der ikke kun opererer med en intentionel og bevidst viden, men også med en kropslig situeret og sanselig.

4 De ti dogmer lyder: #1 Du skal blande dig i, hvad dine kollegaer laver; #2 Arbejdet skal tilfredsstillende medarbejderne personligt; #3 Dit privatliv er en del af dit arbejdsliv; #4 Chefen skal sidde blandt sine medarbejdere; #5 Frokosten skal spises sammen; #6 Rummene skal vise, hvad der arbejdes med; #7 Du skal pynte din arbejdsplads; #8 Arbejdet skal udføres forskellige steder; #9 Alle rum skal være forskellige; #10 Du skal vokse med din arbejdsplads.

Jeg kan ikke lade være med at bemærke ironien i den sproglige form, hvormed dogmerne er opstillet: ligesom de ti bud, giver moralske anvisninger for god opførsel, giver Bosch og Fjord anvisninger for socio-materiel god opførsel. Hos Bosch & Fjord er moralen altså rykket ud i kontormiljøet og blevet til et spørgsmål om, hvorvidt man fx har pyntet sin arbejdsplads eller om chefen sidder blandt sine medarbejdere.

5 Begrebet 'affordance' er blevet brugt af den amerikanske perceptionspsykolog James J. Gibson i hans bog *The Ecological Approach to Visual Perception* fra 1979. Det er senere blevet genoptaget og brugt af STS og ANT-studier til at betegne hvordan ting, teknologier og miljøer giver mennesker mulighed for at handle.

6 'Ufokuseret interaktion' går tilbage til Goffmans dramaturgiske interaktionsteorier i sociale situationer. 'Ufokuseret interaktion' er fx, når mennesker observerer og får information, lægger mærke til andres påklædning, men uden intentionelt og bevidst at rette opmærksomheden på det. Derfor kan viden ifølge Goffman hjælpe til at blotlægge, hvordan mennesker organiserer deres handlinger og viden i sociale situationer. Ufokuseret interaktion adskiller sig således fra den fokuserede interaktion, samtalen, mødet og de planlagte aktiviteter ved at foregå som en 'side involvement' (Goffmann 1963:43) i forhold til den intenderede aktivitet. Den ufokuserede interaktion er dog ofte ganske afgørende for den fokuserede interaktion. Tænk fx på, hvordan en høj temperatur i lokalet kan distrahere mødedeltagere uden at de tænker over det, eller hvordan vi i et byrum ubevidst opfatter information om andre. Goffman lancerer derfor sine interaktionsteori i forhold til *Behavior in Public Places* for at pointere, at byrummet, arbejdspladsen og det fælles rum indeholder en høj grad af ufokuseret interaktion.

7 De sociale relationer består af imitationer. Når imitationslovene møder det fremmedartede, skabes 'inventioner' – hvilket vi løst kan oversætte til innovation.

8 I en erhvervs ph.d. er der ikke krav om undervisning. Derimod er der krav om kommunikations og vidensdeling i virksomheden. I en erhvervs ph.d. ligger der et eksplicit krav om vidensdeling i den forstand, at virksomheden skal kunne bruge den udviklede viden. Vidensdelingen for herværende projekt har fx været planlægning af inspirationsmøder og bidrag til bogudgivelserne *Byens rum 1-2* (Juli 2008, 2009).

9 Jf. Olsen & Heaton, der om det robuste skriver: "Robustness is a relational concept, which refers to an important problem about knowing, namely that knowledge suit the location and context in which it is applied." (Olsen & Heaton 2010)

KAPITEL 3 CASE: VARVSSTADEN

1 I det forudgående kapitel om den situerede viden har jeg været inde på blandt andet positionering, det socio-materielle

vidensmiljø, det sociale imitationsløb, abduktiv metode og praksisorienterede forskning. Alle er aspekter ved en situeret viden, der kommer til udtryk i Varvsstaden-casen. Jeg har dog valgt at fokusere på, hvordan viden blev udviklet i den specifikke proces, snarere end at lokalisere, hvor i processen man kan identificere de teoretiske positioner omkring den situerede viden. Begreberne vil dog blive anvendt med henvisning til gennemgangen af positionerne i den Situerede viden.

2 *Q-Book* var et dialogbaseret projekt varetaget af JUUL|FROST Arkitekter i 1997, der undersøgte potentialer for Malmø Havn. <http://www.JUUL|FROST.dk/dk/nyhedsarkiv/documents/JFAprojects.pdf>

3 "Critique of Functionlism and Modernization" inn *The Situationists and the City*, ed. Tom McDonough Verso, London, New York 2009

4 'Détournement' betyder omdannelse. I den situationistiske kontekst er détournementet ofte en karikerende eller subversiv transformation af det eksisterende i forhold til et andet, i situationisternes tilfælde, revolutionært og venstreorienteret, værdisæt. Situationisterne brugte det kapitalistiske samfunds medier og billeder til deres détournement. I den forstand handler détournementet om omdannelse og transformation med de medier og materialer, der kan findes i den eksisterende ideologi.

5 Jf. Planering Malmö Stadsbyggnan 2008

6 Også nyere teorier inden for 'landscape urbanism' korresponderer med JFAs tilgang. Landscape urbanism betragter stedet som flydende og processuelt - det, som James Corner har benævnt 'Terra Fluxus' - et flydende sted eller jord. Landskabsurbanisterne ser rollen som formgiver som en aktivistisk indgriben i stedet allerede iboende kompleksitet. "Landscape urbanism is meant first and foremost to decipher what happened in city landscapes of the last decades and to consequently act upon them. It addresses a complex and almost inextricable condition that is strangely occurring at all four corners of the globe", skriver Girot. (Girot 2006:89). Landskabsurbanisten tager udgangspunkt i de historiske aftryk, rester og spor af tidligere kulturer og prægninger i landskabet. Derfor egner landskabsurbanismens tilgang til bydesign sig godt til omdannelsesprocesser af fragmenterede urbane landskaber (Sievverts 2008, industriområder ect., hvor det netop er transformationen fra en byøkologi til en anden, der er i fokus. Mere om 'landscape urbanism i forhold til den performative æstetik i kapitlet Det performativt æstetiske byrum.

7 Til parallelopdraget på Grønttorvsgrunden i Valby, hvor JFA fungerede som rådgivende arkitekter og procesledere, havde Bolles+Wilson brugt et designgreb, hvor de havde ladet konturerne fra de gamle industribygninger danne rammen om en ny central pladsdannelse. Altså som en reversibel proces af den eksisterende arkitektur: ved at skrælle indholdet ud af industrihallerne og lade rammen stå for derefter at bygge by udenom den tidligere industrikerne.

8 At det 2. projektmøde tog en arkitektfaglig drejning kan også ses i lyset af, at flere arkitekter, deltog som aktører på mødet, hvorfor emnerne naturligt lod sig præge i retning af arkitektfaglige spørgsmål. Den enkelte mødedeltager har således evnen til at påvirke projektet i særlige retninger, hvilket ofte medfører valg af medier og udtryk.

9 Det kender vi i dansk kontekst fra blandt andet Musicon-grunden i Roskilde. Se blandt andet Pløgger 2008a, Døssing & Friis 2008, og *Kulturplaner* 2008)

10 Lignende forsøg med kulturel byudvikling kender vi fra DK, hvor især Køge Kommune har brugt kulturen som katalysator for byudviklingen. (*Kulturplaner* 2008).

11 Parallelopdraget krævede, at der blev afleveret 6 plancher og plantegninger i skala hhv. 1:1500 og 1:800. Disse formatvalg forminsder den kompleksitet, der ligger i processens videnssituation.

12 Denne iterative proces, hvor ideerne ikke lineært kan følges fra udgangspunktet i projektstarten er karakteriseret ved den praksisorienterede tilgang i *Design Research* (Simonsen et al 2010). Se også afsnittet om praksisorientering i kapitlet om den situerede viden.

KAPITEL 4 PERFORMATIV ÆSTETIK

1 Michael Fried's tekst blev oprindeligt trykt i tidsskriftet *Artforum*, juni 1962 og var en reaktion på minimalismen.

2 Jeg har i afsnittet om den situative viden vist, hvordan erhvervsph.d.'en er udtryk for en sådan opløsning af det fagspecifikke vidensbegreb til fordel for en anvendelsesorienteret viden spredt mellem flere aktører. Ligeledes er jeg kommet ind på, hvordan arkitektbranchen med udgangspunkt i JUUL|FROST Arkitekter i øjeblikket ændrer sin arbejdspraksis til at indebære en orkestrering af flere vidensdiscipliner under et tag. Hvad den performative æstetik kan vise er, at disse måder at organisere viden på between the arts så langt fra er nye. De har ulmet i kunst og idéhistorien i det 20. århundrede og har langsomt bredt sig til flere af samfundets vidensdiscipliner. Herværende kapitel om den performative æstetik kan læses som et symptom, jeg har valgt at lokalisere i kunst- og idéhistorien, men som kan spores spredt i stort set alle vidensdiscipliner.

3 I samme situative forståelse af sproget som Austins talehandlinger ligger den østrigske filosof Ludwig Wittgensteins begreb sprogspil, som han formulerer i *Philosophische Untersuchungen* fra 1953. Selvom Wittgenstein ikke bruger

begrebet *performativitet*, beskriver han, hvordan vi forstår sproget gennem brugen og i situationen. Wittgensteins tingslige sprogforståelse giver genklang ind i den litterære avantgarde, hvor typisk de danske og tyske konkretister og de franske lettrister begynder at arbejde med sprogets materielle sider, men også med de sprogspil og relationer, der opstår i sproget, når det bruges som byggeklodser i sprogspil etc.

4 Denne skelnen mellem denotation og konnotation i sprogvidenskabens knytter sig til den schweiziske lingvist Ferdinand de Saussures analyse af sproget med begreberne signifiant og signifié, "betegneren" og "det betegnede". Han pointerer, at forholdet mellem disse er arbitrært. At træet (signifié) forbindes med ordet "træ" (signifiant) beror på en social konvention. Signifianten kan således varieres og forskydes alt efter kontekst. Fx i det litterære sprogs metaforiske vendinger kan ordet 'træ' have flere konnotationer – det vil sige at signifiéen 'træ' har flere signifikanter. Signifianten kan lede mod betydninger som livets træ, træ som 'træværk' eller træ som et træ i skoven. Men det vil være den kontekstuelle, relationelle rolle i sætningen, samt læserens fortolkning af den, der afgør betydningen. Betydningsforskydninger, der rækker ud over ordets denotative betydning. Eksempelvis metaforen 'livets træ'. Derridas forskelsbegreb – difference viser netop, at sproget har sådanne sprækker, og at sproget derfor ikke altid kan bruges intentionelt, men har indlejrede og iboende forskelle.

5 Inden for nyere performativitetsteori har David McKenzie beskæftiget sig med den forskelssættende effekt. I *Perform or else* påpeger han, at det er ikke så meget er den betydning, der allerede ligger i et genstandsfelt, som det er den måde, den affektivt anvendes på i forhold til andre genstandsfelter, der gælder. Derfor handler performativitet i hans forståelse om virkning og effekt på det sociale niveau, en 'social efficacy'. Denne virkning og effekt, som McKenzie tilskriver en 'social virkning', gælder også for de tre nævnte sproglige tilgange: det handler om "how to do things with words", så det virker i situationen.

6 JUUL/FROST Arkitekter har arbejdet med *det åbne værks poetik* som en poetik for byrummet i flere konkurrenceforslag og byudviklingsprojekter, fx et projektforslag til Kvæsthusbroen i København 2006.

7 På dansk er Debords *Société du Spectacle* oversat til 'skuespilsamfundet'. Jeg har valgt at oversætte det med begivenhedssamfundet, idet det bedre dækker den aktuelle oplevelses- og begivenhedsplanlægning i byerne i dag. Se fx John Pløger om nærværsoplevelse og eventaliseringen af byens rum (Pløger 2010).

8 Det er den samme utopitanke, vi finder hos Henri Lefebvre, der i en periode arbejdede sammen med situationisterne. En utopi-ånd, der er tæt knyttet til maj '68 og for Lefebvres vedkommende knyttet til en gentækning af byen som et sted, hvor hverdagslivet kan udfolde sit potentiale i det repræsentationelle system. Det situationistiske détournement kan ses som en performativ opførelse eller gennemlevelse af byens repræsentationelle struktur. For både situationisterne og Lefebvre gælder, at de ser et potentiale i den begærlige, nydelsesorienterede, kreative anvendelse af byen i forhold til et eksempelvis et politisk, funktionelt eller markedsorienteret formål. I lighed med både Duchamps Fountain, Warhols Campbell's Soup Can, Picassos og surrealisternes collager af hverdagsgenstande, bruger situationisterne hverdagslivets rums forhåndenværende billeder som readymades til at omforme, dekomponere og dermed frigøre det institutionaliserede rum med æstetiske midler.

9 Eksempelvis *A Contemporary City for Three Million People* fra 1922 eller *Voisin-planen* for Paris fra 1925, der var en storstilet masterplan, der skulle rationalisere og rydde op i den indre middelalderby i Paris. Planen forudsatte, at den gamle bydel blev jævnet med jorden og et rationalistisk bygrid med højhuse blev indsat i stedet (se Hughes 1991:186).

10 For en uddybning af den utopiske tankegang i den tidligere avantgarde, se eksempelvis *The Shock of the New* (Hughes 1991). Hughes fremstiller avantgardebevægelsernes tilfredshed med samfundet som en kamp, der udmøntes i revolutionære og utopiske skemaer for, hvordan virkeligheden og samfundet kan forandres til det bedre. Ofte blev avantgardebevægelserne internt uenige om utopierne og vejen til deres realisering, hvorfor spørgsmål om form og indhold, mål og middel, ligger som en iboende konflikt i avantgardens ideologiske æstetik.

11 Appropriering er en strategi, der går ud på at tage ejerskab over noget, indtage eller tillægge det en særlig betydning eller brug. Et eksempel på en kulturel og social appropriering af koder finder man hos de britiske "mods", en underklassekultur, der i tresserne approprierede overklassens kultur ved at klæde sig i overklassemærket Ben Sherman og tillægge sig overklassestil. Inden for den fransksprogede litteratur har appropriering dog en hel anden progressiv betydning som *læring* og *tilegnelse*. Her betegner appropriering den handling, hvormed individer rebalancerer deres indre kognitive struktur, når de eksempelvis præsenteres for ny information, eller deres miljø er blevet udsat for eksterne eller fremmede faktorer.

12 Banksy har nemlig ligesom så mange andre subkulturelle udtryk brugt en markedsføringsstrategisk formidling af sit udtryk, der indebærer Banksy merchandise, hoodies og t-shirts, dokumentaren "Exit Through the Giftshop". Filmen leger ironisk med det scenesatte og medierede billede af den anonyme undercover street art-stjernes signatur. For Banksys anonymitet giver publicity, giver den enkelte kunstner en stærke signatur. Byen er for Banksy og andre street artists den fælles ramme, der giver mulighed for at realisere disse identiteter. En scene, hvorpå identitet og kunstnerisk integritet forhandles.

- 13 For en yderligere kommentar til, hvordan avantgardestrategier inden for eksempelvis street art går hånd i hånd med planlægningen og gentrificeringen, se artiklen "Gadekunst og gentrificering" i *Gadekunst og urbanitet*, red. Lasse Korsemann Horne, *forthcoming* 2010
- 14 Jf. *Varvsstaden*. I kapitel 3 beskriver jeg, hvordan JFA konkret har brugt situationisternes omdannelsestanke i et konkurrenceforslag.
- 15 Overfører vi fluxus-bevægelens værkforståelse og ophævelse af den til den aktuelle debat om byrummet og forestillinger om det offentlige rum som et for alle tilgængeligt rum, ser vi en række lighedspunkter. Ligheden med de aktuelle borgerinddragelsesprocesser inden for byudvikling er slående.
- 16 J.L. Austin talte i sine forelæsninger om performativer, som han definerede som et udtryk, der samtidig udfører, hvad det siger. Sprog handlingen overført til teater teksten er den unikke udførelse af et værk, der udspringer af den pragmatiske og kontekstuelle situation.
- 17 Følesansen diskuteres eksempelvis i skulpturafsnittet: "Von dem Augenblick an, da die griechische Kunst mit Bewusstsein darauf ausgegangen war, an der Einzelform auch die dritte Dimension der Tiefräumigkeit zum Ausdrucke zu bringen, begann nicht, wie man vielleicht meinen möchte, eine Vermehrung des Eindrucks der Stofflichkeit auf den Beschauer, sondern eine Minderung desselben, half Folge der wachsenden Bedeutung, welche nun das geistige Bewusstsein (die Erfahrung) für die Aufnahme des Kunstwerkes gewinnt, und welche ihrerseits wieder durch die zunehmende Ausschaltung des Tastsinns zugunsten des Gesichtssinns bedingt war." (Riegl 1927:123)
- 18 Om disse erfaringsovergange og synssansens mulige forrang, se også denne afhandlings kapitel om *Fotografiet som affektiv metode*, hvori jeg giver et bud på, hvorfor fotograferingen ikke kun er bundet til synssansen, men også kroppens situethed og position i rummet.
- 19 I den forstand er Wölflin forgænger for kropsfænomenologien eksempelvis hos filosofen Maurice Merleau-Ponty, og peger også frem mod nyere affektive og posthumane drejninger inden for socialvidenskab og kulturgeografien, repræsenteret ved blandt andre Nigel Thrift og Ash Amin (Amin & Thrift 2002).
- 20 Vi kan her sammenligne den arkitektur og rumopfattelse, som den tyske æstetikteoretiker og fænomenolog Gernot Böhme fremhæver hos Riegl og Wölflin med den sproglige og retoriske performativets tekstbegreb, som blev set som et mulighedsrum – enten for skriftens processuelle tilblivelse eller for læserens engagement og medproduktion af mening.
- 21 Sætningen stammer fra artiklen "The Tall Office Building Artistically Considered" fra 1896 og var et forsvar for funktionalismen og rationalismen i blandt andet i Chicago (se også Hughes 1991: 172).
- 22 Som Amin & Thrift har påpeget, er flanøren ikke kønsneutral – kroppen og sanserne er taget i brug og dermed også den kønnede krop. Der er således forskel på, hvordan vi går gennem byen, alt efter hvilke kroppe der er tale om. Samtidig foreslår de en 'alternativ transitivitet', hvor flanøren reaktualiseres i forhold til bilen og biltrafikens hastighed. Byer som L.A. er fx domineret af biler, hvorfor en gående flanør ikke er aktuel. (Thrift & Amin 2002:17-16). I den forstand gør de Benjamins flanør situationsbunden – både i forhold til egenkroppen, til byen og den hastighed, hvormed den opleves. Den affektive virkning af byen på kroppen afhænger altså af en lang række komplekse faktorer, der ikke blot orienterer sig mod fodgængerens oplevelse af byen, men også indsætter variable størrelser som fart, transportmiddel, kroppen og kønnet ind som betydningsproducerende og lokale parametre for byens påvirkning af sanserne og kroppen.
- 23 Anne Ring Petersen pointerer således, at installationen nok baserer sig på synet, men også på den kropslige og haptiske erfaring af rummet: "Da installationen omgiver en på alle sider, berøves man muligheden for at danne sig overblik [...] i den henseende er hans arbejder paradigmatiske for installationens receptionsæstetik." På den måde bliver erfaringen af rummet baseret på haptiske erfaringer og kroppens relation til rummet (Petersen 2002: 130).
- 24 'As Found' var emnet for en konference på Skov og Landskab, KU LIFE i sommeren 2010. Emnet var, hvordan landskabsarkitekter og planlæggere kan tage udgangspunkt i det eksisterende det, der er *fundet* på stedet.
- 25 Begrebet 'immanens' stammer fra filosofen Gilles Deleuze, der skriver: "The immanent event is actualized in a state of things and of the lived that make it happen" (Deleuze: 2005: 31). Hans definition på det immanente ligner således Yeats' performative linje om danseren og dansen. Den immanente begivenhed, eller handling, aktualiseres i tingenes tilstand, gennem det levede liv, der udfører handlingen. Ligesom dansen ikke kan forstås som en separat handling adskilt fra kroppen, der udfører den, artikulerer den immanente handling sig derfor altid gennem et materiale, en situation og befinder sig 'in medias res' – midt imellem tingene eller midt i begivenhederne.

KAPITEL 5 DET PERFORMATIVT ÆSTETISKE BYRUM

- 1 Det brandede rum fungerer således ud fra samme virkningsæstetik som Gabriel Trades sociale imitationslove: Arkitekturen og designet henvender sig til brugerens behov for identifikation – ikke med andre sociale entiteter, men i forhold til byens designede og arkitektoniske genstande. Herved foldes det sociale med det æstetiske i det brandede rum.
- 2 For en nærmere diskussion af diagrammer og dispositiver og de mulige forskelle mellem Hilliers deluzianske brug af diagrammet overfor det foucauldianske dispositif, men begge som redskaber, der distribuerer magtrelationer i rummet, se Pløger (2008) om "Foucault's Dispositif and the City."
- 3 Jeg har i kapitlet om den situerede viden henvist til Tardes sociale imitationslove til at vise, hvordan viden cirkulerer gennem imitation og invention i videnssituationer. Thrift overfører Tarde til byrummets sociale udvekslinger og sætter den sociale imitation i forbindelse med byens affekter og flaneuren.
- 4 Finanskriser og perioder, hvor investorer trækker deres penge ud af projekter, er således væksttider for de midlertidige rum.
- 5 Den italienske filosof og politiske tænker Giorgio Agamben har videreudviklet Carl Schmitts begreb om undtagelsestilstanden i forhold demokratiets frirum. Han giver eksempler på, hvor den demokratiske stat ofte suspenderer demokratiet og de eksisterende love ved at installere undtagelsestilstande, hvor andre provisoriske regler indsættes – "af nødvendighed". Generelt defineres undtagelsestilstanden som noget negativt, fx som den juridiske gråzone i Guantanamo-basen. Undtagelsestilstanden legitimeres ved, at den politiske magt viser sin suverænitet ved at suspendere den gældende lovgivning, men gør det af såkaldt "nødvendighed" for almenvældets bedste vel. Overfører vi begrebet om undtagelsestilstanden til den kommunale planlægning og spørgsmålet om midlertidige rum, indeholder undtagelsestilstanden et kreativt potentiale og mulighed for ad hoc-løsninger, der ikke vil være mulige i den traditionelle funktionelle og målorienterede planlægning. I *Means Without End* (Agamben 2000) problematiserer Agamben således denne kreative og performative uskelnelighed mellem mål og middel, men pointerer at denne uskelnelighedszone gennemsyrer flere og flere af samfundets sfærer.
- 6 For en gennemgang af det midlertidige som planredskab i forbindelse med Musicon i Roskilde, se *MUSICON - Et casestudie af en midlertidig planlægningsstrategi i praksis*. (Døssing & Friis 2009)
- 7 "Oslo er en bar, en pavillion, et flydende sted" lyder det om den midlertidigt skabte ponton, der lå udenfor Dansk Arkitektur Center i august 2010 <http://www.oslo.dk/>
- 8 <http://www.carlsbergbyen.dk/> Rationalet er at bruge kunstinstitutioner til at tiltrække det byliv.
- 9 At kunstens rum kan bruges til at indsætte det fremmede i det kendte er kunsthistorikeren Mikkel Boghs pointe i artiklen og oplægget til antologien *Byens rum 1 Det fremmede i det kendte*. Her argumenterer han for, at kunsten kan foretage "deltagerorienterede og performative indgreb i byen rum" ligesom kunstens rolle i forhold til byen har været at undersøge og intervenere i byens særlige rumlighed.
- 10 Immanent udvikling, det vil sige en iboende udviklingskraft eller indskydelse i det repræsentationelle rum eller form. Netop som immanent udvikling mener jeg, at det performative byrum kommer til udtryk: Som de handlinger, udvekslinger, relationer og overgange, der finder sted inden for magtens og repræsentationens rum. Men betegnelsen formløs vil jeg af samme årsager ikke knytte til en performativ æstetik, idet formløst i min optik indebærer mangel på form. I relation til hvad jeg tidligere har omtalt som det performative, at udtryk og handlinger altid udtrykker sig gennem et materiale og en form. Derfor er rummet altid er immanent *formende* og ikke *formløst*.
Christianias byrum har, set fra en æstetisk vinkel, et stærkt formudtryk, der omfatter eget flag og brand, der tydeligt signalerer værdier, holdninger, betydninger – repræsenterer en rumanskelse. Desuden låner Christiania netop nationalsstatens repræsentationsformer: flaget, byporten, skiltningen, og indoptager tilmed kapitalismens kommunikationsformer, brandet, logoet og en stærk visuel signatur, for netop at kunne kommunikere sit modmagtsbudskab. I den forstand er Christiania langt fra formløs, non-repræsentationel eller fungerer som en urban exterioritet: Christiania bruger netop alle de formstrategier, der karakteriserer byens repræsentationsformer. Herved approprierer Christiania på mange punkter det brandede rums strategier. Nok som en kontrastnatur til det, men også som en anerkendelse af det brandede rums virkningsæstetik. Alternativt kan vi se Christiania som bevaring. Som Tietjen og Riesto har antydnet er det en "bevaringsstrategi" baseret på 68-generationens direkte demokrati (Tietjen, Riesto, Skov 2007). Christianias formløshed indlejrer sig i dette perspektiv i det eksisterende og 'detournerer' byrummet gennem sin egen reformulering. Så i juridisk accepterer jeg Christiania som formløs, idet dens fremtid er usikker, men som et materielt, fysisk, landskabeligt byrum er den som byrum formet og dens ideologi udtrykt gennem et materiale, et kulturlandskab og en arkitektur.
- 11 Jeg har tidligere formuleret denne immanens ud fra Yeats' linje, "How can we know the dancer from the dance"? I denne formulering er det immanente en mening, der ikke kan adskille det materiale, den udtrykkes i.

KAPITEL 6 URBALE AFFEKTER, ASSEMBLAGER OG TILBLIVELSER

1 Ligesom 20. århundredes performative kunstpraksis opererer i sådan nedbrydning af værkets afgrænsning til fordel for flere videnspraksisser, gør samme distribution af viden sig gældende inden for de rumligt orienterede fagretninger. Disse reaktualiseringer lægger sig ikke restløst som arvinger til Deleuze og Guattari, men er udviklet ud af den rhizomatisk logik, der ligger til grund for blandt andet *A Thousand Plateaus*. Her er det netop den begrebslige udfoldning og tilblivelse, der er fokus på, mere end det er den definitoriske klarhed. Det indebærer, at når begreberne flytter fra den oprindelige filosofiske kontekst og indtager nye fagterritorier, ændrer de karakter i forhold til det specifikke fagområde og miljøer, de foldes i. I den forstand er den deleuzianske begrebslogik situeret og kan sammenlignes med den måde, vi så ideer bevæge sig mellem faglige tilgange på tegnestuen JFA i kapitlet om *Den situerede viden*.

2 Den reversible tiblivelse mellem de to rum: "Smooth space is constantly being translated, transversed into a striated space; striated space is constantly being reversed, returned to a smooth space." (Deleuze & Guattari 1980: 474).

3 Deleuze henter begrebet om folden fra Leibniz. I *Le Pli - Leibniz et la Baroque* definerer han folden som den kraft, der løber igennem et materiale og dermed forandrer det. Materialet kan derfor ikke forstås ud fra nogle absolutte egenskaber, men vil som foldet materiale altid kun være forståeligt som en tilstand, der konstant varierer alt efter foldningen af intensitet. Folden kan vi forstå som kraften eller energien, der løber igennem et materiale (Deleuze 1988: 25).

4 Se også *Byens rum 2* om Simmel: "Angsten for at få overskredet sin personlige grænse er således et grundvilkår i byen. Et yderligere træk ved storbyen er dens anonymitet, som Simmel mener afføder en modreaktion, der skal sikre at subjektet forbliver et subjekt. Storbyboerne forsøger at gøre sig bemærkede for at undslippe anonymiteten, hvilket Simmel påpeger fører til "tendentiøse mærkværdigheder, til særegenhedens specifikt storbymessige ekstravagance". (Juil 2009:26). Det er interessant, at Simmel definerer en affektiv reaktion som modreaktion på blasertheden. Set i forhold til affekten som reaktioner mellem kroppe, er den reaktion, som Simmel beskriver som storbymessige ekstravagance netop udadrettet mod rummet og ikke en indadrettet følelse. Jf. den indledningsvise beskrivelse af affekten hos Deleuze og Guattari at "Affect is the active discharge of emotion, the counter attack, whereas feeling is an always displaced, retarded, resisting emotion. Affects are projectiles just like weapons; feelings are introceptible like tools" (Deleuze & Guattari 1987: 400).

5 Komplexitet forstås Mol & Law som "if things relate but don't add up, if events occur but not within the processes of linear time, and if phenomena share a space but cannot be mapped in terms of a single set of three dimensional coordinates." (Mol & Law 2002: 1).

6 Inden for kulturgeografien ser vi en vending mod Gabriel Tarde. Også inden for urbanitetsstudier argumenterer eksempelvis Ignacio Farias og Thomas Bender for, at der er i øjeblikket er et 'Tardean moment' (Farias & Bender 2010).

7 Det affektive rum har således nogle paralleller til den epistemologi, vi i tidligere afsnit har set gøre sig gældende i den situerede viden. I den situerede viden var erkendelsen netop noget, der fandt sted pragmatisk og baseret på sanserfaringens måde at placere og indlejre sig i det fysiske miljøes situationer.

8 Synæstesi, (af gr. synaisthesis 'medfornemmelse', af syn- og afledning. af *aisthanesthai* 'opfatte, føle'), samsansning, det forhold, at påvirkning af en sans, fx hørelsen, automatisk udløser et sansindtryk i en anden modalitet, fx synet, selvom denne anden sansemodalitet ikke bliver påvirket. (Den Store Danske Encyklopædi, Gyldendals)

9 I de seneste studier af byrummets atmosfæriske kvaliteter, har man typisk fokuseret på ét aspekt af det atmosfæriske og har typisk adskilt det lydige fra det visuelle. Se eksempelvis Jacob Kreutzfeldts Ph.d.-afhandling *Akkustisk territorialitet om lydets påvirkning i byrummet* (Kreutzfeldt 2009).

10 Hentet online fra www.dac.dk

11 Jeg har i den performative æstetik vist, hvordan Austins talehandlinger var sådanne påpegende udsagn, der skabte noget ud af situationer, frem for at beskrive det eksisterende. Ser vi den rammesættende arkitektur som en sådan gestisk scene for handlinger, ligger der også en særlig affektiv politik, der orienterer sig mod at være den, der tager talehandlingen på sig og eksekverer den skjulte intention, der ligger i miljøet. Thrift påpeger, at sådanne nye vidensperformances er flyttet ind på den centrale scene i moderne samfund, hvor de konstituerer "a new 'disaggregated' mode of discipline, an emergent stratum of power and knowledge" (Thrift 2008:185).

12 'Assemblage' er den engelske oversættelse af Deleuze og Guattaris franske begreb 'agencement' fra *Mille Plateaux / A Thousand Plateaus* (1987: 503 pp). En agencement er defineret som en samling af "bodies, of actions and passions, an intermingling of bodies reacting to one another" og ligeledes "of acts and statements, of incorporeal transformations attributed to bodies. (ibid. 88). Planlægningsteoretikeren Jean Hillier har påpeget, at der ligger en fortolkning i, hvordan det franske agencement oversættes til det neutrale "assemblage". Hun påpeger, at "agencements are 'passional' compositions of desire (Deleuze and Guattari, 1987: 399). The rationality of an agencement does not exist without the desires which constitute it and the passions (affects) which it brings into play" (Deleuze and Guattari 1987: 399). Jeg har valgt at bruge assemblage-begrebet frem for agencement. Agencement hviler som citatet på det passionerede, men det indebærer dermed også at dette begær placeres i et subjekt, der bliver den krop, hvor assemblagen samles. Derved

kommer vi hurtigt til at forstå agencement som noget, der er skab ud af et socialt, menneskeligt begær. Med assemblagen ønsker jeg i stedet at påpege byrummet netop i den sammenstilling eller foldning, hvor det affektive hverken kan tillægges det menneskelige begær eller tingenes tiltrækningskraft, men i stedet er en assemblage under tilbivelse mellem dem.

13 Jeg må for en ordens skyld pointere, at Deleuzes æstetik ikke er avantgardistisk, hvorfor han ikke selv ville pege på avantgardestrategierne som assemblager eller blokke af perceptor og affekter. Deleuze er i stedet primært interesseret i de sanselige overgange, som han mener er iboende i det modernistiske maleri, hvor han i Francis Bacons portrætter eller Cézannes penselstrøg ser rumlige overgange i form af *perceptor* og *affekter* (Deleuze & Guattari 1996).

14 I casen Varvsstaden har jeg illustreret, hvordan JFA i en arbejdsproces arbejdede både med det glatte rum og det sribede rums planlægning. Casen viste også, hvor svært det er at bibeholde foldningen mellem det sribede og det glatte rum, for masterplanen (det sribede rum) kom hurtigt til at overskygge og determinere potentialeplanen (det glatte rum), selvom det de var tænkt som gensidigt konstituerende. At arbejde med tilbivelser frem for med udvikling er således en svær balancegang mellem at udarbejde planer, der i tilstrækkelig grad "pirrer" og skaber affekt i det givne rum, og samtidig ikke lukker og determinerer rummets fremtidige tilbivelsesprocesser.

15 "Places are 'stages of intensity', traces of movement, speed and circulation" (Thrift 1996:289).

KAPITEL 7 FRA DET OFFENTLIGE RUM TIL DET PERFORMATIVE BYRUM

1 I kapitlet om *Den situerede viden* pegede jeg på, hvordan arkitektur og planlægning befinder sig i en brydningstid, hvor det tværfaglige arbejde på tværs af faggrænser er en nødvendighed. I caseanalysen Varvsstaden viste jeg mere specifikt, hvordan JUUL/FROST Arkitekter arbejder situeret og tværfagligt, og hvordan der i denne tværfaglige tilgang samtidig ligger nogle iboende paradokser og brydninger.

2 I Statens kunsthøjesteret finder man eksempelvis en støtte ordning til kunst i det offentlige rum. Kunstens egenskaber forklares, men ikke hvad det er for en situation, det offentlige rum medfører: <http://www.kunst.dk/statenskunstfond/kunstedetoffrum/>

3 <http://www.information.dk/172518>

4 <http://www.kristeligt-dagblad.dk/artikel/6392:Kirke---tro--Det-offentlige-rum-er-alles>. Claus Vincents | 28. februar 2007. Her arbejder man altså med en forestilling om det offentlige rum, som det rum, vi alle er fælles om, og som sættes i modsætning til det private rum. Det offentlige rum som fællesrum udbygges inden for megen urbanitetsteori og byforskning.

5 Distribution af kræfter indebærer ikke en intentionel ophavsmand, i stedet ser jeg distribution i lighed med John Pløgers definition af det rumlige dispositiv: Dispositivet er ikke kun et magtrum, der distribuerer reaktioner i det sociale, men kan også forstås som det rum af relationer, der etableres i erfaringen og de uintentionelle processer - både kognitive og kropslige: "Dispositif space could not and cannot have effect without a specific constellation of the discursive and non-discursive. This constellation is shaped by such things as experiences (including the embodied) and collective schemes of significations involved, 'telling' people about how to use space." (Pløger 2008:67).

6 Hajer & Reijndorps byrum kunne passende sammenlæses med Gabriel Tardes imitationsbegreb. Se *Den situerede viden*. Også Goffmans analyser af, hvordan hverdagslivet består af forskellige rollespil giver genklang. Dog pointerer Hajer & Reijndorp det fysiske materielle i disse scener, der altså ikke kun er begivenheder, der opstår i den sociale identifikation, men også er fysiske scener, steder for leg og kropslig udfoldelse, der inviterer til at byboeren indtager roller.

7 Begrebet *doxa* stammer fra Aristoteles' *Poetikken*. Det er den instans i det græske drama, der - repræsenteret af koret - fælder dom over individet, og betegner således en formel lov, eksempelvis demokratiets håndhævelse af statsfilosofien eller den almene konsensus i samfundet. Hos Aristoteles er der derfor en virkningsrelation mellem samfundets fornuft og mimesis (kunstens afbildning af samfundet). *Doxa* er dermed lig med samfundets 'common sense', en default skalering af værdier og den offentlige mening, den vedtagne gode smag etc. Aristoteles' *Poetikken* er det første kunstteoretiske værk, der beskæftiger sig med æstetik løst fra et spørgsmål om skønhed, men også som et spørgsmål om genkendelighed og derved det første værk om antropomorfisme forstået som kunstens evne til at efterligne (mimesis) de menneskelige proportioner og moralske spørgsmål. Et eksempel på det antropomorfe og kunstens mimetiske evne er hos Aristoteles, at den antikke borger ved hjælp af den græske tragedies proportionering mellem *begyndelse*, *midte* og *slutning* kan genkende sit eget livs proportioner og derved identificere sig med personernes skæbne. Gennem denne identifikation når individet en rensende erkendelse - *katarsis*. Her spiller begrebet *doxa* en væsentlig rolle. *Doxa* er den variable, og kulturelt og socialt, betingende størrelse, der på et givent tidspunkt sætter samfundets normer, værdier og kollektive forståelse. En 'common sense' som er en fælles pragmatisk udlægning af sandheden. *Doxa* virker på formningen af det individuelle liv og er i den græske tragedie udtrykt i koret, hvis funktion er at dømme og kommentere individets handlinger og valg.

8 For en nærmere beskrivelse af performativitet som et strategisk redskab, se "Performativitet" i *Byens rum - det kendte*

i *det fremmede* (Juul 2009). De strategiske redskaber skal netop ses som redskaber for arkitekter og planlæggere, der vil træde ind på den byrumlige scene. Påvirke den som et alternativ til styringen og planlægningen af den.

9 Det skal her bemærkes, at Sennett stadig forholder sig kritisk distanceret til denne form for 'public role playing', som han kalder det (Sennett 1974: 64). Han påpeger blandt andet, at det kan være svært at sige, hvorvidt folk er det, som de udgiver sig for: "Whether people were in fact what they wore was less important than their desire to wear something recognizable in order to be someone on the street." (Sennett 1974: 67) Sennett arbejder med et begreb om det autentiske - at nogle måder at opføre sig på er mere autentiske end andre. I den forstand kan han ikke løsrive sig fra den rationalistiske demokratiforestilling om byen som et offentlighedsrum, forankret i nationalstaten, fornuften og demokratiets fødsel i det antikke Grækenland.

10 Teatret opstod som et led i dionysoskulten - dyrkelsen af guden Dionysos, der var festens gud og blev forbundet med drikkegildet, den løsslupne fest. Apollon var derimod talen og rationalistens gud, og er derfor repræsenteret af en æstetik, der hviler på de rene linjer, matematikken og geometrien. De to guder repræsenterer altså også to forskellige byæstetikker: den fornuftsborne, skønne, der fordrer det gode og sunde samfund, og den irrationelle og berusede, der udviser de vitalistiske kræfter, tilbivelsen og det grænsesøgende. Det skal også tilføjes, at det græske drama hurtigt udviklede sig til talens kunst, hvor Aristoteles i *Poetikken* argumenterer for at dramaets form er apollinsk, hvorfor den dionysiske æstetik udskilles. Performancekunst og den indflydelse performance-teatret har haft på de andre kunstarter kan vi dog se som en genintroduktion af det dionysiske. Hvor agoraens offentlighedsforståelse bygger på demokratiske værdier, skjuler performance-teatret ikke sin iscenesættelse og strategiske påvirkning af publikum, som typisk direkte italesættes, inddrages i showet eller endda gøres ansvarlige for forestillingens betydningsproduktion. Det er altså andre redskaber, der bruges, de dionysiske frem for de apollinske, men uden at udelukke de apollinske problemstillinger, hvor temaer som individet forhold til samfundet eksempelvis spiller en væsentlig rolle. Det græske drama "efterligner handlende mennesker" (Aristoteles 1992:14), så dramaet opstår ifølge Aristoteles som udslag af menneskets behov for efterligning, "det at efterligne hører til vores natur såvel som harmoni og rytme". (ibid. 15-16).

11 Jf. kapitlet *Den performative æstetik i byrummet*.

12 Her trækker jeg på den avantgardistiske værkforståelse og æstetik jf. kapitlet *Performativ æstetik*.

13 Her er der ikke langt til den situationistiske og den begivenhedsorienterede performance, eksempelvis John Cages tilfældighedsværk "Indeterminacy" (jf. kapitlet *Performativ æstetik*). Jeg drager også paralleller til, hvordan den situative viden virker gennem socio-rumlige situationer - hvis ikke der allerede er et virkningsfuldt scene, et påpegende medium, en formende æstetik, hvorigennem disse påvirkninger gestaltes, udebliver vidensproduktionen.

KAPITEL 8 FOTOGRAFERING SOM AFFEKTIV METODE

1 Metodehybriden mellem det humanistisk-æstetiske og det samfundsvidenskabelige skal således ses i relation til projektets komplekse videnssituation, hvor forskellige redskaber og materialer har indflydelse på det vidensprodukt, der udvikles. Se kapitlet *Den situerede viden*. At undersøgelsen ville have set anderledes ud, havde jeg brugt brugt arkitektens metode og kortlægning af rummet, er jeg derfor bevidst om. Dog har jeg så vidt muligt søgt at medtage kontekstkort og planer som empiri i det omfang casestudierne har tilladt det. Google maps har fx detaljerede luftfotos af High Line, hvormod Google ikke er kommet nær så tæt på Ummayad-moskeen i Damaskus af socio-politiske årsager.

2 Jeg vil her ikke forklare de to begreber yderligere, men henvise til kapitlet *Urbane effekter, assemblager og tilblivelser*.

3 For en nærmere definition af J. L. Austins performative udsagn, se kapitlet *Performativ æstetik*.

4 Her er jeg enig i Barthes' forklaring på, hvorfor fotografiet for ham ikke er fænomenologisk: I *Det lyse kammer* stiller han spørgsmålet, om det, gennem fotografiet, "var det muligt at fastholde en affektiv intentionaltet, en anskuelse af objektet som øjeblikkeligt blev gennemtrængt af begær, afsky, nostalgi, eufori" og svarer selv: "Den klassiske fænomenologi har aldrig talt om begær eller sorg" (Barthes 1987: 31-32). Han afskriver altså fænomenologiens evne til at fange det, som han andet sted i *Det lyse kammer* betegner 'punktumoplevelsen', og som direkte kan sammenlignes med det, jeg betegner det affektive.

5 Barthes er i *Det lyse kammer* inspireret af Lacans psykoanalyse, hvilket også ligger til grund for hans fotointeresse. I fotografiet ser han således en mulighed for at det reelle, det imaginære og det symbolske (Lacan) kan smelte sammen i et øjeblik. En øjeblikssituation, som han forbinder med den erotiske erfaring, med tekstens betydningsspil og den æstetiske erfaring generelt. Lilliane Weissberg fokuserer dog også på den freudianske islæt i Barthes *Det lyse kammer*. Men i lyset af de eksplicite referencer til Lacan i *Kærlighedens forrykte tale*, mener jeg at de lacanianske undertoner er den væsentligste reference for de psykoanalytiske undertoner i Barthes' værk.

6 Det skal tilføjes, at Barthes ikke argumenterer væsentligt for sin pointe omkring den stædige referent. Som billedforskeren MacCabe påpeger, ignorerer Barthes i *Det lyse kammer* både de sociologiske og de teknologiske aspekter ved fotografiet. Disse kan manipulere med referenten og dermed aftrykket af virkeligheden: "his reason for rejecting

this form of analysis is personal and affective”, undskyldes det (MacCabe 1997: 73). En anden vinkel på det er, at Barthes er bevidst undgår de sociologiske og teknologiske aspekter ved fotografiet for at undersøge virkelighedens æstetiske virkninger uden om såvel sociologiens og teknologiens rationale.

7 Det skal her bemærkes, at Sontag i sine senere værker om fotografiet tager en kritisk vinkel.

8 synæstetsi (fra Græsk syn = med + aisthesis = sansning). Synæstesi kan forklares som en "Sensation produced at a point other than or remote from the point of stimulation, as of a color from hearing a certain sound. Synesthesia is an involuntary joining in which the real information of one sense is accompanied by a perception in another sense. In addition to being involuntary, this additional perception is regarded by the synesthete as real, often outside the body, instead of imagined in the mind's eye. It also has some other interesting features that clearly separate it from artistic fancy or purple prose. Its reality and vividness are what make synesthesia so interesting in its violation of conventional perception." fra Richard Cytowic, *Synesthesia: A Union of the Senses* p.1

KAPITEL 9 CASE: DAMASKUS

1 Jeg tilskriver i den forstand det sanselige oplevelsesrum en transcendent egenskab i forhold til det rationalistiske planlægningsrum, men installerer dermed også en dikotomi mellem krop og ånd: kroppen kan overskride åndens rationaliseringer gennem den rumlige affekt. Jeg har i kapitlet om *Urbane effekter, assemblager og tilblivelser* tidligere refereret denne dikotomi mellem rationalitet og sanselighed i forhold til John Pløgers skelnen mellem den apollinske og den dionysiske by, og har i den forbindelse søgt at pointere, at rummet bør forstås anti-dialektisk som tilblivende foldninger *mellem* det stribede og det glatte rum, det apollinske og det dionysiske, ånden og kroppen.

2 Som romersk metropol var Damaskus kendt som værende Jupiters by (Burns 2005:61). Damaskus har således traditionelt været en by, der har fungeret som religiøs hovedstad.

3 Efter moskeen i Mekka regnes den for den største og mest indflydelsesrige moske i den muslimske verden, så selvom det er et levend rum, er stedet også et af de største monumenter i den muslimske verden.

4 En sammenfoldning mellem handlinger og fysisk rum i lighed med den definition, jeg i tidligere kapitler har defineret byrummet med. Fx *Fra det offentlige rum til byrummet og Urbane Effekter, assemblager og tilblivelser*.

5 Fotoempirien fra moskeens gårdrum viser et udsnit af de assemblager, der fandt sted under mit ophold i moskeen i december 2008. Assemblagerne er øjeblikbilleder, indfanget ved tilfælde og ud fra, hvad der tiltrak opmærksomhed. Assemblagerne fremkommer flere steder ud af kontrasten mellem moskeens rum og markedspladsen.

6 En definition af det emergente rum finder vi hos Camilo Pinilla i Winy Maas et al. I *Spacefighter: The Evolutionary City Game*: "Emergent behavior is independent of external control, implying the absence of a single creative mastermind. On the contrary, creation is the result of a multitude of intended and unintentional individual decisions. These decisions, perhaps intended at a very local or individual level, manage to generate large unplanned consequences at larger ones. This obviously implies a blurring in the hierarchical organisations of the system as a decentralisation and non-linearities are always present." (Pinilla 2007: 86).

7 I forhold til 'emergent behavior' beskriver Pinilla emergent urbanism som en assemblage: "'emergent urbanism' is (...) an ongoing assemblage flourishing from the dynamic interactions of parts and participants in the urbanisation field. Examples of local and global homogenisations and differentiation are presented as emergent urbanism's consequences." (Pinilla 2007: 81). Emergens er derfor "The assemblage of a multitude of individual actions and decisions (birds flying, people walking or driving cars over a particular road, or investors deciding where to put their money) generates outcomes which cannot be described from the point of view of the individual elements, but from the perspective of the whole" (Ibid. 85).

KAPITEL 10 CASE HIGH LINE

1 Fuji-kampagnen bestod af "photographs of more than 1,000 High Line supporters, in front of a High Line backdrop by Joel Sternfeld. The portraits were collaged into a public mural on construction fencing in the High Line neighborhood." For mere om Fuji Kampagnen se: High Line Portrait Project 2007 <http://www.youtube.com/watch?v=iy4LcvWolEg&feature=related>

2 For en nærmere udredning af James Corners landskabsurbanisme, se kapitlet *Det performativt æstetiske byrum*, afsnittet 3 om midlertidighed.

3 Alle citater og referencer uden direkte kildeangivelse i teksten, er hentet fra Friends of The High Line hjemmeside. Se Andre kilder i litteraturlisten.

4 Se tidligere kapitel om *Affekter, assemblager og tilblivelser*.

5 Hvis man eksempelvis sammenligner Chelseas High line med dens parisiske forgænger, Jacques Vergely

landskabsarkitekt og arkitekt, Philippe Mathieux, Promenade Plantée fra 1992 kan vi se en forskel mellem virkningsæstetik og repræsentationel æstetik. Forskellen i designstrategi er slående. Promenade Plantée prætenderer ikke at være mere end en rekreativ park hævet over gadeplan. Den franske original er bygget op omkring en centralakse, det tidligere jernbanespor, hvorfra man har muligheden for en række afstikkere i form af lystpavilloner, tilstødende mindre park- og opholdsrum eller udsigtspunkter, hvorfra man kan se ud over byen nedenfor. Promenade Plantée er designet baggrund af den franske havekunsts idegrundlag, hvor centralakser og geometrisk former er dominerende. Promenade Plantée bruger centralperspektivet som udgangspunkt for mere sanselige rumoplevelser, skabt gennem landskabsarkitekturen.

6 Jeg har i afsnittet om *Fotografering som affektiv metode* påpeget, at fotografiet kan være en måde at erkende rummet og verden på. Det første forløb på High linen er et godt eksempel på en sådan erkendelse, da rummets udstikker nye koordinater, som den besøgende søger at erkende ved at tage billeder af de nye sanseindtryk.

7 Chelsea Food Deck kan i min beskrivelse synes meget amerikansk set fra et europæisk perspektiv. Dog er det påfaldende, hvor suggestivt denne markedsføring af Chelsea Food Market finder sted: langt mere subtilt end lignende affektive semi-offentlige /semi-kommercielle rum i Danmark. For at nævne et par stykker: Den affektive sammenfoldningen af Magasins bagerforretning og Metroopgangen på Kgs. Nytorv eller mere markant affektiv: Kastrup Lufthavns toldfrie parfumeshop, der springer én i næsen efter man svedig og kropsklaustrofobisk er sluppet igennem lufthavns security.

8 En sådan markedsorienteret måde at give 'ques' til forbrugeren adfærd er blandt andet beskrevet i 'Nudge strategy', en måde at påvirke forbrugeren ubevidst til særlige handlinger: "Her lanceres begreber som "choice architecture" og "libertarian paternalism" som måder, hvorpå eksempelvis design kan lede mennesker til at træffe de rette valg. Denne suggestive måde at pege på rumemts muligheder illustrerer også, hvordan det kommercielle rum har overtaget det glatte rums måde at virke på. Jf. kapitlet *Urbane assemblager, affekter og tilblivelser*. Selv om Deleuze og Guattari middelbart opprioriterer det glatte rums tiblivende facon, er Chelsea Food Market et eksempel på at det glatte rums suggestive måde at operere på kan overtages af en målrationel fonuft. Manuel Castell kalder eksempelvis dette nye sted markedsorienterede rum for 'flow', hvorimod Michael Hardt og Antonio Negri sammenligner det med *Empire* - deres Foucault-inspirerede og idehistoriske begreb for magtens eller kræfternes rum.

9 Se Benjamin 2008 og kapitlet *Performativ æstetik* om den kropslige og sanseorienterede performativitet. Også geograferne Thrift og Amin reaktualiserer Benjamins passageværk i deres begreb om den affektive by, se Thrift & Amin 2002.

10 Her tænker jeg mere specifikt på kulturgeografen Nigel Thrifts beskrivelse af det affektive rum som præ-kognitivt og forud for den rationelle erkendelse. Jf. Thrift 2008.

11 Kommentar af Carsten Friberg til sin fotoserie, november 2009.

12 Jf. Peter Schulz Jørgensens (2009), der påpeger at "High Linen skal både høres og ses", hvor han påpeger, hvordan der er også et arbejdet med lydvirkninger på de forskellige dele af High Linen. Se også kapitlet *Urbane affekter, assemblager og tilblivelser* om "Affekter i det synæstetisk rum".

13 Dette er en voyeristisk stimulerende virkning ved filmmediet, som blandt andet filmtoretikeren Noel Burch har påpeget. Jf. Noel Burch: *Theory of Film Practice*.

14 En sådan fiktivisering af virkeligheden er blandt andet de postmoderne æstetikere eksponenter for: Postmoderne teoretikere som Baudrillard og Lyotard ville påpege at rummet konstrueres i kraft af de imaginære forestillinger, vi projicerer ind i det. Jeg mener snarere, at det det imaginære er en del af de processer, der finder sted i virkeligheden.

15 Taxi Driver, Opening Night, Taxi Night on Earth, The Fifth Element, for at nævne nogle få filmklassikere, der iscenesætter Manhattan som en by der aldrig sover, blandt andet i kraft af strømmen af yellow cabs.

16 Se også *Byens rum 2* om Noel Burchs on screen og off-screen space: "Ved at indtænke og iscenesætte omgivelserne i en strategi for udformningen af et givent rum, formidler og tilkendegiver man en forståelse af byens helhed" (Juul 2009:40).

17 Bygningen hedder vision machine idet "Every angle and structural detail at 100 11th has been designed to create visual excitement for the both those living within the tower and passers-by on the street" jf <http://wirednewyork.com/forum/showthread.php?t=13300&page=1>

18 Robert Venturi gjorde i sine banebrydende analyser af byrummet i Las Vegas i *Learning from Las Vegas* opmærksom på de mange symbolske elementer, der skaber rumvirkningen. Heriblandt reklamer og skiltning, som han viser, udgør en væsentlig del af byrummet i Las Vegas. Han gør således op med den rene arkitektoniske form til fordel for en både hybrid, mangfoldig og symbolsk forståelse af rummet.

19 For mere om rummets foldninger, se afsnittet *Urbane affekter, assemblager og tilblivelser*

20 Deleuze og Guattari forbinder i *A Thousand Plateaus* territoriet med begrebet 'ritournelle', der kan oversættes med omkvæd, og er det genkommende element, man eksempelvis har i en sang. Genkendelig og gentagelse er således med til at definere et territorium.

21 At offentlige parker som High linen har ansat rengøringspersonale, peger på, hvordan det offentlige rum i stigende

grad begynder at ligne privatrømmet: at der fx skal ryddes op som i en dagligstue. Og at der er behov for særlig oprydning og istandsættelse, alt efter tidspunkt på dagen. I den forstand står meget urban design i kontrast med urbaniteten, forstået som de vitalistiske processer i byen, der ikke kan kontrolleres eller styres. Se også afsnittet om Urbane effekter, assemblager og tilblivelser.

22 Uploadet på Flickr d. 20. december 2009 af profilen "i'mjustsayn". Et andet eksempel på, hvordan High linens sanselige og årstidsbestemte kvaliteter fremhæves er fra Friends on The High Lines hjemmeside i et blogindlæg fra 12. Februar 2010: "While this week's snowstorm turns brown, slushy, and inconvenient on street level, it's still clean and beautiful up on the High Line. There's quite a bit of snow left—come up and enjoy it this weekend!" Og andet eksempel: et videoklip af High Line om natten viser poetisk, hvordan sneen flyger over planterne, suppleret med ordene "All the snow we've had lately has made us see the High Line's landscape in a new way. Drifting snow changes the shape of the planting beds and pathways. The monochromatic palette of the landscape makes the skeletal forms of grasses, trees and other landscape elements really pop." I sidstnævnte eksempel spilles der i beskrivelsen af rummet på en kunst-æstetisk vokal, fx med brug af betegnelsen 'monochromatic palette'. Den besøgende oplever årstidens indflydelse på rummet som et kreativt og kunstnerisk rum. Det årstidsspecifikke og det romantiske kvalitet ved sneen, der tilskrives unikke, kunstneriske kvaliteter. High linen iscenesættes retorisk som et unikt byrum, der ikke lader sig præge af resten af byens beskidte omgang med årstidernes kvaliteter, men et rum, der bibeholder de sanselige oplevelseskvaliteter ved årstiden.

23 Jf. *Fotografiet som affektiv metode* – især Roland Barthes' begreb om punktoplevelsen som en måde at indfange det unikke øjeblik på.

24 Her mener jeg, det er vigtigt ikke at se udviklingen i området som kausale effekter af designet på High Linen alene, men i stedet at se High Linens, dens udviklingshistorie, dens tilblivelsesproces og markedsføring som et fænomen, der er opstået emergent mellem et komplekst netværk af kreativ tænkning i området. Et netværk netop fordi den innovative tankegang, initiativ, formidling, steds kvaliteter, økonomi, og design ikke entydigt kan skelnes fra hinanden, men alle affektivt har påvirket hinanden i komplekse sammenhænge.

25 Immanent, (af lat. *immanens*, af *immanere*), der betyder *iboende*; som hører til et bestemt område; som ligger i en tings eller et begrebs natur. For en redegørelse af det immanente i æstetikken, se kapitlet *Performativ æstetik*.

KAPITEL 11 SAMMENFATNING

1 "Tingene og tankerne fremskyndes og vokser af miljøet, og det er der, de bør installere sig, det er der, at de folder sig". Gilles Deleuze (1990): *Pourparlers*, side 219 (egen oversættelse).

LITTERATUR OG KILDER

1 INDLEDNING

Litteratur

Austin, J.L. (1997): *How to Do Things With Words*. Gyldendahl, København.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1987): *A Thousand Plateaus*. Capitalism and Schizophrenia University of Minnesota Press, Minneapolis, London

Deleuze, Gilles (1990): *Pourparlers 1972-1990*. Les Editions de Minuit, Paris

Juul, Helle (2008): *Byens rum 1. Det fremmede i det kendte*. JUUL|FROST Arkitekter og Arkitekturtidsskriftet B, København

Juul, Helle (2009): *Byens rum 2. Det kendte i det fremmede*. JUUL|FROST Arkitekter og Arkitekturtidsskriftet B, København

Massey, Doreen (1999): "On Space and the City" in *City Worlds*, red. Massey, Allen & Pile. Routledge, The Open University Press, London

McKenzie, Jon (2001): *Perform or Else. From Discipline to Performance*, Routledge, New York, London

Schechner, Richard (2003): *Performance Theory*, Routledge Classics, New York & London (opr. 1977)

Sennett, Richard (1996): *Øjets vidnesbyrd Om storbyens kultur og rum*, Samleren, København

Andre kilder

Interview med Tina Saabye på Dansk Arkitektur Center. Online juli 2010
<http://www.dac.dk/visNyhrred.asp?artikelID=6521>

Billedmateriale

Sønder Boulevard Foto KS

2 DEN SITUEREDE VIDEN

Litteratur

Alsted, J. (2005): *A Model of Human Motivation for Sociology*. Peter Lang, Frankfurt

Anderson, Douglas (1987): *Creativity and the Philosophy of C.S. Peirce*. Martinus

Nijhoff Publishers, Dordrecht

Blaikie, Norman (2000): *Designing Social Research. The Logic of Anticipation*. Polity Press, Cambridge

Bosch & Fjord (2006): *Bosch & Fjord* red. Bodil Hovalt Bøjer et al., 2006.

Crang, Mike (2003): "Qualitative Methods: Touchy, feely, look-see?" in *Progress in Human Geography*, 27, 4 (2003) pp. 494-504

Clarke, Adele (2005): *Situational Analysis: Grounded Theory after the Postmodern Turn*, Sage Publications, London, New Delhi

Børsen (2008): "Er arkitekternes dage talte?" in *Børsen Ejendomme*, torsdag d. 15 maj 2008

Byggindustrin (2008) "Arkitektens oppgift: att utveckla processen", in *ByggIndustrin*, Byggsveriges Veckotidning, 24. oktober 2008.

Christensen, Peter Holdt (2007): *Motivation i videnarbejde*. Hans Reitzels Forlag, København

Christensen, Peter Holdt (2004): *Videndeling – Perspektiver, problemer og praksis*. Handelshøjskolens Forlag, København

Bateson, Gregory (1972): *Steps to an Ecology of Mind*. The University of Chicago Press

Haraway, Donna J. (1988): "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective" in *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3, pp. 575-599

Haseman, Brad (2007): "Rupture and Recognition. Identifying the Performative Research Paradigm" in *Practice as Research: Approaches to creative arts enquiry*. red. Barrett, Estelle & Bolt, Barbara, I.B.Tauris, New York

Haslund, Ditte og Alsted, Jacob (2004): "Organisationers modenhed" in *Erhvervspsykologi*, vol. 2 nr. 4, s. 50-73

Fogh-Jensen, Anders: *Projektsamfundet*, Ph.d. Afhandling, Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet 2007

Fuglsang, Lars & Olsen, Poul Bitsch (2004): *Videnskabsteori i Samfundsvidenskab: På tværs af fagkulturer og paradigmer*. red. Lars Fuglsang & Poul Bitsch Olsen, Forlaget Samfundslitteratur

- Gibson, J.J. (1979): *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston
- Goffman, Erving (1963): *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization of Gatherings*. Free Press
- Goffman, Erving (1969): *Strategic Interaction*. Philadelphia University of Pennsylvania Press
- Goffman, Erving (1961): *Encounters. Two Studies in the Sociology of Interaction*, Penguin University Books, Harmondsworth England
- Goffman, Erving (1959): *The Presentation of Self in Everyday Life*, Anchor Books, New York
- Gray, Carol (1996) "Inquiry through Practice: Developing appropriate research strategies" online <http://www2.rgu.ac.uk/criad/cgpapers/ngnm/ngnm.htm>
- Fuglsang, Lars & Poul Bitsch Olsen (2004): *Videnskabsteori i Samfundsvidenskaben: På tværs af fagkulturer og paradigmer*. red. Forlaget Samfundslitteratur
- James, William (2000): *Pragmatism and other Writings*, red. Giles Gunn, Penguin Books, New York, London
- Jones, Paul (2009): "Putting Architecture in its Social Place: A Cultural Political Economy of Architecture", In *Urban Studies* Special Issue: Regulating Design: The Practices of Architecture, Governance and Control: 1 November 2009; Vol. 46, No. 12
- Lotz, Katrine (2008): *Architectors: Specific Architectural Competences*, Ph.d.-afhandling, Kunstakademiets Arkitektskole, København
- Mol, Annemarie (2002) *The Body Multiple. Ontology in Medical Practice*. Science and Cultural Theory. Duke University Press, Durham and London
- Nowotny, Helga (1999): "The Need for Socially Robust Knowledge" in TA-Datenbank-Nachrichten, Nr. 3/4, årg. 8, December 1999, pp. 12-16
- Olsen & Heaton (2010): "Knowing Through Design" in *Design Research: Synergies from Interdisciplinary Perspectives*, red., Simonsen, Bærenholdt, Büscher, Scheuer. Routledge, New York London
- Resnik, David B; (2007): "Conflicts of Interest in Scientific Research Related to Regulations or Litigation", In *The Journal of Philosophy, Science & Law* Vol. 7, April 2007
- Rose, Gillian (1997): "Situating Knowledges: Positionality, Reflexivities and Other

Tactics" in *Progress in Human Geography* 21:3, pp. 305-320

Ravn, Ib (2007): "At forske en anden verden frem", in *Tankestreger – tværvideenskabelige nybrud, red.*, Robin Engelhart. Danmarks Pædagogiske Universitetsforlag, København.

Samson, Kristine (2010): "The Becoming of Urban Space. From design object to Design Process" in *Design Research: Synergies from Interdisciplinary Perspectives*, Eds: Simonsen, Bærenholdt, Büscher, Scheuer. Routledge, New York London

Sawyer, K.R. (2008): *Group Genius: The Creative Power of Collaboration* NY Basic Books.

Schön, Donald A. (1991): *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action*. Ashgate, London (opr. 1983)

Simonsen et al. (2010): "Synergies" in *Design Research: Synergies from Interdisciplinary Perspectives*, red., Simonsen, Bærenholdt, Büscher, Scheuer. Routledge, New York London

Star, S. & Griesemer, J. R. (1989): "Institutional Ecology, 'Translations' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39", In *Social Studies of Science*, vol. 19, 387-420.

Tarde, Gabriel (1962): *Laws of Imitation*, Peter Smith, Gloucester, Massachusetts.

Våland, Marianne Stang: *What we talk about when we talk about space: End User Participation Between Processes of Organizational and Architectural Design*. Ph.d.-afhandling. Institut for Organisation, Copenhagen Business School. CBS

Weiss, Kristoffer Lindhardt (2010): "Drømmen om det offentlige rum" in *Arkitekten*, nr. 4, vol. 112 april 2010

Universitets- og Bygningsstyrelsen (2009): *Campus og Studiemiljø – fysiske rammer for morgendagens universiteter*. Rapport. Universitets- og Bygningsstyrelsen. København

Billedmateriale

Videnssituation – Foto KS

3 CASE: VARVSSTADEN

Litteratur

Corner, James (2006): "Terra Fluxus", in *The Landscape Urbanism Reader*. Red. Charles Waldheim, Princeton Architectural Press, New York

Jones, Paul (2009): "Putting Architecture in its Social Place: A Cultural Political Economy of Architecture", in *Urban Studies* Special Issue: "Regulating Design: The Practices of Architecture, Governance and Control", november 2009, Vol. 46, No. 12 pp. 2519-2536

Jensen et al. (2008): *Kulturplaner: Fra velfærdsplanlægning til kulturel byudvikling*. Køge Kommune og Bogværket

Koolhaas, Rem (2008): "Risk" in *The Endless City* Burdett, R. and Sudjic, D. Urban Age Project. Phaidon, London.

McDonough, Tom (2009): "Critique of Functionalism and Modernization" in *The Situationists and the City*, red. Tom McDonough Verso, London, New York 2009

Pløger, John (2008a): "Flydende planlægning" online på *Byens rum som udviklingsstrategi*. JUUL|FROST online http://byensrum.dk/aktiviteter_presse/documents/JohnPloeger-Flydendeplanlaegning.pdf

Pløger, John (2008b): "Byrum og byudvikling – nogle perspektiver". Online på *Byens rum som udviklingsstrategi*. JUUL|FROST http://byensrum.dk/aktiviteter_presse/documents/JohnPloeger-Byrumogbyudvikling.pdf

Døssing, Ditte & Freja Friis(2009): "MUSICON! Et case studie af en midlertidig planlægningsstrategi i praksis". Kandidatspeciale, Roskilde Universitet.

Girod, Christophe (2006): "Vision in Motion: Representing Landscape in Time" In Waldheim, Charles (red.) *The Landscape Urbanism Reader*. Princeton Architectural Press, New York

Olsson, Mats (2008): "Vidensbyen og byens rum " in *Byens rum – Det fremmede i det kendte*. red. Juul et al. Arkitekturforlaget B. & JUUL|FROST Arkitekter, København.

Rösberg, G. (2009): *Planering Malmö. Information från Malmö Stadsbyggnad*, Nr. 1, Malmö

Sieverts, Thomas (2008): "Improving the Quality of Fragmented Urban Landscapes" in *Creating Knowledge – Innovation Strategies for Designing Urban Landscapes*, Studio Urbane Landschaften, Jovis Verlag. Berlin

Samson, Kristine (2010): "The Becoming of Urban Space. From Design Object to Design Process" in *Design Research: Synergies from Interdisciplinary Perspectives*, red. Simonsen, Bærenholdt, Büscher, Scheuer. Routledge, New York, London

Schytter, Helene (2008): "Nordhavnen som urbant laboratorium" in *Weekendavisen* nr. 39, sept. 2008, København

Star, S. & Griesemer, J. R. (1989): "Institutional Ecology, 'Translations' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39", in *Social Studies of Science*, vol. 19, 387-420.

Andre kilder

JUUL|FROST Arkitekter. Projekter. <http://www.JUUL|FROST.dk/dk/nyhedsarkiv/documents/JFAprojects.pdf>

JUUL|FROST Arkitekter (2009): *Varvsstaden Præsentation*. Aflevering 15. januar 2009. © JUUL|FROST Arkitekter i samarbejde med John Pløger og Carsten Paludan Müller.

Juul|Frost Architects (2008): *The Gateway to Copenhagen – Brief for the parallel commission. A new city district at the Copenhagen Wholesale Market site*. JUUL|FROST Arkitekter, København

Malmö Stadsplanering (2010): "Fyra visioner om Varvsstaden" Online om byomdannelsen fra *Malmö Stadsplanering*: Adgang sept. 2010 <http://www.malmo.se/Medborgare/Stadsplanering--trafik/Stadsplanering--visioner/Utbyggnadsomraden/Vastra-Hammen/Planer-och-projekt/Vastra-Hammen---Delomrade-4/Varvsstaden.html>

PEAB (2009): *Utvärdering av Parallella Uppdrag, Varvsstaden 2009*. Till Inbjudna arkitektkontor, Parallella Uppdrag, PEAB Malmö.

Derudover mødereferater, notater, kortlægninger og visuelt materiale udarbejdet til Varvsstaden projektet. JUUL|FROST Arkitekter 2009

Billedmateriale

Varvsstaden 3D-rendering © JUUL|FROST Arkitekter 2009

Tavle 1 Eksisterende, sanselige kvaliteter i Varvstaden Foto Helle Juul, KS
Tavle 2 Kortlægninger af kontekstuelle potentialer © JUUL|FROST Arkitekter
Tavle 3 Designforslag © JUUL|FROST Arkitekter

4 PERFORMATIV ÆSTETIK

Litteratur

Amin, Ash & Thrift, Nigel (2002): *Cities. Reimagining the Urban*. Polity Press & Blackwell Publishers Ltd. Cambridge, Oxford

Austin, J.L.: (1996) *Ord der virker*. Moderne tænkere. Samleren, København

Benjamin, Walter: (2007): *Passageværket*. Overs. Henning Golbæk, Rævens Sorte Bibliotek, København

- Bourriaud, Nicolas (2002): *Relational Aesthetics*. Overs. Pleasance, Woods, Copeland. Les presses du réel, Paris
- Bourriaud, Nicolas (2007): "Postproduktion" overs. Kristine Samson in *Apparatur. Tidsskrift for kunst og litteratur* #11, 2007, pp.32-35, København
- Constant (2002): "Different City, Different Life" in *Guy Debord and the Situationist International, Text and Documents*. red. McDonough, October. MIT Press, Cambridge Massachusetts, London England
- Banksy (2006): *Banksy. Wall and Piece*. Century/Random House, London
- Bürger, Peter (1984): *Theory of the Avant-Garde*. Trans. Shaw, Michael. Theory and History of Literature, vol. 4. Manchester University Press, University of Minnesota Press, Minneapolis
- Böhme, Gernot (2006): *Architektur und Atmosphäre*, Wilhelm Fink Verlag
- Debord, Guy (2009): *Society of the Spectacle*. Red. Martin Jenkins, Soul Bay Press LTD, Sussex 2009
- Debord, Guy (1955/2009): "Introduction to a Critique of Urban Geography" in *The Situationists and the City*. red. McDonough, Tom. Verso, New York London
- Debord, Guy 1957/2009): "Toward a Situationist International" in *The Situationists and the City*. Red. McDonough, Tom. Verso, New York London
- Deleuze & Guattari (1996): *Hvad er filosofi?* Samlerens Bogklub, Moderne Tænkere, København
- Deleuze, Gilles (2005): *Pure Immanence. Essays on a Life*. Introduction John Rajchman, overs. Anne Boyman. Zone Books New York
- Derrida, Jacques (1970): *Om grammatologi*, Arena København
- Eco, Umberto (1984): "Det åbne værks poetik" in *Æstetiske teorier: En Antologi*, red. Jørgen Dehs, Odense Universitetsforlag, Odense
- Eco, Umberto (1981): "Læserens rolle" in *Værk og læser*. En antologi om receptionsforskning, red. Michel Olsen og Gunver Kelstrup, Borgen/ Basis København.
- Fischer-Lichte, Erika (2001): *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen.
- Fried, Michael (1968): "Art and Objecthood" in *Minimal Art. A Critical Anthology*.

red. Battcock, Gregory. E.P. Dutton & Co. New York

Gilman, Claire (2002): "Asger Jorn's Avant-garde Archives" in *Guy Debord and the Situationist International, Text and Documents*. red. McDonough, Ocober. MIT Press, Cambridge Massachusetts, London England

Hellström, Maria (2006): *Steal this Place. The Aesthetics of Tactical Formlessness and "The Free Town of Christiania*. Doctoral Thesis No. 2006:27. Swedish University of Agricultural Sciences. Faculty of Landscape Planning, Horticulture and Agricultural Science. Alnarp

Hendricks, Jon (2008): "Some Notes on Fluxus and Instructions", in *Fluxus Scores and Instructions. The Transformative Years*. Red. Hendricks, Bech & Farzin, Museet for Samtidskunst, Roskilde

Hoffmann, Jens & Jonas, Joan (2005): *Perform*. Thames & Hudson, London

Jalving, Camilla (2005): *Værk som handling*. Performativitet som kunstnerisk metode og tema i samtidskunsten. Ph.d.-afhandling. Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet

Jerslev, Anne & Rune Gade (2005): *Performative Realism*, Museum Tusculanums Forlag, København

Krauss, Rosalind (1981): *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press (opr. 1971)

McDonough, Tom (2002): "Situationist Space" in *Guy Debord and the Situationist International, Text and Documents*. red. McDonough, Ocober. MIT Press, Cambridge Massachusetts, London England

McKenzie, Jon (2001): *Perform or Else. From Discipline to Performance*, Routledge, New York

Ostrow, Saul (2001): "Introduction – Alois Riegl: History's Deposition" in *Framing Formalism. Riegl's Work*, Critical Voices in Art Theory and Culture, red, G+ B Art, International

Hughes, Robert (1991): *The Shock of the New*. Thames & Hudson, London

Iser, Wolfgang (1981): *Værk og læser. En antologi om receptionsforskning*. red. Michel Olsen, Gunver Kelstrup, Borgen/Basis

Jørgensen, Ursula Angkjær (2007): *Æstetik, køn, kunstanalyse*. Museum Tusculanums Forlag, København

Krauss, Rosalind (1977): *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press. Krauss,

Rosalind & Bois, Yves Alain (1997): *Formless – an User's Guide*. October, Zone Books, New York

Nauman, Bruce (1970): *Live taped Video corridor* online <http://www.medienkunstnetz.de/works/live-taped-video-corridor/>

Paik; Nam June (1961): "Composition for Poor Man". Tilgængeligt score online på Fluxus værkarkivet *Art not art*: <http://www.artnotart.com/fluxus/index2.html>

Parker, Andrew & Eve Kosofsky Sedgwick (1995): *Performativity and Performance*, Routledge, London, New York

Petersen, Anne Ring (2002): *Storbyens billeder*. Fra industrialisme til informationsalder. Museum Tusulanums Forlag, København

Petersen, Anne Ring (2007): "Navigation, immersion og interaktion". Online på <http://www.turbulens.net/temaer/kroppenhinsidesposthumaniteten/>

Parr, Adrian: *The Deleuze Dictionary*, Columbia University Press 2005

Phelan, Peggy (1993): *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London, New York

Pinder, David (2005): *Visions of the City*. Utopianism, Power and Politics in Twentieth-Century Urbanism. Edinburgh University Press

Pløger, John (2010): "Presence Experiences. The Eventalisation of Urban Space." *Environment & Planning D: Society & Space*. Vol. 28. Pp. 848-865.

Riegl, Alois (1927): *Spätrömische Kunstindustrie*, Druck und Verlag Der Öster, Staatsdruckerei in Wien

Samson, Kristine (2010a): "From Masterplanning to Processual Strategies" in *Performative Urban Design*. red. Kiib, Hans. Art & Urbanism Series 2. Aalborg University Press, Aalborg

Samson, Kristine (2010b): "Gadepark og gentrificering" in *Gadepark og urbanitet*, red. Lasse Korseman Horne, Dokument Förlag, København *Forthcoming* 2010

Thrift, Nigel (2004): "Performance and performativity" in *A Companion to Cultural Geography*, red.: James Duncan, Nuala Johnson and Richard Schein, Blackwell

Wamberg, Jacob (2002): "Kroppen som posthuman skulptur" in *Synsvinkler på skulpturen*. Antologi om skulpturanalyse. red. Anders Troelsen Aarhus Universitetsforlag, Århus

Wöfflin, Heinrich (1998): "Prolegomena to a Psychology of Architecture." Uddrag in *Art in Theory. 1815-1900 Anthology of Changing Ideas*. Red. Charles Harrison, Paul Wood, Jason Gaiger. Blackwell Publishers, Oxford UK.

Ørum & Ping Huang (2005): *En tradition af opbrud. Avantgardens tradition og politik*. Forlaget Spring, København

Andre kilder

Billedmateriale

Michelangelo Pistoletto: *Venus of the Rags* (1967) på Tate Modern 2010. Foto KS

Tavle 1 *Den situationistiske performativitet:*

Le Corbusiers: *Ville Radieuse*

Guy Debord *The Naked City*

Banksy. "What are you Looking at?" Fra Banksy: 2005 Century Books. London

Banksy. "Rat Piece" i New Orleans Foto fra Flickr af Infrogmation rettigheder i følge Creative Commons

Banksy/Robbo detourneret signatur i London, Shoreditch. Foto KS.

Tavle 2 *Begivenhedens performance*

Trisha Brown: *Roof Top Performance* 1974

Georges Maciunas "Fluxus Manifesto"

Arthur Købkcke: "Fill With Own Imagination"

Fluxus: *Event Scores 1-2*. Fra *Fluxus Scores and Instructions. The Transformative Years*. Red. Hendricks, Bech & Farzin, Museet for Samtidskunst, Roskilde 2008

Tavle 3 *Den kropslige og sanselige performativitet*

Richard Serra, *Untitled*. Moma, New York. Fra Anne Ring Petersen:

Installationskunsten, Museum Tusulanum Forlag 2009

Richard Serra, installation. Dia: Art Foundation. Beacon. Foto KS

Bruce Nauman, *Green Light Corridor*. Fra Anne Ring Petersen: *Installationskunsten*, Museum Tusulanum Forlag 2009

Robert Morris *Untitled*, Tate Modern. Foto KS

Confetti. After The Party. 1-2 Den Belgiske Pavillon. Venedig Biennalen 2008 Foto

Line Bruun Jensen, Stine Redder Pedersen, KS

5 DET PERFORMATIVT ÆSTETISKE BYRUM

Litteratur

Agamben, Giorgio (2000): *Means Without End: Notes on Politics*. University of Minnesota Press

Agamben, Giorgio (2005): *State of Exception*, University Press of Chicago

Augé, Marc (1995): *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*.

Verso, London

Andersen, Eric (2008): "in Mezzo a quattro Tempi." in *Fluxus Scores and Instructions The Transformative Years*. Red. Hendricks, Bech & Farzin, Museet for Samtidskunst, Roskilde

Borden, Ian (2001): *Skateboarding, Space and the City: Architecture and the Body*. Berg

BIG, Ingels, Bjarke (2009): *Yes is More – An Archicomic on Architectural Evolution*. BIG Bjarke Ingels Group & DAC Dansk Arkitektur Center

Bogh, Mikkel (2008): "By, krop og subjektivitet". Interview in *Byens rum 1 Det fremmede i det kendte*, red. Juul, Helle. JUUL | FROST Arkitekter og Arkitekturtidsskriftet B, København

Corner, James (2006) "Terra Fluxus" in *Landscape Urbanism Reader*. red. Charles Waldheim. Princeton University Press, New York

Døssing, Ditte & Freja Friis: *MUSICON – Et casestudie af en midlertidig planlægningsstrategi i praksis*. Speciale Roskilde Universitet 2009

Giro, Christophe (2006): "Vision in Motion: Representing Landscape in Time" in *The Landscape Urbanism Reader*. red. Charles Waldheim. Princeton Architectural Press, New York

Haydn, Florian, Temel, Robert (2006): *Temporary Urban Spaces: Concepts for the Use of City Spaces*: Birkhäuser Basel

Hellström, Maria (2006): *Steal this Place. The Aesthetics of Tactical Formlessness and "The Free Town of Christiania*. Doctoral Thesis No. 2006:27. Swedish University of Agricultural Sciences. Faculty of Landscape Planning, Horticulture and Agricultural Science. Alnarp

Hillier, Jean (2007): *Stretching Beyond the Horizon. A Multiplanar Theory of Spatial Planning and Governance*, Ashgate, Aldershot

Hillier, Jean (2008): "Plan(e) Speaking: a Multiplanar Theory of Spatial Planning" in *Planning Theory* March 2008 vol. 7 no. 1, pp. 24-50.

Jørgensen, Peter Schulz (2008): "Den foranderlige by – Midt i et paradigmeskifte" in *Kulturplaner: Fra velfærdsplanlægning til kulturel byudvikling*. red.: Jensen et al. Køge Kommune og Bogværket

Kiib, Hans: "Architectural Narratives, Traces and Performance", in *Performative Urban Design*. Art & Urbanism Series #2, red. Kiib, Hans, Aalborg University Press

- Klingmann, Anna (2010): "Creative Brandscapes – Heroes With Flaws" in *Performative Urban Design*. Art & Urbanism Series #2, red. Kiib, Hans, Aalborg University Press
- Krauss, Rosalind E. (1981): *Passages in Modern Sculpture*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England Opr. 1977
- Kwon, Miwon (2004): *One Place after Another : Site Specific Art and Locational Identity*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England Opr. 2001
- Leatherbarrow, David (2005): *Architecture Oriented Otherwise*. Princeton University Press, New York
- Massey, Doreen (2005): *For Space*. Sage Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi
- Massey, Doreen (1999): "On Space and the City" in *City Worlds* , red. Massey, Allen & Pile. Routledge, The Open University Press, London
- Marot, Sébastien (1999): "The Reclaiming of Sites" in *Recovering Landscape*. red. Corner, James, Princeton University Press, New York
- Mol & Law 2002 *Complexities. Social Studies of Knowledge Practices*
- Nielsen, Tom (2001) *Formløse*. Arkitektens Forlag, København
- Nielsen, Tom (2008) "Overskydende og fremmede byrum" In *Byens rum. Det fremmede i det kendte*. JUUL|Frost Arkitekter, Arkitekturforlaget B, København
- Nielsen, Rasmus Rune (2008): "Ingen byudvikling uden branding" In *Byens rum 1, Det fremmede i det kendte*. red. Juul, Helle, JUUL|FROST Arkitekter / Arkitekturforlaget B, København
- Norberg-Schulz, Christian (1980): *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Academy Editions, London
- Pløger, John: (2008): "Foucault's Dispositif and the City." In *Planning Theory* 7; pp. 51
- Pløger, John: (2010): "Presence Experiences. The Eventalisation of Urban Space." *Environment & Planning D: Society & Space*. Vol. 28. Pp. 848-865
- Thrift, Nigel (2008): *Non-representational Theory*. Routledge
- Thrift, N. (2007) "Performance and Performativity: A Geography of Unknown

Lands" in *A Companion to Cultural Geography* (eds J. S. Duncan, N. C. Johnson and R. H. Schein), Blackwell Publishing Ltd, Malden, Massachusetts

Sieverts, Thomas (2008): "Improving the Quality of Fragmented Urban Landscapes" in *Creating Knowledge – Innovation Strategies for Designing Urban Landscapes*, Studio Urbane Landschaften, Jovis Verlag, Berlin

Shannon, Kelly: "From Theory to Resistance. Landscape Urbanism in Europe" in *The Landscape Urbanism Reader*. red. Waldheim, Charles. Princeton Architectural Press, New York

Tietjen, A. Riesto, S. & Skov, P. (2007): *Forankring i forandring. Christiania og bevaring som ressource i byomdannelse*. Arkitekt skolens Forlag, Århus

Wolfrum: Sofie (2008): "Situational Urbanism, Performative Urbanism" In *Multiple City. Urban Concepts 1908-2008*. Red. Wolfrum & Nerdinger, Scaubeck, Jovis Verlag, Berlin

Ørskov, Willy & Grathwol, Grethe (1992): *Terrain Vague*, Borgen, Valby

Andre kilder

<http://www.carlsbergbyen.dk/>

<http://www.eichbaumoper.de>

<http://www.oslo.dk/> Oslo er en bar, en pavillon, et flydende sted"

Billedmateriale

Hackney, London. Foto Niels Jørgen Gommesen

Tavle 1 Det brandede rum

Space Invader 1-2. London / New York Foto KS

Frank Gehry signaturrum Bilbao /Deutsche Bank Berlin Foto KS

BIGs Vm-huse. Indgangsparti. Foto KS

K for Kødbyen Foto KS

Tavle 2 Det taktiske vs. det repræsentative rum

NDSM værftet i Amsterdam. Foto Peter Schulz Jørgensen. Fra bogen *Kulturplaner*,

Køge Kommune 2008. Skatere i Parc de Bercy. Paris. Foto KS

Halvandet Cafe, Refshaleøen. Christiania. Foto KS

Spacebuster in Brooklyn. Foto af Tansey, rettigheder i følge Creative Commons

Distortion i Dybbølsgade.

Tavle 3 Det midlertidige rum

Lozano Hemmer Projektion. Courtesy of the artist.

Spacebuster i Brooklyn. Foto: Tansey rettigheder ifølge Creative Commons.

Det stribede og det glatte rum. Rettigheder: Christian Hubert www.christianhubert.com

Nordhavnen og Refshaleøen København. Foto Niels Jørgen Gommesen, KS

Tavle 4 Det arkitektoniske og det designede rum

Stappelhäddsparken i Malmö. Foto Niels Jørgen Gommesen

Martha Schwartz. Federal Plaza, New York. Foto KS

Jean Nouvels koncertsal, Ørestaden – 1-2. Foto KS

Herzon de Meuron Forum, Barcelona. *EMBT's Parc Diagonal Mar.* Barcelona. Foto KS

6 URBANE AFFEKTER, ASSEMBLAGER OG TILBLIVELSER

Litteratur

Amin, Ash & Thrift, Nigel (2002): *Cities. Reimagining the Urban.* Polity Press, Blackwell Publishers Cambridge, Oxford.

Anderson, B. & Holden, A. (2008): "Affective Urbanism and the Event of Hope." in *Space and Culture*, Sage Publishers, 11, pp. 142

Bech, Henning (1997): *When Men Meet: homosexuality and modernity.* University of Chicago Press

Böhme, Gernot (1995): *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main

Delanda, Manuel (2002): *Intensive Science & Virtual Philosophy*, Continuum, New York

Delanda, Manuel (2006): *A New Philosophy of Society. Assemblage Theory and Social Complexity*, Sage Thousand Oaks, New Delhi, London

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1987): *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi. University of Minnesota Press

Deleuze, Gilles: (1988): *Leibniz et la Baroque.* Editions de Minuit. Paris

Deleuze, Gilles (1988): *Spinoza: Practical Philosophy.* Transl. Robert Hurley, City Lights Books, San Francisco

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1996): *Hvad er Filosofi?* Samleren, København

Fariás, Ignacio & Bender, Thomas (2010): *Urban Assemblages. How Actor-Network Theory Changes Urban Studies.* Questioning Cities Series, Routledge, New York, London

Gehl, J., Gemzøe, L., Kirknæs, S.: (2006) *Det nye byliv*, Center for Byrumsforskning, Kunstakademiets Arkitektskole, Arkitektens Forlag, København

- Haldrup, Michael & Jonas Larsen: (2010), *Tourism, Performance and the Everyday. Consuming the Orient*. Routledge, London, New York
- Hillier, Jean (2007): *Stretching Beyond the Horizon, A Multiplanar Theory of Spatial Planning and Governance*, Ashgate, Aldershot
- Ifversen, Karsten (2010): "Arkitekturen ændrer sin – og din –adfærd" anmeldelse Politiken 14. februar, side 8.
- Kreutzfeldt, Jacob (2009): *Akustisk Territorialitet. Rumlige perspektiver i analysen af urbane lyd miljøer*. Ph.d.-afhandling. Institut for Kunst- og Kulturvidenskab (IKK), Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet.
- Kural, René (2008): "Arkitektur der bevæger: Kritiske rum til idræt, sundhed og indlæring" in *Arkfokus #4* pp. 20-23
- Latour, Bruno (1991): *Nous n'avons jamais été moderne*, Essais d'anthropologie symétrique, La Découverte, Paris
- Latour, Bruno (1999): *Pandora's Hope, Essays in the Reality of Science Studies*. Harvard University Press, Cambridge Massachusetts
- Latour, Bruno (2005): *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*. MIT Press
- Latour, Bruno (2004): *Politics of Nature*, Harvard University Press, London
- Law, J. and J. Hassard (Red.). (1999). *Actor Network Theory and After*. Oxford and Keele, Blackwell and the Sociological Review.
- Law, John & Annemarie Mol: (2002) *Complexities. Social studies of Knowledge Practices*, Duke University Press.
- Miller, Daniel (2010): *Stuff. The Comfort of Things*. Polity Press, London
- Murdoch, Jonathan (2006): *Post-structuralist Geography*, Sage Publications, London
- Parr, Adrian (2005): *The Deleuze Dictionnary*, Columbia University Press
- Pløger, John (2006): "In Search of Urban Vitalis" in *Space and Culture* vol. 9 no. 4, november 2006 382-399, Sage Publishing
- Pløger, John (2002): "Den fragmentariske by og det "gode byliv". In *By og Byg*, Statens Byggeforskningsinstitut
- Oxvig, Henrik & Busk, Lise (2002): *Rumanalyser*, Arkitektens Forlag, København

Michelsen, Anders og Stjernfelt, Frederik (2000): *Rum og fænomenologi – Filosofi, Æstetik, Arkitektur*, Spring, København

Simonsen, Kirsten: "Practice, Spatiality and Embodied Emotions. Outline of a geography of practice" In *Human Affairs*, Versita, Warsaw pp. 168-181 Online version, adgang d. 26.092010 <http://versita.metapress.com/content/w15n2x52444u0112/?referencesMode=Show>

Shaviro, Steven (2009): *Without Criteria: Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics*. The MIT Press, London

Stagoll, Cliff (2005): "Becoming" in *The Deleuze Dictionary*, red. Parr, Adrian, Edinburgh University Press

Thrift, Nigel (1996): *Spatial Formations*. Sage, Thousand Oaks, New Delhi, London

Thrift, Nigel (2008): *Non-representational Theory, Space, Politics, Affect*, Routledge

Thrift, Nigel (2004): "Intensities of Feeling: Towards a Spatial Politics of Affect", *Geografiska Annaler* 86 B (1): 57-78

Whitehead, A.N. (1978): *Process and Reality* corrected edition, Red. Griffin, David Ray & Sherburne, Donald. W. The Free Press, New York

Billedmateriale

Long Island City. New York. Foto KS

7 FRA DET OFFENTLIGE RUM TIL DET PERFORMATIVE BYRUM

Litteratur:

Avermaete, Tom (2009): *Architectural Positions: Architecture, Modernity And The Public Sphere*. Klaske Havik/Hans Teerds Amsterdam

Aristoteles (1992): *Poetik*, Hans Reitzels Forlag (opr 1958), København

Borden, Ian (2008): "Performance, Risk and the Public Realm" in *Multiple City, Urban Concepts 1908 – 2008*. Red. Wolfrum, S., Nerdinger, W., Schaubeck, S. Jovis Verlag

Borden, Ian (2001): *Skateboarding, Space and the City: Architecture and the Body*. Berg 2001

Hajer, M. & Reijndorp, A.: (2001) *In Search of New Public Domain*, NAI Publishers Rotterdam

Juul, Helle (2009): "Strategiske Redskaber / Performativitet" in *Byens rum – det*

kendte i det fremmede. JUUL|FROST Arkitekter & Arkitekturforlaget **B**, København

Pløger, John (2008a) "Midlertidige byrum" in *Byens rum – Det fremmede i det kendte*, red. Helle Juul. Arkitekturforlaget **B** København

Pløger, John (2008b): "Flydende planlægning". Onlineartikel: www.byensrum.dk

Pløger, John (2006): "Den porøse og hvileløse bymæssighed i kræfternes spil – forstaden som anledning til en diskussion af byplanlægning" pp. 1-47. Roskilde Universitet Center. Center for Bystudier.

Massey, Doreen (2005): *For Space*, Sage, London, Thousand Oaks, New Delhi

Ronneberger, Klaus (2008): "Fra regulering til modificering" in *Byens rum – Det fremmede i det kendte*, red. Helle Juul. Arkitekturforlaget **B** København

Szymczak, Katya (2008): "Relational Fetish Objects" in *Acting in Public*. Raumlaborberlin. red. Maier, Julia & Rick, Matthias. Jovis Verlag

Sennett, Richard (2008): "Et samfund hvor man ser hinanden. In *Byens rum – Det fremmede i det kendte*, red. Helle Juul. Arkitekturforlaget **B** København

Sennett, Richard (1974): *The Fall of Public Man*. Cambridge University Press, Cambridge

Weiss, Kristoffer (2010): "Drømmen om det offentlige rum," in *Arkitekten*, april 2010, vol. 112. pp.60-63.

Sennett, Richard (1996): *Øjets vidnesbyrd Om storbyens kultur og rum*, København 1996

Billedmateriale

Raumlabor: Spacebuster. Chelsea, New York. Foto KS

KAPITEL 8 FOTOGRAFERING SOM AFFEKTIV METODE

Litteratur

Barthes, Roland (1983): *Det lyse kammer. Bemærkninger om fotografiet*, København, Politisk Revy

Batchen, Geoffrey (2002): "Vernacular Photographies" in *Each Wild Idea. Writing, Photography, History*. MIT Press, Cambridge Massachusetts

Blom, Ina (2004): "Efterskrift" in Susan Sontag. *Om fotografi*. Pax Forlag. Oslo

Böhme, Gernot (1995): *Atmosphäre, Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp Verlag

Cytowic, Richard (1989): "Synesthesia: A Union of the Senses" Springer-Verlag, NY

Crang, Mike (2003): "Qualitative Methods: Touchy, feely, look-see?" In *Progress in Human Geography*, 27, 4 pp. 494-504

Fausning, Bent (1996): "Sansebyen" in *Den oversete by – det sansende København*. red. Frost, Juul, Dirckinck-Holmfeld, Grøndahl. Arkitektens Forlag, København

Fariás, Ignacio (2010): "The Reality of Urban Tourism: Framed Activity and Virtual Ontology" in *Urban Assemblages. How Actor-Network Theory Changes Urban Studies*. Questioning Cities Series, Routledge, New York, London

Goffman, Ervin (1974): *Frame Analysis*. An Essay on the Organization of Experience. Northeastern University Press, Boston

Krauss, Rosalind & Bois, Yves Alain (1997): *Formless – an User's Guide*. October, Zone Books, New York

Latour, Bruno (1986): "Visualisation and Cognition. Drawing Things Together", Online article No. 21 www.bruno-latour.fr Adgang august 2010

MacCabe, Colin (1997): "Barthes and Bazin. The ontology of the Image" in *Writing the Image after Barthes*. red. Jean-Michel Rabaté, University of Pennsylvania Press, Philadelphia

Miller, Daniel (2010): *Stuff. The Comfort of Things*. Polity Press

Murdoch, Jonathan (2006): *Post-structuralist Geography*, Sage Publications, London

Nöths, Winfried (1995): *Handbook of Semiotics*. Indiana University Press, Indiana USA

Petersson, Dag (2009a): *Jacob A. Riis*. Udstillingskatalog i forbindelse med udstillingen Jacob A. Riis, Det Nationale Fotomuseum, Det Kongelige Bibliotek København

Petersson, Dag (2009b): "The Other Half". Interview in *Filter – for fotografi* nr. 3 2009, pp. 30-40, København

Postman, Neil (2006): *Amusing ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. Penguin Books, (opr. 1985)

Postman, Neil (1993): *Technopoly: The Surrender of Culture to Technology*, New York Vintage Books

Simmel, Georg (1992): "Storbyen og åndslivet" in *Kultur og Klasse* vol. 71,

København

Sontag, Susan (1977): *On Photography*, Dell Publishing, New York

Sontag, Susan (1961): *Against Interpretation*, Picador, New York

Stenbro, Rikke (2010): "At se og sanse den komplekse by" in *Arkitekten*
Temanummer om det offentlige rum: April 2010, vol. 112, Arkitektens Forlag,
København

Billedmateriale

Distortion på Vesterbro. Foto Niels Jørgen Gommesen

8 CASE: DAMASKUS

Litteratur

Amin, Ash & Thrift, Nigel (2002): *Cities. Reimagining the Urban*. Polity Press &
Blackwell Publishers Ltd. Cambridge, Oxford

Burns, Ross (2007): *Damascus. A History*. Taylor and Francis Group /Routledge
(opr.2005)

Delanda, Manuel: *A New Philosophy of Society. Assemblage Theory and Social
Complexity* Continuum 2006

Deleuze, G. and Parnet, C. (2007): *Dialogues 2* (European Perspectives). A Series in
Social Thought and Cultural Criticism. Columbia Classics in Philosophy, New York:
Columbia University Press.

Deleuze, Gilles (1988): *Spinoza: Practical Philosophy*. Overs. Robert Hurley, City
Lights Books, San Fransisco

Heath, Kingston (2009): *Vernacular Architecture and Regional Design. Cultural
Processes and Environmental Response*, Elsevier Architectural Press

Grafman, Rafi & Myriam Rosen-Avalon (1999): "The two Great Umayyad Mosques:
Jerusalem and Damascus" In Muqarnas Vol. XVI: *An Annual on the Visual Culture of
the Islamic World*, pp. 1-15. Koninklijke Brill NV

Massey, Doreen (2005): *For Space*. Sage Publications, London, Thousand Oaks, New
Delhi

Nielsen, Hans Chr. Korsholm (2001): "The Appearance and Disappearance of
Public Space" in *Middle Eastern Cities 1900-1950. Public Spaces and Public Spheres
in Transformation*. red. Skovgaard-Petersen, Jakob & Nielsen, Hans Chr. Korsholm.
Århus Universitetsforlag

Pinilla, Camilo (2007): "Emergent Urbanism" in *Spacefighter The Evolutionary City* (Game), red. Maas, Graafland, Batstrea, Bilsen & Pinilla, Barcelona/New York: Actar, pp. 80-93

Swyngedouw, Erik (2004): "Scaled Geographies. Nature, place and the politics of scale" in *Scale and geographic Inquiry*, Heppard E and McMaster RB (red.) Blackwell, Oxford 2004 pp. 129-53

Phil McConnel (1982): *Restoration of Damascus*. Aramco World Magazine. Volume 33, Number 2. March/April 1982. Uddrag online <http://www.saudiaramcoworld.com/issue/198202/restoration.of.damascus.htm>

Rowe, Colin & Koetter, Fred (2001) *Collage City*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts (opr. 1978)

Sennett, Richard (2008): "En by hvor man ser hinanden": In *Byens rum*. red. Juul, Helle. JUUL|FROST Arkitekter, Arkitekturforlaget **B**, København

Salamandra, Christa (2004) *New Old Damascus : Authenticity and Distinction in Urban Syria*

Andre kilder

Egne observationer og rejsedagbog fra Damascus d. 22.12 2008- 02.01 2009.

Billedmateriale

Umayyad-moskeens gårdrum Foto KS

Tavle 1 *Den gamle gamle bydel.*

Den gamle bydel, Google maps

Olivenmarkedet i Souq Medhat Basha. Foto KS

Tavle 2 *Typologier/assemblager*

Den gamle bydels tage. Foto KS

Den gamle bydels bebyggelse og hverdagslige arkitektur Foto KS

GÅRDRUMMETS ASSEMBLAGER p. 211-223

Markedet, collage, portene, kontrast, rum, mosaik, kontrollørerne, mændene, kvinderne, turisten, kærren, cyklisten, bønnen (Foto KS) *bønnen, tæpperne* (Flickr-profilen Karmak. Licence under creative commons)

10 CASE: HIGH LINE

Litteratur

Berman, Marshall (1982): *All that is Solid Melts into Air*. The Experience of Modernity, Penguin, New York

Burch, Noel (1973): *Theory of Film Practice*. Princeton University Press

Feireiss, Lukas (2007): "New Babylon Reloaded. Learning from the Ludic City" in *Space, Time, Play*. Computer Games, Architecture and Urbanism: The Next Level., Red. Borries, Walz, Böttger. Birkhüser, Basel Boston Berlin.

Hajer & Reijndorp (2002): *In Search of a New Public Domain*. NAI Publishers, Rotterdam

Jørgensen, Peter Schultz (2009): *The High Line* in *Arkitekten* juni 2009, Tema New York pp . Arkitektens Forlag.

Juul, Helle (2009): *Byens rum 2: Det kendte i det fremmede*. JUUL|FROST Arkitekter, Arkitekturforlaget B, København

Koolhaas, Rem (1994): *Delirious New York*. Monacelli Press, New York

Miller, Daniel (2009): *Stuff*. Polity Press

Scofidio, Richard (2008): *Designing the Highline*, Online video. Friends of The Highline Online www.thehighline.org adgang marts 2010.

Sternfeld, Joel (2002): *Walking The High Line*. Steidl/Pace/MacGill Gallery, New York

Sieverts, Bo (2008) "Fragmented Urban Landscapes" In *Creating Knowledge. Innovation Strategies for Designing. Urban Landscapes*, red. Grosse-Bächle, Lucia, Hille von Seggern, & Julia Werner, Jovis Verlag.

Venturi, R., Brown, D. S. & Steven Izenour (1977): *Learning From las Vegas*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England (opr. 1972)

Andre kilder

Alle kilder brugt i caseanalysen findes med onlineadgang fra Friends of the Highlines kommunikationsplatform www.thehighline.org

Hearing Eastern Railyards. d. 31. Marts, 2009. Deltagelse og observation. New York City Council.

Friends of the High Line, Newsletter, 16. April 2009

Friends of the High Line, Newsletter 12 august 2010

Tilblivelsen af Highlinen: Fuji Campaign: High Line Portrait Project 2007 <http://www.youtube.com/watch?v=iy4LcvWoIEg&feature=related>

Ethan Hawks narrates on the Highline: <http://www.youtube.com/watch?v=F1tVs ezifw4&feature=related>

Fotografen Joel Sternfeld om sine fotografiske iscenesættelser: <http://www.thehighline.org/galleries/videos>

Bydesigner Richard Scofidio om the High Line: http://www.youtube.com/watch?v=_W2Yq1zzxAc
<http://www.youtube.com/watch?v=Sm0l2pAVC70&feature=related>

Om design processen: The High Line Design Video 2008: http://www.youtube.com/watch?v=9o_5cbPDQoY&feature=related
Videoptagelser af High Linen <http://www.thehighline.org/galleries/videos>

"Snow on the High Line" February 10, 2010, af Patrick Cullina, Friends of the High Line's Vice President of Horticulture & Parks 2:59 min

Besøgendes billeder fra Flickr High Line pool: <http://www.flickr.com/groups/friendsofthehighline/pool/>

Om Jean Nouvel's Vision Machine: online <http://wirednewyork.com/forum/showthread.php?t=13300&page=1>

Brief. New York City's Acquisition Fund. The Ash Institute for Democratic Governance and Innovation 2008

Egne og andres fotoserier

Kristine Samson. (KS): Fotoserier

11. Februar 2009 *Området før åbningen.*

25. Oktober 2009 *Søndag med solskin.*

26. Oktober 2009 *Varm hverdagsaften*

Line Stybe Vestergaard by- og landskabsarkitekt. (LSV). fotoserie 13. september 2009. *Varm og fugtig hverdagsformiddag.*

Carsten Friberg. Æstetikteoretiker, filosof. (CF) Fotos fra november 2009. *Lørdag morgen*

Christina Brandt: 27. marts 2010. *Forårsdag, lørdag i koldt vejr.*

Anne Kathrine Braagaard Harder. Ingeniør. (AKBH) 10.maj 2009 *Kølig sommer hverdagsformiddag.*

Billedmateriale

High Line. Foto Line Stybe Vestergaard

Tavle 1 Kort over *High Line* © Friends of The Highline

Tavle 2 *Nuværende områdekvaliteter.*

The Railyards Luftfoto © Friends of The Highline

Nyt og gammelt 1, 2. Foto KS

Tavle 3 *Historiske og kulturelle kvaliteter*

Save the tracks 1, 2 © Friends of The Highline

REVS COST tag / signatur Foto KS

Den forladte industrijernbane, 1, 2 © Joel Sternfeld fra bogen *Walking the High Line*

HIGH LINE SCENE OG PERFORMANCE p. 248-270

Indgang, The Standard Hotel, Fotograferne, Shopping, Signaturer, En plads i solen., Scene – Passage. Iscenesættelse. Chelsea Food Deck, Biografen. Amfiteatret. 10th Avenue Plaza, Tilskuerne 1, 2 10th Avenue Plaza, Framrred.

Foto: Christina Brandt, Line Stybe Vestergard, Anne Kathrine Braagaard Harders, Kristine Samson

II SAMMENFATNING

Deleuze, Gilles (2006): *Forhandlinger*. 1972-1990. Overs. Adam Diderichsen og Karsten Gam Nielsen. DET lille FORLAG /Samlerens Bogklub, Frederiksberg

Deleuze, Gilles (1990): *Pourparlers* 1972-1990. Les Editions de Minuit, Paris

Pløger, John (2010): "Presence Experiences. The Eventalisation of Urban Space." *Environment & Planning D: Society & Space*. Vol. 28, pp. 848-865.

Billedmateriale: *Kihoskh*, Vesterbro Foto KS

REFERAT

Afhandlingen undersøger sammenhængene mellem den æstetiske fysiske udformning af byrummet, de oplevelser, der finder sted i det samt de sociale handlinger, der præger det.

Gennem analysen af to byrum, en kortlægning af hvordan viden opstår gennem socio-materielle situationer og en kulturhistorisk udlægning af den performative æstetik i det 20. århundrede lægger afhandlingen forskellige perspektiver på det performative rum.

Begrebet performativitet anvender jeg med baggrund i det 20. århundredes idé- og kunsthistorie. Gennem en undersøgelse af blandt andet den situationistiske performativitet, begivenhedens performance og den sanselige og kropslige performance viser jeg, hvordan kunstværket har ændret karakter fra at være en lukket værk til at være en handling, der finder sted mellem mange aktører. Det inddrager desuden beskueren og iscenesætter hverdagslivet.

På baggrund af den performative æstetik definerer jeg performativitet som en handlings- og virkningsæstetik, der finder sted mellem forskelle.

Denne performative æstetik overføres til byrummet. Gennem begreberne *urbane affekter*, *assemblager* og *tilblivelser* ser jeg det performative byrum som et rum af sammenfoldende virkninger. Jeg stiller i den forbindelse spørgsmålet, hvad et sådan virkningsrum indebærer for planlægningen og det offentlige rum.

I analysen af projektets tre cases, Varvsstaden, Damaskus og High Line fokuserer jeg på det performative rum gennem hhv. *tilblivelser*, *assemblager* og *affekter*. Disse begreber henter jeg fra Gilles Deleuzes filosofi. De kan samtidig anvendes i arbejdet med byens *processer*, *planer* og *rum*.

Metodisk er afhandlingen undersøgende og bygget op som forskellige perspektivskifte. Forankret mellem tegnestuen JUUL|FROST Arkitekter og Geografi på Institut for Miljø, Samfund og Rumlig Forandring er projektet tværfagligt og situeret i flere vidensk kontekster med forskellige opfattelser af rum. Tværfagligheden er således en grundlæggende forudsætning for undersøgelsen, der medierer mellem flere vidensk kontekster ved at foreslå det performative rum som en scene, hvorpå flere aktører kan interagere.

Med en videnskabsteoretisk udlægning af den situerede viden, og eksempler på, hvordan viden udvikles i socio-materielle miljøer gennem fx imitation, invention og eksternalisering af tavs viden, er afhandlingens underliggende tese, at det performative rum, såvel som vidensudvikling generelt, finder sted i de situationer, hvor rummets aktører spiller sammen.

ENGLISH SUMMARY

The aim of this Ph.D. study is to look at urban space as a strategy for urban development. It examines the connections between the aesthetical, physical design of urban space and the social experiences of the urban space. It is a project dispersed through different knowledge disciplines, such as *architecture, design, cultural geography, urban sociology* and *aesthetics*.

The thesis aims to bridge the spatial gap between the aesthetical, physical urban design and the socio-spatial practices, and in doing so to suggest the notion of *performative aesthetics* as a way of drawing different components together in space. I define performativity as a cross disciplinary notion, a nomadic concept operating between a wide range of actors in urban space.

The notion of performative aesthetics is transferred from the philosophy and art movements of the 20th century. I locate it in rhetorics (i.e. Austin), in the Situationist Internationale (i.e. their spatial approach to the city and its images), in the fluxus movement (i.e. their notion of the work of art as an event) as well as in bodily and sense-oriented installation art.

Relating the performative aesthetics of the 20th century to recent spatial approaches in the cross-disciplinary field between urban studies, landscape design, architecture, planning and cultural geography, the thesis also seeks to investigate the space between different fields of knowledge.

Through three case studies I examine the performative space as spatial components folded together in affective assemblages.

Through these case studies performativity takes place under a wide range of situations in quite different contextual frameworks. At the same time, the case studies emphasize three key notions of performative urban space: *Affects, assemblages* and *becoming*.

Methodologically the study is undertaken through a performative approach bringing various perspectives into play. Throughout the different chapters I enact shifts in perspective. Thus, initiated through an investigation of situated knowledge, the thesis in itself uses a participatory and situated approach to its field of study. It opens for a transformative and performative understanding of knowledge emerging from situations where people meet in socio-material environments.

When working with the planning and urban design knowledge of situations are crucial. Thus, an underlying argument is, that both planning and the design emerges out spatial assemblage where different kinds of knowledge and practices meet.

