

Rum i proces

Om den arkitektoniske forestillingsevne¹

HENRIK OXVIG

Vi kan ikke skabe arkitektur uden repræsentationer. Den arkitektur, vi opfører, kan beskrives som repræsentation af et forudgående arbejde med blandt andet tegninger. Arkitekturhistorien er siden renæssancen præget af forestillingen om, at det via tegninger er både muligt og ønskeligt at skabe en sand harmoni, som ikke siden skal ændres. I dag udfordres dén forestilling af en forståelse for, at det, vi skaber, vedvarende skal tilpasses en verden i forandring.

Leon Battista Alberti (1404-72) var formalist. Med sin arkitekturtraktat *De Re Aedificatoria* (1443-52) søgte han at skabe forståelse for, hvordan arkitekturen via den formgivende tegning skabt på tegnebordet kunne manifestere sig som en uforanderlig harmoni i en verden, der ellers forekommer at være hvileløst foranderlig, kaotisk. I traktaten gentager Alberti ikke færre end otte gange sin betragtning om, at skønheden ved en bygning afhænger af, at arkitekten forstår at skabe en “begrundet harmoni mellem alle dele i en krop, således at intet kan tilføjes, fratrækkes eller ændres, uden at det vil være en forringelse” (Alberti, 1988, VI.2). Arkitekturen skal herved hæve sig over naturens forandringer og så at sige være en verden, der er den kaotiske forandring, som vi ellers oplever at være underlagt, overlegen: “Det er en stor og hellig opgave; vi vil få brug for alle vore ressourcer af indsigt og opfindsomhed for at løse den og sjældent er det skænket Naturen at skabe noget, der er fuldkomment og perfekt i sig selv” (Alberti, 1988, VI.2).

Alberti har været uhyre indflydelsesrig. Som Sophia Psarra peger på, skyldes denne indflydelse ikke mindst, at Albertis tanker og begreber om, hvordan en bygning – og en by² – i sandhed bør være, var knyttet til tegningen og født til at blive bredt distribueret i kraft af den bogtrykkerkunst, som blev opfundet kort efter: “Da først Alberti og siden Raphael skabte

arkitekttegninger i henhold til specifikke geometriske regler opfandt de en indskrift: en oversættelse, der omformer enheder og gør verdens materiel til et tegnsystem” (Psarra, 2018, p. 199). Albertis idéer om tegningen, som han udtrykker i sprog med begreber og sætninger som dem, jeg har citeret, var af en sådan karakter, at de uden specifikke materielle hensyn kunne distribueres – og i den forlængelse implementeres – overalt. Albertis traktat var *ikke* illustreret.

Med tanke på Bruno Latours og Albena Yanevas påpegning af, at “problemet med bygninger er, at de ser så desperat statiske ud” (Latour og Yaneva, 2008, p. 81), må man imidlertid overveje, i hvilket omfang Albertis enorme indflydelse også er problematisk. For Latour og Yaneva er det afgørende, at vi i dag anerkender, at der er uoverensstemmelse mellem *på den ene side* udbredte forventninger til, hvordan arkitekturen bør konciperes og være, og *på den anden*, hvad enhver arkitekt erfarer: “En bygning er ikke et statisk *objekt*, men et bevægeligt *projekt*, og er den først bygget, ældes den, ændres af sine brugere, modificeres af alt, hvad der sker inde og ude, for efterhånden at blive forandret og renoveret, ændret og transformeret hinsides genkendelighed” (Latour og Yaneva, 2008, p. 81). Problemet, Yaneva og Latour peger på, er, at vi endnu har vanskeligt ved bevidst at arbejde med, hvordan arkitektur vedvarende bliver til og rent faktisk er. Derfor appellerer de til, at vi ikke blot overvejer, om det er rigtigt, at “de mest kraftfulde visualiseringsredskaber stadig er ude af stand til at gøre mere end Leonardo, Dürer eller Piero” (Latour og Yaneva, 2008, p. 88), men – hvis det er tilfældet – aktivt udvikler vores arbejde med arkitekturs repræsentationsformer. Det er i hvert fald vigtigt, at vi overvejer, om vi mener, at de visualiseringsmetoder, vi har arvet, giver os tilstrækkelige redskaber til at repræsentere det, der er afgørende for os ved den arkitektur, vi ønsker at skabe.

Hvis geografen Doreen Massey i sit forsvar *For Space* har ret i, at de rum, vi lever i og derved skaber, er at karakterisere som processer, der er lige så umulige at repræsentere som tid – og at det er via repræsentationerne, vi har fået forestillingen om, at rum er statiske – skal vi vedvarende overveje, hvordan vi arbejder med og forstår repræsentationerne, da de ikke desto mindre er nyttige, ja, uomgængelige, når vi vil skabe den arkitektur, som danner rammer om – og i – vore liv.

I denne artikel vil jeg på baggrund af den skitserede problemstilling søge at pege på, at det i høj grad er relevant at tage alvorligt, hvad Latour og Yaneva gør os opmærksomme på, og i den forbindelse – hen langs artiklens præsentation og udfoldelse af problemet – bidrage til at skabe opmærksomhed på, at redskaber, vi har arvet fra traditionen, og som stadigvæk er knyttet til arbejdet med arkitektur, skal forstås anderledes, end vi så at sige er vænnet til at gøre det. Det er min tese, at dén ændring, jeg vil antyde, kan være et bidrag til, at vi kommer ud af en situation, hvor vores traditionsbundne forestillinger om verden og om arkitekturen bremser, hvad vi kunne forestille os og dermed skabe.

Alberti erfarede helt sikkert også, at bygninger sjældent var så uforanderlige, som han fordrede. Det var vel det, han ville gøre noget ved. Men han var jo ikke blot traktatforfatter. Han var også praktiserende arkitekt. Alberti har i hvert fald erfaret, at domkirken i Firenze, Santa Maria del Fiore, påbegyndt i gotisk stil i slutningen af det 13. århundrede, først stod færdig efter vedvarende ændringer, da den blev kronet med en kuppel af renæssancearkitekten Filippo Brunelleschi (1377-1446) hen mod midten af det 15. århundrede. Det var en udfordring at rejse en kuppel over katedralens enorme korsskæring, men Brunelleschi vidste, hvordan det skulle gøres, og fik via en konkurrence i 1418 i opdrag at skabe kuplen, som stod færdig i 1436. Der er ingen tvivl om, at Brunelleschis i nogen grad intuitive forståelse for udvekslingen mellem geometri og statik har været afgørende for opgavens løsning. Man er endnu i dag i tvivl om, hvordan det lod sig gøre at rejse kuplen uden brug af et støttende stillads. Under konstruktionen bar kuplen så at sige sig selv. Alberti beundrede Brunelleschis kuppel og dedikerede sin traktat om maleriet *De Pictura* (1435) til ham. Brunelleschi spillede også – via forskellige eksperimentelle anordninger – en afgørende rolle for Albertis forståelse for og dermed sproglige beskrivelse af linearperspektivet, der var grundlaget for maletraktatens fordringer.

Katedralen, som kuplen kronede, var imidlertid alt andet end et eksempel på Albertis forskrift om, at intet måtte ændres, når først bygningen var tegnet. Den var et bevægeligt *projekt*. Det betyder ikke, at forandringer hurtigt fulgte på hinanden, men at stadig nye arkitekter måtte forstå både

at trække fra, lægge til og ændre, uden at projektet derved blev dårligere. Tværtimod. Omstændighederne betød, at det var de kompetencer, der talte. Skal man følge Marvin Trachtenberg, gælder dette rent faktisk for ethvert betydeligt byggeri i både middelalderen og renæssancen. Albertis ideal om, at arkitekten skal sigte efter, at intet må ændres, når først bygningen er konciperet og færdigtegnet i henhold til geometrisk funderede regler om proportioner mellem bygningens forskellige elementer, synes at gå fejl af, hvad der kendetegner en byggeproces både før og efter Alberti: "Det er rimeligt at sige, at praktisk talt ingen større, ambitiøs bygning fra middelalderen eller renæssancen blev fuldendt i den form, den oprindeligt var tiltænkt (hvilket rent faktisk også gælder for mindre bygninger)" (Trachtenberg, 2010, p. 66).

Hvis man dyrker Albertis idealer, bliver man med andre ord skuffet, også når man analyserer bygninger fra Albertis egen tid. Bygningerne passer ikke til forskrifterne. De er alt for levende, foranderlige og knyttet til det liv, de – og vi – lever. De har taget form af og forandret sig med omstændighederne. Det gælder rent faktisk også de byggerier, Alberti selv var involveret i. Der var gerne tale om om-bygninger. Og alligevel lever Albertis idealer for bygningskunsten ufortrødent videre.

Ifølge Yaneva og Latour er det sådanne idealer, som betyder, at det endnu i dag er vanskeligt at skabe teoretisk forståelse for, hvad vi rent faktisk oplever, når vi arbejder med arkitektur og erfarer, hvad enhver arkitekt på en eller anden måde véd. Latour og Yaneva refererer ikke direkte til Alberti, men overvejer som allerede antydte, om ikke problemet knytter sig til perspektivet, som Alberti beskrev i sin traktat om maleriet, og til den euklidiske geometri, som Alberti siden vægtede i sin arkitekturtraktat.³ Det er tilliden til disse repræsentationer af rum, som betyder, at vi endnu i dag kan mene, at det er verden og dens kaos, den er gal med, ikke den orden og stilstand, vi oplever og dyrker i kraft af repræsentationerne. Ifølge Latour og Yaneva synes opfattelsen af, at det er repræsentationerne og ikke virkeligheden, der har fat i den lange ende, kun bestyrket med computeren: "Når man tegner en bygning i det perspektiviske rum, som blev opfundet i renæssancen (og gjort mere mobilt, men ikke radikalt ændret med computer-baseret design), begynder man at tro, at det euklidiske rum er en realistisk beskrivelse i behandlingen af statiske objekter" (Latour og Yaneva, 2008, p. 81).

Med computerens indtog synes vi at opleve en fornyet opblomstring af forestillinger om, at arkitekturens rum i sandhed er euklidisk. Eller rettere og med Latour og Yaneva:

Det er almindeligt kendt, at vi lever i en verden, der er meget forskellig fra det euklidiske rum. (...) På intet tidspunkt i den lange kæde af transformationer via de forskellige indskrivningsredskaber, der følger bygningen i dens flugt, har den været i euklidisk rum. Og dog vedbliver vi at tænke på den, som var dens essens en hvid kube oversat uden forandring gennem res extensa (Latour og Yaneva, 2008, p. 85).

Man kan drøfte mange forskellige spørgsmål i forlængelse af den skitserede problemstilling. For eksempel kan man overveje, hvad det betyder, at vi på den ene side véd, at vi ikke lever i euklidiske rum, mens vi på den anden side – så snart vi skal tænke nærmere over det – mener at forstå, at det gør vi nok alligevel. Eller måske rettere: at det *burde* vi gøre. Der er nemlig noget normativt knyttet til problemstillingen og dermed til den proportionsæstetik, Alberti lader være både styrende og kontrollerende. Alberti mener som sagt at vide, hvad der er sandt og dermed rigtigt. Det er med reference til filosofisk funderede forestillinger om, at sandheden befinder sig på et plan, som vi alene får fat i ved abstraktion, at Alberti hævder, at denne abstrakte sandhed skal tjene som uforanderlig model for, hvad vi konkret skaber i den verden af foranderlighed, vi sanser og lever.

Allerede Platon ville have os til at forstå, at den euklidiske geometri var det, der kendetegnede de sande idéer, som blot er skjult for vore sanser. Spørgsmålet, Latour og Yaneva stiller, er, om det i grunden stadig er sådan, vi tænker, når det kommer til stykket. Alberti var platoniker og mente, at det var en særlig kvalitet ved kunsten – og ved arkitekturen – at den kunne vise os, hvad der ellers er skjult for sanserne. Det var derfor, at den begrænsede gyldighed, idealerne tydeligvis havde, for Alberti *ikke* betød, at det var idealerne, den var gal med. Det var tiden, foranderligheden og den virkelighed, vi lever i og med, der var problemet. Måske er den forestilling stadig udbredt? Hvis det er tilfældet, er det en del af forklaringen på, at der er rigtig meget, vi endnu ikke anerkender, at vi rent faktisk erfarer ved den verden, vi lever i. Vi frygter muligvis, at vi fuldstændig mister kontrollen, hvis vi anerkender, at der er meget, vi oplever, men ikke kontrollerer?

Arkitekten Stan Allen har søgt at skabe forståelse for, at arkitekten skal flytte sin opmærksomhed fra, hvad Allen med reference til Alberti betegner som den klassiske arkitekturs geometriske kombinatorik, til at arbejde med 'feltbetingelser', som han betegner det, der "ikke defineres af overordnede geometriske skemaer, men af indviklede lokale forbindelser" (Allen, 2007, p. 8). Men Allen er klar over, at det ikke er let at flytte opmærksomheden. Han mener rent faktisk, at det tidligere har været lettere at foretage denne 'flytning', sådan som vi med Trachtenberg forstår, at det var tilfældet i både middelalderen og renæssancen:

Arkitektur og byplanlægning – der historisk set er på linje med den tekniske rationalitet og opsat på at skabe aflæselige, funktionelle relationer – har haft utroligt svært ved at opfatte sig selv som noget, der er adskilt fra udøvelsen af kontrol. Det er i endnu højere grad sandt i dag, hvor arkitekturens reelle magt er blevet ædt op af et forvokset bureaukratisk apparat. I et desperat forsøg på at overleve har arkitekturen og byplanlægningen ganske enkelt stillet deres egen idé om orden op som en modsætning til kaos: Byplanlægning versus ukontrolleret vækst. Men det er en form for nulsumstækning, der forestiller sig, at arkitekturen bliver mindre, jo mere den slipper kontrollen over det ukontrollerbare. Vi trives i storbyer, netop fordi det er steder, hvor der sker noget uventet – som et resultat af en kompleks orden, der opstår over tid (Allen, 2008, p. 39).

Hvad jeg med Latour og Yaneva og Allen hermed argumenterer for, er *ikke*, at vi erstatter én altomfattende forestilling om virkeligheden med en anden, men at vi skal forstå, at det blot øger kaos og uforudsigelighed at lade, som om verden kan tilpasses særlige skabeloner, i stedet for at tilpasse vore skabeloner – og vor arkitektur – verden. Den udfordring gælder imidlertid ikke blot kunsten og arkitekturen. Med reference til Brunelleschi og Alberti peger videnskabssociologen John Law på, at megen videnskab endnu i dag er af den opfattelse, "at der er en verden derude, som allerede er på plads og venter på at blive beskrevet" (Law, 2004, p. 25). Law argumenterer for, at denne opfattelse hviler på forestillinger skabt i renæssancen om, at "den virkelige verden er et euklidisk rum, og at dette rum er befolket af repræsenterbare objekter, der er euklidiske voluminer" (Law, 2004, p. 25). Der er tale om en omfattende udfordring, som både berører kunst og videnskab, der øjensynlig er enige om at forudsætte en særlig opfattelse af, hvordan

verden i sandhed er, og dermed bidrager til, at denne ontologi så at sige på forhånd er ophøjet til norm for, hvordan den verden, vi selv bidrager til at erkende og skabe, så også bør være.⁴

Jeg nærmer mig at kunne pege på, hvad jeg med denne artikel og i henhold til den skitserede problemstilling specifikt ønsker at fremhæve som noget, vi kan gøre noget ved for derved at bidrage til at ændre situationen. Spørgsmålet, der i særlig grad optager mig, er, hvordan der kan etableres en dialog mellem arkitektur og rumskabelse, som ikke vægter repræsentationerne som modeller, der *ikke* må forandres, når de skal udvikles til arkitektur, der skal lejres i verden. I dag er det utænkeligt at skabe arkitektur uden repræsentationer. Man kan sige, at konkret arkitektur er repræsentation af et forudgående arbejde med blandt andet tegninger. Men det betyder så også, at det er helt afgørende, hvordan vi forstår og arbejder med disse forudgående tegninger, og at vi ikke – sådan som jeg har antydnet med reference til forskellige teoretikere – forudsætter, at tegningernes rum så at sige på forhånd er identiske med virkeligheden og dermed allerede har givet svaret på det meste.

Jeg har allerede med reference til Trachtenberg antydnet, at arkitektur fra både middelalderen og renæssancen bevidner, at arkitekter forstod at arbejde med specifikke udfordringer og løbende ændre, hvad der var planlagt på afstand af og forud for den konkrete byggeopgave. Om lidt vil jeg i den forlængelse referere til – og kort præsentere – Sophia Psarras *The Venice Variations* (2018), som jeg allerede indledningsvist citerede fra. Med Psarra vil jeg pege på, at fra renæssancen og frem har forestillinger om virkeligheden, som vi møder hos blandt andre Alberti, også stillet sig i vejen for at forstå og dermed lære af, hvorledes en så kontekstafhængig by som Venezia – hvoraf det meste var skabt før renæssancen – er blevet til. Psarra er *på den ene side* interesseret i at forstå, hvordan spatiale kvaliteter, som kendetegner Venezias mange kvarterer – og som *ikke* lader sig forstå som euklidisk tredimensionelle – er blevet skabt. *På den anden side* er hun opsat på at vise, at et forslag af Le Corbusier fra 1961 til et hospital i Venezias Cannaregio-kvarter er i dialog med spatialiteten ved disse venetianske kvarterer og ikke – sådan som traktatforfatteren Le Corbusier

ellers selv kunne give os indtryk af⁵ – konciperet med det euklidiske rum som sin idé, form, model.

Der er ikke plads til her at præsentere Psarras Le Corbusier-analyse indgående, men jeg kan pege på, at hun i sin analyse af Le Corbusiers hospitalsprojekt og – i tilknytning hertil – i sin analyse af præ-renæssancens Venezia er inspireret af Allens feltteori og hans påpegning af, at Le Corbusiers hospital ikke har “noget enkelt geometrisk fokus, ikke noget forenende skema” (Allen, 2007, p. 15). Ved analyse af Le Corbusiers projekt forstår man, at han hverken har ladet perspektivet eller et overordnet geometrisk skema styre udviklingen af sit hospital. Han har, viser analysen, arbejdet med opmærksomhed på, hvad Allen med sin feltteori kalder ‘indviklede lokale forbindelser’. Jeg vil vende kort tilbage til dette senere og der pege på, at Psarra så at sige søger at etablere en korrespondance mellem på den ene side feltopmærksomheder, som udvikles i tilknytning til det aktuelle opgør med den rumforståelse, som har været fremherskende siden renæssancen, og på den anden side det, der er skabt i verden før renæssancen. Vi oplever og sanser før-renæssancens verden, når vi for eksempel besøger Venezia, men det har vi vanskeligt ved at bekræfte og arbejde på at forstå på grund af vores fordomme om, hvad rum i grunden er, og som slet ikke modsvarer, hvad vi sanser.

Det ligger i dette, at jeg – inspireret af Psarra – er af den opfattelse, at det nok så meget er dialogen mellem sprog og syn, tale og tegning, der spiller en central rolle for det skitserede problem, og dermed også er et muligt redskab, vi kan bruge, hvis vi vil gøre noget ved problemet. For hvad er det, vi ser? Og hvad er det, vi forestiller os, at vi ser? Hvordan og med hvilken ontologi kan vi tale *om* – og *med* – vores rumlige forestillingsevne uden samtidig at forudsætte, at det så at sige allerede er afgjort på forhånd, hvad vi skal forestille os og dermed se?

Det er således ikke irrelevant for det videre ræsonnement – og, som jeg vil antyde, for dialogen med Psarras Venezia-analyse – når jeg fremhæver, at skulptøren Donald Judd om sin egne kuber, udstillet som ‘specifikke objekter’ på gulvet i et galleri, skrev, at “tre dimensioner er virkeligt rum. Det gør en ende på illusionismens problem ...” (Judd, 1975, p. 184). Hvad jeg dermed ønsker at fremhæve, er, at Judd – som Alberti – med sin betragt-

ning, lejret i en tilsyneladende fuldkommen afklaret vished om, hvordan verden i sandhed er, og hvordan dens ontologi dermed bør tænkes, søger at styre vores opmærksomhed på og forståelse for, hvad det er, vi ser, når vi ser, hvad vi kan kalde en 'kube' på et gulv. Vi ser den skinbarlige virkelighed, får vi at vide, og dén er tredimensionel. Alt andet er en illusion. Som Frank Stella synes Judd at mene, at "hvad man ser, er hvad man ser" (Stella, 1966, p. 57) – en tautologi, der fjerner opmærksomheden fra, at det er i kraft af sproget og ikke i kraft af en sanseoplevelse, at forestillingen om tre dimensioner som lig med virkeligt rum etableres. For hvad er det, vi oplever, når vi oplever en 'kube' på et gulv? Spørgsmålet peger for mig at se på, at der er hel del, vi skal tale om, og på en anden måde, end vi plejer, når det drejer sig om rum, som ofte er langt mere komplekse end Judds kuber, og som ikke – heller ikke kuberne – er oplevet og erfaret ved med benævnelsen 'kube' at referere til en identificerende geometri.

Da Rosalind Krauss påpegede, at skulpturen med Judd og andre befandt sig i et 'udvidet felt' – og dermed inspirerede Allen til hans allerede flere gange citerede 'felt-tekst' – var det ikke som en kritik af Judds kuber, men som en kritik af den dialog, Judd via sproget etablerede med kuberne. Krauss ville en anden sproglig dialog, relateret en anden ontologi, der ikke på forhånd véd, hvordan verden er, og dermed hvad det er, vi ser, ligegyldigt hvad vi ser. Krauss viste, hvad ofte skjules: at sproget er en medskabende faktor, når vi forholder os til, hvad vi oplever.

I en tekst om Neue Nationalgalleri, skabt af arkitekten Mies van der Rohe – som i øvrigt var artikuleret kritisk ikke blot over for en særlig sprogbrug og dens ontologi, men over for overhovedet at involvere sproget, når det gælder arkitektur⁶ – skrev Krauss opsamlende om sit arbejde med skulptur:

Mens minimalistisk skulptur oprindeligt blev forstået – og i visse kredse fortsat forstås – gennem et sæt klassicistiske og idealistiske regler, altså forstået som en fremstilling af tidløse, invariable geometrier, der kort og godt kan omtales som platoniske legemer, har jeg selv og andre gjort indsigelser mod en sådan læsnings utilstrækkelighed i forhold til værker, som i oplevelsesøjeblikket involverer faktiske, tilfældige omstændigheder, og som derved insisterer på, at beskuerens opmærksomhed rettes mod, hvordan de ændrer sig fra øjeblik til øjeblik, perciperet i faktisk tid (Krauss, 1996, p. 338).

Lad mig fremhæve, at når jeg peger på sprogets betydning for, hvordan vi forstår et kvadrat af Alberti eller en kube af Judd, er det *ikke* for derved at knytte mit ræsonnement til den såkaldt lingvistiske vending og dermed underlægge alt en forståelse for tegn og sprogsystemer. Det havde allerede Alberti på sin vis gjort, sådan som jeg indledningsvis pegede på det med citat af Psarra. Jeg er med andre ord på linje med filosofen Dieter Mer-sch og hans understregning af, at tænkning *ikke* er identisk med sproglig tænkning; at der altså gives mange former for tænkning, således både tænkning i og med sprog og tænkning i og med tegning.⁷ Der er mange former for tænkning, som imidlertid enten kan begrænse eller supplere hinanden, alt efter hvilken ontologi vi tænker med. For hvis vi som Platon, Alberti eller Judd på forhånd mener at vide, hvad virkeligheden i sandhed er, vil interessen for at undersøge, hvad vi kan tænke med tegning – og med dialogen mellem tænkning i tegning og tænkning i sprog – være præget af helt afgørende forbehold. Disse forbehold, der knytter sig til den ontologi, som Platon, Alberti og Judd deler, kan fjernes, hvis vi anerkender, at vi ikke på forhånd véd, hvad og hvordan virkeligheden er. Derved kan dialogen mellem, hvad vi ser, og hvad vi siger – mellem tegning og tale – blive en undersøgende, kreativ proces, der ikke udtømmer og kontrollerer, men erfarer den verden, vi bevæger os i, og den kreative proces kan involveres i et analytisk og skabende arbejde, hvor vi ikke på forhånd kender resultatet.

Det er min forestilling, at denne dialog mellem forskellige former for tænkning, er, hvad vi alle sammen helt spontant udfolder i alle mulige sammenhænge. Vi véd det blot ikke, og bliver vi spurgt om, hvad vi oplever, ville vi forlegne ofte være parate til at give Platon, Alberti og Judd ret og således underkende vores kreative intuition, nysgerrighed og evne til at orientere os i en kaotisk verden, som ikke lader sig repræsentere.

Når Psarra præsenterer Venezia med, hvad hun kalder ‘Venezia-variationerne’, er det netop for at skabe forståelse for betydningen af vores “arkitektoniske forestillingsevne”, som vi mere eller mindre bevidst udfolder, ikke blot når vi analyserer arkitektur, men også litteratur. Psarra søger at gøre os bevidste om kreativiteten ved vores forestillingsevne og dermed om, at vi kan forestille os rum, der ikke modsvarer renæssanceskabelonen. Hun forsøger så at sige at gøre – og at få os til at gøre – hvad hun taler om,

og hun appellerer til, at vi bevæger os mellem flere forskellige former for tænkning. Det er jo oplagt, at spørgsmålet om vores arkitektoniske forestillingsevne er relevant, når vi tænker med tegninger. Men som én af sine tre variationer involverer Psarra en analyse af Italo Calvino's *De usynlige byer*, og det bliver i den forbindelse lige så indlysende, at også et sprogligt værk involverer vores arkitektoniske forestillingsevne, ikke blot fordi denne forestillingsevne er, hvad Calvino eksplicit tematiserer, men – viser Psarra – fordi Calvino via sproget sætter vores forestillingsevne på arbejde.

I dialog med sine erkendelser i tilknytning til analysen af Calvino – som jeg vender tilbage til om et øjeblik – involverer Psarra derudover en analyse af de mange forskellige kvarterer, som gennem århundreder og længe før, hvad vi kalder renæssancen, udvikledes til dén sammenhængende by, som siden fik navnet Venezia. Disse kvarterer er *ikke* skabt på tegnebordet og planlagt, men grundlagt på sandbanker og udviklet med vægt på praktiske behov gennem århundreder. Når analysen af kvarterer involveres som Psarras anden variation, er det, fordi de ikke desto mindre indbyrdes har visse fællestræk, knyttet til fysiske spørgsmål om mellem-menneskelig interaktion, beboelse og topografiske omstændigheder. Denne anden variation lægger endvidere op til arbejdet med den tredje variation: Le Corbusiers hospitalsprojekt til Cannaregio-kvarteret. Psarra lægger med sine både sprog- og tegningsopmærksomme variationer op til, at vi så at sige med-tænkende erfarer, hvad det vil sige at involvere og udfolde vores spatiale forestillingsevne i undersøgelsen af forskellige emner, der er rigere, end vi vil kunne fastholde med en repræsentation. Tværtimod bliver – som det vil fremgå – repræsentationer inddraget som redskaber i en undersøgelse, der involverer både tænkning i sprog og tænkning i tegning og sigter mod, at vi forestiller os og dermed erfarer noget, som *ikke* kan repræsenteres. Som allerede påpeget er det med inspiration fra den aktuelle feltteoretiske udfordring af renæssanceparadigmets hegemoni, at Psarra – med de tre variationer – appellerer til, at vi med vores rumlige forestillingsevne passerer renæssancens rumforståelse.

Det er selvfølgelig ikke uvæsentligt for Psarras Venezia-variationer, at også renæssancen har sat sit præg på byen. Selvom renæssanceprægningen er ret begrænset, er den – ikke overraskende – kendetegnet ved forsøget på at manifestere sig, som var renæssancens rumforståelse nøglen til eller

modellen for, hvordan man kunne få styr på og forstå det hele i ét hug og med én repræsentation. Ret beset er renæssancens fysiske betydning for Venezia primært markeret ved et sent tilkommet forsøg på med et par centralt placerede kirkefacader at ordne, hvad man gennem renæssanceoptikken oplevede som en kaotisk uorden. Med et perspektiv fra omkring år 1500 af Jacopo de' Barbari viser Psarra, at man på det tidspunkt – fast forankret i forestillingen om, at man havde nøglen til at skabe en overlegen orden i kaos – forsøgte at få netop det hele til at falde på plads med, hvad Allen ville omtale som “ét enkelt geometrisk fokus, ét forenende geometrisk skema”: Fra et fugleperspektiv viser de' Barbaris perspektiv, at man kan få styr på Venezia ved at slå en cirkel med Markuskirken – og Markuspladsen – i centrum. På cirkelslagets periferi blev Palladios to kirker, San Giorgio Maggiore (1565) og Il Redentore (1576) med så at sige perspektiviske facader netop vendt mod Markuspladsen, siden opført.⁸

For renæssancemennesket synes der ingen tvivl om, at man med vished om, hvordan verden i sandhed er – det vil sige med ubetvivlelig indsigt i verdens ontologi – også skal have kontrolleret Venezia med en afklaret geometri. Også i Venezia har den forestilling manifesteret sig, at det hele lader sig tilpasse en uforanderlig model skabt ved abstraktion, og det spørgsmål, der bliver *omdrejningspunktet* for Psarras variationer, er, hvorvidt vi – i stedet for at indpasse det hele i én abstrakt model – kan forstå enhver abstrakt model som ét blandt flere input i arbejdet med og udfoldelsen af vores spatiale forestillingsevne i dialog med emner, der *ikke* lader sig reducere til geometri eller udtømmende repræsentere.

Med reference til centrale spørgsmål i denne artikel kan man sige, at Psarra overvejer, hvorledes vi kan arbejde med blandt andre de repræsentationer, som er udviklet i renæssancen – og som ifølge Latour og Yaneva endnu er “de mest magtfulde visualiseringsredskaber, vi har” – når vi véd, at det blot øger kaos og uforudsigelighed at lade, som om verden kan tilpasses særlige skabeloner, og derfor forstå at tilpasse vore skabeloner – og vor arkitektur – verden. Det er dette spørgsmål, som er centralt, eksplicit tematiseret og befordrende bearbejdet også i dén dialog, Psarra etablerer med Calvinos *De usynlige byer*. Jeg vil derfor – som en slags afsluttende opsamling – søge at runde denne tekst af ved kort at præsentere et par af Psarras – og Calvinos – pointer.

Som det vil være mange bekendt, har Calvino bygget sin roman op over venetianeren Marco Polos beskrivelser af byer i Kublai Khans rige, der er så stort, at khanen ikke selv kan besøge byerne og således må nøjes med at lade den opdagelsesrejsende Marco Polo – som har besøgt byerne – via beskrivelser vække sin arkitektoniske forestillingsevne. Der er en vis systematik i romanen, som er ordnet med en række genkommende, tematiske overskrifter, hvilket betyder, at man som læser overvejer, om der er ligheder mellem beskrevne byer, som deler tema. Der er således byer, der deler temaet ‘byerne og erindringen’, mens andre deler temaet ‘byerne og tegnene’ eller ‘byerne og længslen’. Der er i alt 11 temaer, men 55 bybeskrivelser. Denne orden antyder, at der er træk, der går igen fra by til by, sådan som vi selv kender det fra enhver by, og også, viser Psarra, imellem de småbyer på sandbankerne, som siden voksede sammen til, hvad vi kalder Venezia. Men vi bliver dermed også opmærksomme på forskellene. Med reference til Henri Poincaré, som sammen med andre søgte at skabe forståelse for nytten ved ikke-euklidisk geometri – det vil sige en geometri, der ikke overholder de regler om rette vinkler, som Alberti i sin ambition om at arbejde med ‘det sande rum’ gjorde gældende som arkitekturens skabelon (se note 2) – skaber Psarra et diagram eller kort over Calvinos roman. Psarra tegner et diagram eller et kort over forholdet mellem romanens genkommende temaer og forskellige bybeskrivelser, og giver os dermed mulighed for at finde vej i fortællingerne, samtidig med at vi erfarer, at dét, kortet giver os adgang til at opleve og finde vej i, er mere og andet end kortlægningen og indbyrdes forskelligt. Psarra citerer Poincaré for at have anført, at “geometriens potentiale ligger netop i det faktum, at sanserne kan komme intellektet til assistance” (Psarra, 2018, p. 148). Dét er, hvad vi oplever og så at sige gør i dialogen mellem Calvinos roman og Psarras kortlægning og læsning.

Psarra viser med sine to andre variationer, at en tilsvarende tilgang er befordrende både for analyse af Venezias forskellige kvarterer og for analyse af Le Corbusiers hospitalsprojekt, som fejlagtigt og begrænsende har været analyseret med euklidisk geometri. Denne analyse har ikke givet os forståelse for, at hospitalet er et felt, udviklet omkring, hvad Allen omtaler som ‘indviklede lokale forbindelser’. Ved at følge Psarras analyser af både prærenæssancens Venezia, Calvinos roman og Le Corbusiers ho-

spitalsprojekt forstår vi med andre ord, at vi, for at åbne os mod og med udfoldelse af vores spatiale forestillingsevne erfare disse forskellige, rumlige fænomener, *ikke* skal arbejde med renæssancens fordring om, at vi hver gang bør opleve det samme rum.

På et tidspunkt – sådan nogenlunde midt i *De usynlige byer* – siger khanen, at han på baggrund af Polos beskrivelser i “sine tanker har konstrueret en modelby, hvorfra alle mulige byer kan udledes” (Calvino, 1998, p. 62). Denne formulering vidner om, at han på dét tidspunkt endnu lytter til Polo med en platonsk forestilling om, at alt i grunden lader sig udlede af og dermed underordne én abstrakt model. Polo svarer ved lidt senere at fortælle, at hver gang han “beskriver en by, siger jeg noget om Venezia” (Calvino, 1998, p. 78): Han gør det derved klart, at modelbyen, han fortæller om, er mange forskellige byer, hvorfor modellen for ham er et felt af kombinationer, der ud over genkommende træk “består af undtagelser, udelukkelse, modsætninger, inkonsekvens og selvmodsigelser” (Calvino, 1998, p. 62). Den orden, der skabes, og som vi orienterer os i ved at lade kortet, modellen – geometrien – spille sammen med vore sanser i udfoldelse af vores evne til via forestillingen at forstå og erfare, hvad vi ikke véd på forhånd og ikke nogensinde vil kunne udtømme med en repræsentation, er for Polo, Calvino og Psarra afgørende for, at vi begynder at opleve, forstå og erfare Venezia og dens variationer. Måske er det også det, den, der lytter til Marco Polos fortællinger, efterhånden forstår?

Spørgsmålet, jeg stiller, er, om dén forståelse for samarbejde mellem tænkning i sprog og tænkning i tegning kan danne model for, hvordan vi arbejder med repræsentationer i udviklingen af arkitektur, som fortfarende skal leve godt og klogt sammen med sine omgivelser.

Henrik Oxvig har tidligere været adjunkt på Institut for Kunsthistorie, Aarhus Universitet og lektor på Institut for Kunsthistorie, Københavns Universitet. Siden 2005 har han været lektor på Kunstakademiets Arkitektskole og siden 2013 på Det Kongelige Akademi (tidligere KADK), hvor han har skabt en ph.d.-uddannelse, han stadig er leder af. Hans forskning vedrører, hvorledes det videnskabelige i almindelighed og kunsthistorien i særdeleshed kan befrugte den skabende praksis.

SUMMARY

Space in process

Thoughts on our architectural intuition

The architecture we create can be considered as a representation of prior work with, among other things, drawings. How we understand these drawings is therefore crucial. In the Renaissance, drawings—and geometry—were considered by Alberti as the possibility of making architecture articulate a harmony that should be so perfect that later changes would be undesirable. Today that view is challenged by the growing understanding that the architecture we create must continually adapt to a changing world. As such, architecture is never finished. This article presents the worldview behind Alberti's ideas which today – due to the computer's involvement in the creation of architecture – still seems to be prevalent. It is claimed that we can find resources for a different dialogue with the drawing than the one presented by Alberti, both before and after the Renaissance: By analyzing architecture that does not fit the Renaissance template, we can find inspiration for working differently with our spatial imagination.

NOTER

- 1 Med termen *arkitektonisk forestillingsevne* læner jeg mig op ad Kants term *rumlig forestillingsevne*, som har været helt central for udviklingen af den rumanalytiske tradition, jeg arbejder inden for. Dvs. en forståelse for, hvordan vi organiserer vore forestillinger rumligt, men således at denne i sig selv ubestemte evne til rumlig forestilling konkretiseres af dét, man organiserer rumligt, og som for eksempel kan være noget arkitektur, man forholder sig til (som tegning) eller møder (i en konkret situation) og dermed hverken overskuer eller forestiller sig som 'et rum'.
- 2 Albertis proportionsteori betyder, at der gælder de samme principper for former på ethvert skalatrin. Se angående skala, proportion og Alberti, hvad jeg påpeger i min artikel "Hvad vejer vækst?" (Oxvig, 2019, pp. 94-110).
- 3 Det skal understreges, at Alberti *ikke* involverer perspektiv og optiske illusioner – forkortning af sidelængder f.eks. – i gengivelsen af de rum, vi bevæger os i. Tværtimod. Lise Bek påpeger, at for Alberti skulle arkitekturen "inkarnere virkeligheden i dens sande form. Alberti forviser derfor perspektivet fra arkitekturens gebet og hævder i stedet arkitektens forpligtelse til alene at beskæftige sig med 'sande vinkler og flader', dvs. med den rene uforfalskede euklidiske geometri" (Bek, 2010, p. 78).

- 4 Bruno Latour forestiller sig i *An Inquiry into Modes of Existence*, at en etnolog besøger et videnskabeligt laboratorium for at bidrage til at udvikle 'en antropologi om de moderne'. Etnologen skal give os – de selverklæret moderne – forståelse for, hvad vi forudsætter, som var det naturligt, og som vi dermed ikke er klar over, at vi forudsætter. Det minder om, hvad antropologer gør ved besøg i såkaldt førmoderne kulturer. Latour er sig bevidst, at det altid er vanskeligt at få øje på, hvad man selv er indlejret i og så at sige altid allerede har forudsat som en ubetvivlelig kendsgerning, men beder os gå med på tankeeksperimentet og fortæller, at etnologen blev slået af forundring, da hun "hører en eller anden formidler i en tone af ærefrygt forklare, at kvanteverdenen 'ikke er begrænset til vores almindelige verdens tre dimensioner.'" Latour fortsætter: "Hvad hun i grunden finder mystisk, er ikke kvanteverdenen, men predikatorens idé om den almindelige verden. Hvad!? Har den alene tre dimensioner?! Hun vender sig rundt og ser i alle retninger, men til ingen nytte: Hun forstår ikke, hvor det berømte 'euklidiske rum' skulle være, et rum, der formodes at passe til ethvert af verdens objekter, og som skulle være en slående kontrast til kvanteverdens svimlende spredning. Og det overbeviser hende ikke, når der til den almindelige verden og som en form for indrømmelse tilføjes en 'fjerde dimension'. Hun er stadig forundret: 'Hvordan kan disse mennesker blot et øjeblik mene, at de lever i en verden med 3+1dimensioner?'" (Latour, 2013, p. 103).
- 5 Jeg tænker på afsnittet "Lektien fra Rom" i den unge Le Corbusiers *Vers une architecture* (1923), som giver indtryk af, at såkaldt platoniske legemer er, hvad der gemmer sig som orden bag det antikke Roms tilsyneladende kaos. Det er ikke denne opfattelse, som ligger bag Le Corbusiers dialog med Venezia gennem sit hospital – og vi mangler endnu at forstå, hvad den sene Le Corbusier med sit projekt viser, at han har forstået, og som han ikke formulerede i en traktat. Det er dette, som Psarra med sin analyse – og Allen med sin feltteori – forsøger at afhjælpe.
- 6 Adrian Forty skriver: "Inden for enhver visuel kunstart blev sprog mistænkeliggjort – og arkitektur var ingen undtagelse: Man kan genkalde sig Mies van der Rohes lakoniske betragtning, 'byg – tal ikke', en følelse, hvis ekko kunne høres i enhver modernistisk arkitektarkreds. Under disse betingelser var seriøse undersøgelser af forholdet mellem arkitektur og sprog nærmest fordømt" (Forty, 2000, p. 13).
- 7 Mersch: "Når vi taler om tænkning, er vort fokus forskelligt fra den klassiske filosofis idéer om den tænkende tanke og særligt fra at ligestille tanke og begreber eller – siden den lingvistiske vending – at underlægge tanken sproget. (...) Fra starten har diskursens medium været skitseret på denne måde, således at tænkning i andre medier, for eksempel billeder, musikalske kompositioner, installationer eller digte, må være enten umulig og derfor udelukket eller devalueret og henvist til et præ-lingvistisk og derfor 'primitiv' niveau" (Mersch, 2015, p. 8).

- 8 I min introduktion til Colin Rowes og Robert Slutzkys tekst "Transparens: Bogstavelig og fænomenbunden" har jeg introduceret til Rowes lærer, Rudolf Wittkower, og dermed til hans forståelse for den rumlige kompleksitet, Palladio arbejdede med ved blandt andet *Il Redentores* front, opbygget som et sammenklappet perspektiv, der skal ses på afstand. Se "Om at se arkitektonisk rum" (Oxvig, 1996, pp. 272–74).

LITTERATUR

- Alberti, Leon Battista: *On the Art of Buildings in Ten Books*, Cambridge, MIT Press, 1988.
- Allen, Stan: *Fra genstand til felt*, København, Kunstakademiets Arkitektskole, 2007.
- Bek, Lise: *Arkitektur som synlig tale*, Risskov, Ikaros Press, 2010.
- Calvino, Italo: *De usynlige byer*, Viborg, Tiderne Skifter, 1998.
- Forty, Adrian: *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*. London, Thames & Hudson, 2000.
- Judd, Donald: "Specific Objects" in *Complete Writings 1959-1975*, Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, pp. 181–190.
- Krauss, Rosalind: "Griddet, /Skyen/, og Detaljen" in Lise Bek og Henrik Oxvig (eds.), *Rumanalyser*, Aarhus, Forlaget B, 1996, pp. 335–351.
- Latour, Bruno og Albena Yeneva: "Give me a gun and I'll make all buildings move: An ANT's view of architecture" in Reto Geiser (ed.), *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*, Basel, Birkhäuser Verlag, 2008, pp. 80–89.
- Latour, Bruno: *An Inquiry into Modes of Existence*, Cambridge, Harvard University Press, 2013.
- Law, John: *After Method. Mess in social science research*, London, Routledge, 2004.
- Massey, Doreen: *For Space*, London, Sage Publications, 2005.
- Mersch, Dieter: *Epistemologien Des Ästhetischen*, Zürich, Diaphanes, 2015.
- Oxvig, Henrik: "Om at se arkitektonisk rum" in Lise Bek og Henrik Oxvig (eds.), *Rumanalyser*, Aarhus, Forlaget B, 1996, pp. 272–274.
- Oxvig, Henrik: "Hvad vejer vækst?" in *Periskop*, vol. 22, 2019, pp. 94–110.
- Psarra, Sophia: *The Venice Variations. Tracing the Architectural Imagination*, London, UCL-PRESS, 2018.
- Stella, Frank: "Questions to Stella and Judd. Interview by Bruce Glaser" in *ArtNews*, vol. 65, 1966, pp. 55–61.
- Trachtenberg, Marvin: *Building-in-Time. From Giotto to Alberti and Modern Oblivion*, London, Yale University Press, 2010.

