

Repræsentationer af rum

PASSEPARTOUT 42

Skrifter for
kunsthistorie

Årgang 24
2022

Repræsentationer af rum

PASSEPARTOUT

NR. 42—24. ÅRGANG—2022

UDGIVER

Passepartout—Skrifter for kunsthistorie

CVR-nummer 25 34 04 18

c/o Aarhus Universitet

Bygning 1580, lokale 024

Langelandsgade 139

DK-8000 Aarhus C

ISSN 0908-5351 (tryk)

ISSN 2597-0704 (online)

Passepartout er et peer reviewed tidsskrift.

Dette nummer udgives med støtte af Ny Carlsbergfondet og Statens Kunstfond.

TEMAREDAKTION

Natascha Lundholm Søndermark Beringer, Carina Sabrina Wiborg Borovski Hundsdahl,

Mia Rudfeld og Linda Højgaard Svendsen.

Redaktionen har opsøgt rettighedshaverne til alt billedmateriale.

Eventuelle yderligere rettighedshavere bedes henvende sig til temaredaktionen.

REDAKTIONSPANEL

Natascha Lundholm Søndermark Beringer, Carina Sabrina Wiborg Borovski Hundsdahl,

Pernille Leth-Espensen, Emma Nordby Nicolaisen, Camilla Skovbjerg Paldam, Daniel Emami Riis,

Jakob Rosendal, Mia Rudfeld, Laura Skinnebach, Ane Kirstine Preisler Skovgaard, Anne-Mette

Hjeds Strange, Astrid Marie Hvorslev Svendsen, Linda Højgaard Svendsen, Lisbet Tarp og

Emma Hyttel Tørnes.

GRAFISK TILRETTELÆGGELSE

Anders Brandstrup

Bogen er sat med Minion og Acumin.

TRYK

900 eksemplarer

Specialtrykkeriet Arco A/S, Skive

Trykt på Amber Graphic 130g

Indhold

REDAKTIONEN

- 5 Repræsentationer af rum
Introduktion

MARTIN SØBERG

- 11 Tilvirkninger
Om garntråde, rum og repræsentation i Francesca Torzos *Loom Model*

MIRIAM HAVE WATTS

- 35 Orienteringspunkter og fortællinger i kirkerummet
Refleksioner over nyere indretning og udsmykning i den danske folkekirke

INTERZONE I

- 60 Aarhus rum
Puk Ewdokia
- 68 Der gik en engel gennem stuen
Isa Paludan Asboe
- 77 gæsteværelse
Jeppe Krogsgaard Christensen

HENRIK OXVIG

- 81 Rum i proces
Om den arkitektoniske forestillingsevne

KASPER LÆGRING

- 99 Rummet som ramme for den store stil
Vilhelm Wanschers arkitektursyn og dets eftervirkning hos Jerichau og Willumsen

INTERZONE II

- 136 Interview med Spant Studio
Mia Rudfeld
- 153 Det, der viser sig som skjult
Anette Harboe Flensburg

AARON GUTTENPLAN

- 157 Home/Screen
The Domestic Architecturalization of Television and Televised Space

ANDERS TROELSEN

- 175 Billeder på byen – byen som billede
Vertikalt vokseværk bogstaveligt og billedligt

Repræsentationer af rum

Introduktion

REDAKTIONEN

Denne udgivelse tog sit udspring i en undren og en idé om at ville dykke ned i andre tilgange til rum end det fænomenologiske. Ofte bruges den fænomenologiske tilgang til rumanalyse, men vi ønskede at lægge op til en metodisk overvejelse, der ligger ud over denne tilgang. Denne temaudgivelse skulle undersøge rum som noget andet og mere end en beholder for livsverdenen. Dermed som noget andet end kroppens forhold til rummet. Det kunne være rum som magtstrukturer, rum som sociale konventioner eller som billeder.

Vores funderinger og samtaler havde tre tematikker som omdrejningspunkt: de flade rum, de virkelige rum vs. repræsentationen af rum og den sproglige repræsentation af rum.

De flade rum

Når vi undersøger og analyserer arkitektur, rum og byrum, inddrages ofte repræsentationer af rum i form af flade kort og tegninger. Hvad gør det ved vores forståelse og forventninger til rummet, når vi ser det på fladen? Når rummet senere realiseres, hvad lægges der til rummet, i og med rummet og rumligheden bliver mulig at opleve? Og omvendt, hvordan skildrer man et forestillet eller eksisterende rum i al sin "åndelighed" og stedslighed/stedskarakter, jf. f.eks. genius loci?

Genius loci konkretiseres og bliver nærværende, når vi mennesker bygger rum. Kort opridset betyder genius loci den mening eller identitet, som stedet får gennem kultur, miljø og det arkitektoniske udtryk. Gennem skabelsen af arkitektur giver mennesker mening og konkret form til en plads eller et rum. Gennem det at samle bygninger symboliserer de vores livs form i sin helhed.

Virkelige rum og repræsentationen af rum

I relationen mellem det virkelige rum og repræsentationen af rum må det virkelige rum uvilkårligt skifte karakter, eftersom der i repræsentationen bliver enten tillagt eller frataget noget fra rummet. Dette gælder både i de tilfælde, hvor rummet gøres fladt og bindes op på universelle regler, som vi ser det på kort over områder, lande og byer, og når rummet tillægges en særlig værdi f.eks. social og dermed tillægges noget, så det næsten kan siges at være firedimensionelt. Det er interessant, når der er fuldstændig overensstemmelse mellem repræsentationen og det virkelige rum, men det forstyrrer vores forståelse af rum, når der netop ikke er overensstemmelse, som vi f.eks. ser det i Ghanas hovedstad Accra, hvor der findes en jernbane på kortet, men i virkeligheden fungerer banen som en vej, hvor folk går og har bosat sig langs med. Eller som når Lars von Trier lader handlingen i *Dogville* (2003) udspille sig i et rum defineret af kridtstreger på gulvet og i den forstand bryder med det tredimensionelle rum, vi er vant til at se på film.

Rum i tale og på skrift

Hvordan udfolder et rum sig i tale og på skrift? Hvordan beskriver man et rum, så dette bliver forståeligt og synligt for andre? Når rummet ikke gengives visuelt, men med ord, som vi ser det i akademiske analyser, anmeldelser m.m., hvilke overvejelser ligger så bag de valg, der tages om, hvad man inddrager i sin beskrivelse, for at rummet både repræsenteres i f.eks. analysen, og der skabes en repræsentation for modtagerens indre blik? Kan man tale om, at analyser eller beskrivelser af rum kommer til at udgøre helt nye former for rum? Som når Charles Baudelaire i bogen *Det moderne livs maler* (1863) bruger sprogets dynamiske og intense form til at repræsentere og understrege sin beskrivelse af det moderne Paris' flygtighed.

I Passepartout nr. 42, *Repræsentationer af rum*, præsenteres en række væsentlige, nyskrevne bud på, hvordan forskningen inden for kunst og arkitektur arbejder og bearbejder repræsentationen af rum, hvordan der arbejdes med forholdet mellem det todimensionelle og tredimensionelle, og hvordan rummet bliver et symbol på noget større.

Bidragyderne er såvel danske som udenlandske forskere med indgående kendskab til forskellige dele af det tredimensionelle felt.

Martin Søbergs artikel behandler arkitekturmodeller og tager udgangspunkt i arkitekten Francesca Torzos *Loom Model*, som viser tilbygningen til Z33 House for Contemporary Art, Design & Architecture. Arkitekturmodeller fungerer som repræsentationer af rum og et værktøj i formgivningsprocessen, men *Loom Model* er fremstillet af garntråde, og Søberg undersøger derfor betydningen af arkitekturmodellens materiale. Hvordan fremstilling og funktion udvider vores begreb om repræsentation i form af argenter, verdensskabelse og som et spørgsmål om praksis.

Miriam Have Watts reflekterer i sin artikel over nyere indretning og udsmykning i danske folkekirker. Hvilken betydning har den nære historie på oplevelsen af fysiske, traditionelle og symbolske orienteringspunkter i kirkerummet? Watts beskriver her kirkerne som pejlemærker i det danske landskab både i byen og på landet. Og kirkerummet som et samling steder for traditionsrige fælles såvel som personlige oplevelser og tilhørsforhold. I disse rum debatteres og konkretiseres betydningen og pladsen for det menneskelige kirkeliv, hvilket sætter sit præg på indretningen og udsmykningen.

Henrik Oxvig ser i sin tekst nærmere på vores arkitektoniske intuition. Oxvig vender tanken om repræsentationen af rum lidt på hovedet og kigger ikke på tegninger af arkitekturen som repræsentation af arkitekturen. Men på arkitekturen som repræsentation af det tidligere arbejde, herunder tegningerne. I artiklen belyser han renæssance-arkitekten Leon Battista Albertis idéer om arkitektur som artikulationer af harmoni og den nutidige voksende forståelse af, at arkitekturen konstant skal tilpasse sig en foranderlig verden. Artiklen præsenterer verdensbilledet bag Albertis idéer, som i dag stadig synes at være udbredte.

Kasper Lægning udfolder Vilhelm Wanschers arkitektursyn og dets eftervirkning hos Jens Adolf Jerichau og J.F. Willumsen. Denne artikel undersøger, hvorledes den arkitektoniske ramme er nøglen til alle aspekter af Wanschers projekt om 'Grand Style', og følgelig de spor af virkninger af Wanschers manieristiske rumlige koncept i værker hos malerne Jens Adolf Jerichau og J.F. Willumsen. Artiklen lægger særlig vægt på Jerichaus *Hæcuba* (1916) og Willumsens serie af venetianske veduter 1929-35.

“As architecture becomes television, television becomes architecture.” Sådan skriver Aaron Guttenplan i sin artikel om arkitektualisering af fjernsynet og fjernsynets rum. Guttenplan undersøger fjernsynet som en forlængelse af rummet og arkitekturen og fjernsynsbilledet samt selve fjernsynet som aspekter af hjemlig arkitektur, der former vores idéer om hjemlighed. Her betragter han dem som vigtige elementer i huslig arkitektur, der ville gavne den arkitektoniske diskurs og bidrage til at kontekstualisere den effekt, de har haft på designet af boliger samt på idéen om “et hjem”.

Anders Troelsen har skrevet om forskellige måder, hvorpå skyskrabere og vertikale byer fornemmes, præsenteres og analyseres. Her sammenligner han skyskrabere i byerne med typologien i en traditionel by, samt de forskellige måder vertikale byer kan iscenesætte sig selv, både visuelt og lingvistisk.

Med det enorme felt, titlen *Repræsentationer af rum* dækker over, bidrager *Passepartout* nr. 42 med artikler, der begår sig inden for såvel det kunsthistoriske som det arkitekturteoretiske felt. Nummeret indeholder foruden den peerreviewede akademiske del også to interzoner, der i sin helhed består af fem bidrag, som i tekst og billede sætter nummerets tema i perspektiv.

Kunstneren og illustratoren Puk Ewdokia har med tegninger gengivet fire aarhusianske byrum. Hun siger herom: “Jeg har været på udkig efter rum, som giver én en positiv fysisk fornemmelse, når man træder ind i dem – af den ene eller anden grund. Måske fordi man kan mærke sjælen i bygningen, kan duften materialerne, eller nerverne bare falder til ro. Jeg tror på, at alle rum påvirker én fysisk, det er bare ikke altid, man lægger mærke til det”.

Isa Paludan Asboe tager os i ord og billeder med til lydkunstbiennalen Struer Tracks, hvor vi bliver introduceret til lydkunst i det offentlige rum og tanker omkring forholdet mellem rum og lyd.

Forfatteren Jeppe Krogsgaard Christensen har lånt os teksten “gæsteværelse” fra sin bog *fra hus og hjem* med undertitlen *et forsøg* (2021). Her er det visuelle fraværende, og det udvalgte rum repræsenteres udelukkende i kraft af sproget.

I et interview fortæller arkitekterne Troels Thorbjørnson og Kasper Baarup Holmboe fra Spant Studio om deres arbejde med at skabe og ind-

rette rum. Omdrejningspunktet for interviewet er de to projekter Hytter i Vorupør og New Aarch kontorlandskab, hvor vi følger processerne fra idé og repræsentation til virkelighed.

Anette Harboe Flensburg er kunstneren bag forsideværket *Det efterladte og det åbne* (2005), og som afslutning på interzone II deler hun sin arbejdsproces med os. Vi får et indblik i, hvordan hun først skabte tredimensionelle rum for derefter at genskabe dem på det flade lærred.

De fem bidrag er tænkt til at udgøre en pause, hvor det kreative både møder det teoretiske og viser feltet fra en helt anden synsvinkel. De akademiske regler, der ellers anslår resten af nummeret, hersker ikke i interzonen.

Passepartout vil gerne rette en stor tak til alle skribenterne og bidragsydere samt Ny Carlsbergfondet og Statens Kunstfond for deres generøse støtte til dette temanummer.

Rigtig god læselyst!

*Carina Sabrina Wiborg Borovski Hundsahl,
Mia Rudfeld,
Linda Højgaard Svendsen,
Natascha Lundholm Søndermark Beringer
og Passepartout redaktionen*

Tilvirkninger

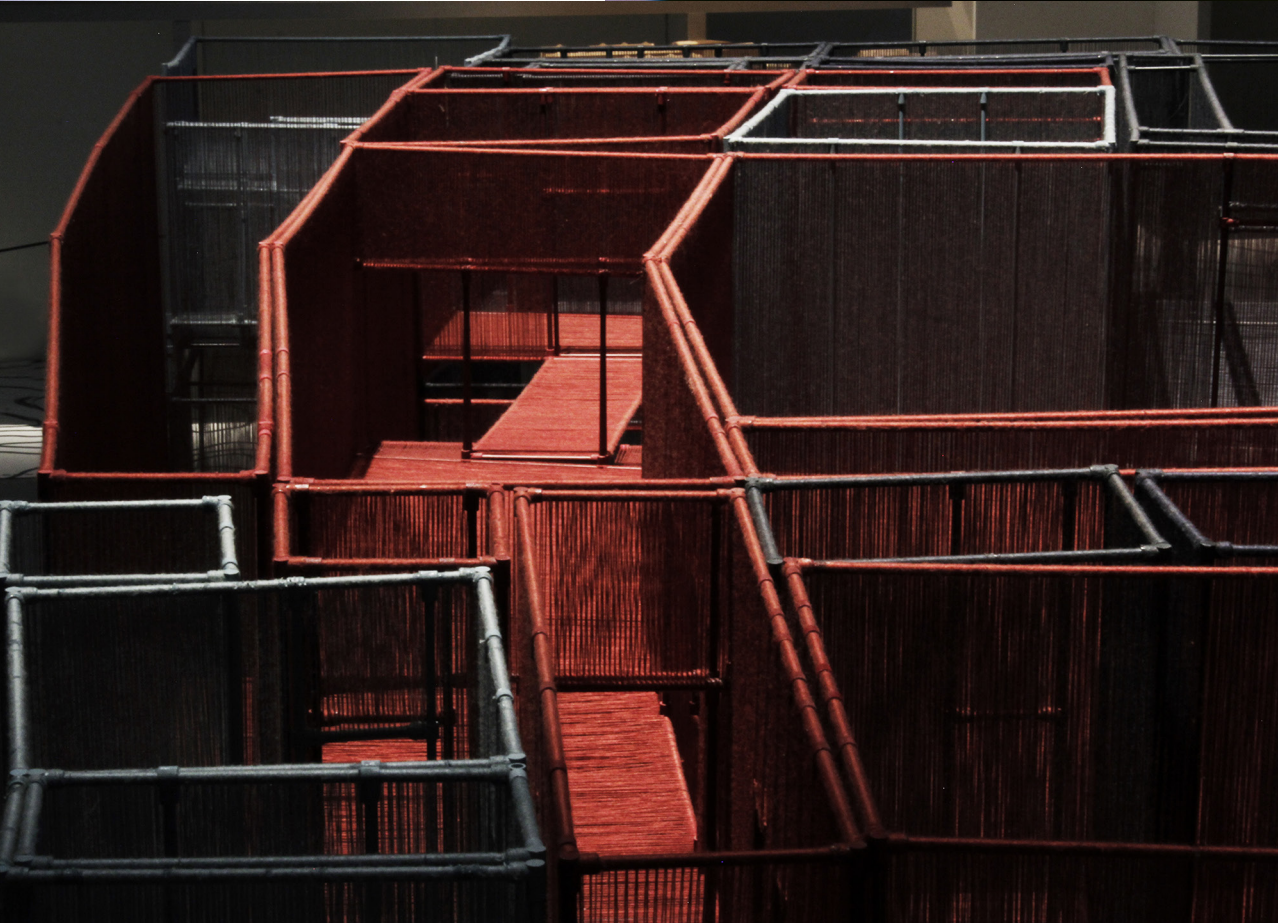
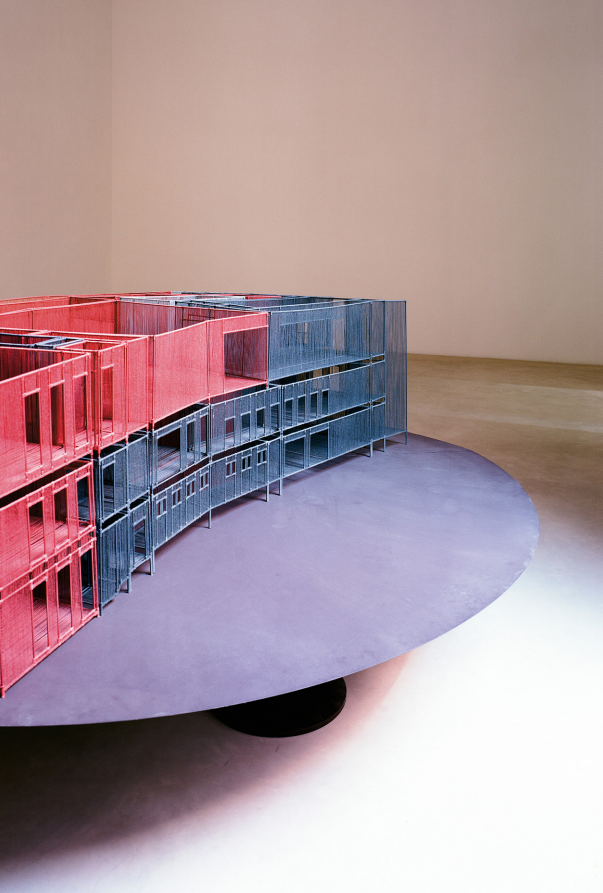
Om garntråde, rum og repræsentation i Francesca Torzos *Loom Model*

MARTIN SØBERG

Arkitekturmodeller har til formål at virke som redskaber i formgivningen og som kommunikationsmiddel gennem repræsentationen af byggede rum. Med udgangspunkt i arkitekten Francesca Torzos Loom Model diskuterer artiklen betydningen af garntråde som et tekstilt materiale i modellens tilvirkning og måde at virke på. Den foreslår, at trådene både i konkret og abstrakt forstand bidrager til at skabe forskellige former for sammenhænge ikke blot mellem byggede rum og repræsentation, men også mellem repræsentationen og andre betydningslag og sanseoplevelser, der gør arkitekturmodellen til andet og mere end blot en kopi.

Arkitekturmodeller er mere eller mindre abstrakte, skalerede repræsentationer af rum, der ydermere kan betone bestemte aspekter af disse rum, eksempelvis deres måde at organisere funktioner eller bevægelsesforløb på, deres måde at artikulere lys på eller anvendelsen af særlige materialer til konstruktion eller beklædning. Det fysiske materiale, som er anvendt til fremstilling af denne rumlige repræsentation, i fald den er fysisk, har betydning for, hvad modellen fortæller om det, den repræsenterer, ja, hvordan modellen i det hele taget virker. Den hvide papmodel beder os om at glemme, hvad bygningen skal laves af, mens modellen af ler måske signalerer, at vi har med mursten at gøre. Rum og materialitet er forbundet i den fysiske arkitekturmodel, i repræsentationen.

Loom Model (Ill. 1-3) er en arkitekturmodel udført i forbindelse med arkitekturbiennalen i Venedig i 2018 og forestiller en større tilbygning til udstillingsstedet Z33 House for Contemporary Art, Design & Architecture i byen Hasselt i Belgien, opført i perioden 2011-2019 efter tegninger af arkitekten Francesca Torzo (Ill. 4-5). I modellen er konturen af hvert rum beskrevet af metalstænger, mens gulv- og vægflader er vist ved hjælp af



farvet garn, der er vundet om stængerne, så garnets parallelle snore danner tætte og alligevel delvist transparente flader. Anvendelsen af garnet betoner den fysiske models taktile dimension, det kan minde os om beklædningsgenstande eller de tekstiler, man finder i interiører: gardiner, tæpper, duge og betræk. Men måske gør garnet også andre ting. Det får mig til at spørge: Hvad betyder anvendelsen af garltråde som et tekstilt materiale til konstruktion af arkitekturmodellen for vores opfattelse af Loom Model som en rumlig repræsentation? Og hvad kan Loom Model i det hele taget hjælpe os til at forstå om forholdet mellem rum, repræsentation og materialitet?

Tilbygningen

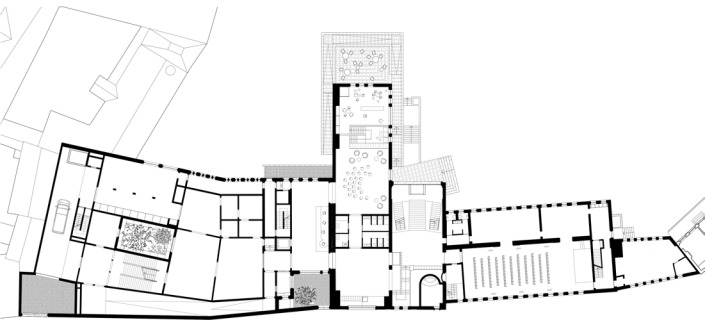
Hasselt er en mellemstor provinsby og hovedby i provinsen Limburg i det nordøstlige Flandern med grænse mod Nederlandene. Floden Maas har historisk set spillet en afgørende rolle for byen, hvis gadestruktur og bebyggelsestypologier i centrum endnu præges af middelalderens bydannelse med labyrintiske, krogede gader, der vidner om topografiske forhold, herunder flodens betydning, og om orientering i forhold til indfaldsveje. Z33 House for Contemporary Art, Design & Architecture ligger som del af en større trekantet grund midt i byen, afgrænset af gader på tre sider (Ill. 6). Her lå tidligere et beginerkloster, hvis bygninger endnu er bevarede, og som repræsenterer en særlig urban typologi, som kendes fra en del flamske byer, typisk omfattende et samlet, lukket anlæg med kirke, beboelse og dyrkede haver. Beginerklostre var samfund for enlige kvinder, der af forskellige årsager var udelukket fra samfundets konventionelle familiemæssige strukturer, og som viede deres liv til Gud uden at indgå i nonneordener. Der var altså ikke tale om klostre i egentlig forstand, men om et klosterlignende liv præget af stor pietet. Arkitektonisk set var disse mikrokosmosser ofte lukket af mod den omkringliggende by i beskyttelse af kvinderne, men i deres gøremål bevarede de tæt kontakt til omverdenen,

ILL. 1–3

Francesca Torzo: *Loom Model*, 2018, arkitekturmodel af Z33 House for Contemporary Art, Design & Architecture, Hasselt, Belgien. Gengivet med venlig tilladelse af Francesca Torzo.



ILL. 4
 Francesca Torzo: *Z33 House for Contemporary Art, Design & Architecture*, 2011-2019, Hasselt, Belgien. Foto: © Olmo Peeters



ILL. 5
 Francesca Torzo: Grundplan af *Z33 House for Contemporary Art, Design & Architecture*, 2011-2019. Gengivet med venlig tilladelse af Francesca Torzo.



ILL. 6
 Francesca Torzo: Situationsplan af *Z33 House for Contemporary Art, Design & Architecture*, 2011-2019. Gengivet med venlig tilladelse af Francesca Torzo.



ILL. 7

Francesca Torzo: *Z33 House for Contemporary Art, Design & Architecture*, 2011-2019, Hasselt, Belgien. Foto: © Olmo Peeters



ILL. 8

Francesca Torzo: *Z33 House for Contemporary Art, Design & Architecture*, 2011-2019, Hasselt, Belgien. Foto: © Gion von Albertini

eksempelvis ved at tage sig af syge, undervise, producere medikamenter og fremstille tekstiler.

Beginerklostret i Hasselt blev etableret mellem 1707 og 1780, var det tredje i byen og i funktion frem til 1886. En centralt placeret kirke blev ødelagt af bomber under 2. verdenskrig, men en stor portbygning og beboelselængerne er endnu bevarede. Bygningerne ligger langs med de omkringliggende gader, men er næsten uden åbninger udadtil. Også mure skærmede denne egen verden fra omgivelserne og rettede blikket indad, mod fællesskabet og de indre haveanlæg. Mure mellem husene og haven skaber mindre rum og medierer mellem det mere private og det fælles. Siden 1938 har bygningerne været brugt til kulturelle formål. I 1800-tallet blev der opført en ginfabrik på grunden, den er i dag omdannet til ginmu-



ILL. 9

Francesca Torzo: Porcelænsmodel af Z33 House for Contemporary Art, Design & Architecture, 2011. Gengivet med venlig tilladelse af Francesca Torzo.

seum. Nogle boliger kom til i 1950'erne og en skole i 1960'erne, nedrevet i forbindelse med opførelsen af den nye tilbygning. Kunstbygningen nu kaldet Vleugel 58 blev opført i 1958, og det er adressen Zuivelmarkt 33, der har ledt til institutionens navn Z33.

Francesca Torzos tilbygning vender også ryggen mod byen med en næsten lukket facade i forlængelse af Vleugel 58, kun brudt af tre åbninger (Ill. 7). Bag muren befinder sig et labyrintisk forløb af udstillingsrum i for-

skellige størrelser og højder, der fører den besøgende gennem bygningen, men hele tiden tillader kig gennem rummene og de indre gårde, der flere steder trækker lyset ind (Ill. 8). Den historiske bys rumlige kompleksitet har sat sig i tilbygningen og taler til en kollektiv rumlig erindring: Her er rum som gyde, rum som arkade, rum som bro, rum som salon, rum som landskab, uden at disse motiver frembringes som pasticher og snarere som et ekko af Hasselts historiske lag. Som Francesca Torzo forklarer: “Bygningen er labyrintisk, for fra hvert eneste rum har man mere end én mulighed for at følge en rute rundt, så hukommelsen opbygger en længere historie om rummene” (Torzo, 2019). Mod haven åbner tilbygningen sig i rækker af vinduesåbninger, der skaber visuel forbindelse til denne indre kontekst. Facaderne består af mørkerøde, rombeformede mursten. Hovedparten af de eksisterende bygninger er netop opført i røde mursten, men rombernes form og farve forskyder udgangspunktet uden at danne en modsætning. Små variationer i stenene fanger lyset og får facaderne til at fremstå levende, som et håndvævet stykke tekstil.

Modellen

Loom Model er udført, mens tilbygningen til Z33 var under opførelse. I bogen *Modelling Messages* skelner arkitekturhistorikeren Karen Moon mellem to forskellige funktioner, som arkitekturmodeller kan have: De kan være studiemodeller eller kommunikationsmodeller. Førstnævnte udføres for at undersøge eller teste bestemte forhold, altså som del af en designproces, sidstnævnte kommunikerer eksempelvis med en bygherre eller offentlighed (Moon, 2005, p. 13). Jeg vil tilføje, at der naturligvis også kan være tale om overlap, eksempelvis når en model inddrages i beslutningsprocesser mellem byggeriets forskellige parter, hvor formgivningen i et vist omfang bliver et fælles anliggende, men hvor arkitekten samtidig søger at vise bestemte muligheder. Udarbejdet til udstillingsbrug tilhører Loom Model kategorien af kommunikationsmodeller. På arkitekturbiennalen blev modellen vist sammen med en række andet materiale, der fortalte om det igangværende byggeprojekt: tilbygningen. Også andre modeller indgik på udstillingen, herunder en solid model af malede klodser og en model af hvidt porcelæn (Ill. 9). Loom Model er den største af disse mo-

deller og i kraft af sit materiale, nemlig garnet, den mest usædvanlige. Dens garntråde optræder i tre forskellige farver, grå, sort og ikke mindst rød, der står i relation til farven på den realiserede bygnings facader. Farverne indikerer hver for sig forskellige typer af rum. Alle offentlige, indre rum er røde, mens rum, der åbner sig oventil, altså gårde og terrasser, er markeret med gråt. De sorte rum tilhører administration og teknik. Modellen kan derved aflæses diagrammatisk som en illustration af de rumlige relationer mellem forskellige funktionsprogrammer, og den demonstrerer, hvordan disse netop vikler sig omkring hinanden. Modellen lader os desuden forstå de forskellige meget varierede rumhøjder, som eksempelvis den lange passage mod gaden, hvor rummet spænder over alle tre etager.

I modellen fremstår hvert enkelt rum klart defineret af sin kontur markeret med metalstænger og af de væg- og gulvflader af garn, som vindingen danner. Tilvirkningen med garntråde, der vindes omkring stængerne, er en kropslig og gentagende proces, der både rummer regularitet og små variationer i afstanden mellem hver tråd (Ill. 10). Fordi der opstår en lille afstand mellem trådene, kan blikket trænge gennem fladerne og på tværs af rummene. I arkitekturmodeller anvendes ofte forskellige translucente og transparente materialer, eksempelvis glas og plastic såsom plexiglas og resin. Gennemsigtigheden giver gerne mulighed for at overføre nogle af tegningens egenskaber til modellen. Et eksempel på dette er arkitekten Peter Eisenmans model til House II (Falk House) i Hardwich i USA, 1969-1970, der grundet sin fremstilling i plexiglas kan betegnes som en såkaldt røntgenmodel (Stein, 2012, pp. 250-254; Elser og Schmal, 2012, pp. 61-67). Eisenmans model har klare referencer til De Stijl-arkitektur fra 1920'erne, hvor også den rumlige opbygning ved sammenstykning af separate kubiske enheder klart lader sig aflæse i tegninger og modeller ved betoning af flader i et ortogonalt system som eksempelvis Theo van Doesburg og Cornelis van Eesterens model til Maison Particulière, 1923 (jf. Stein, 2012, p. 253).

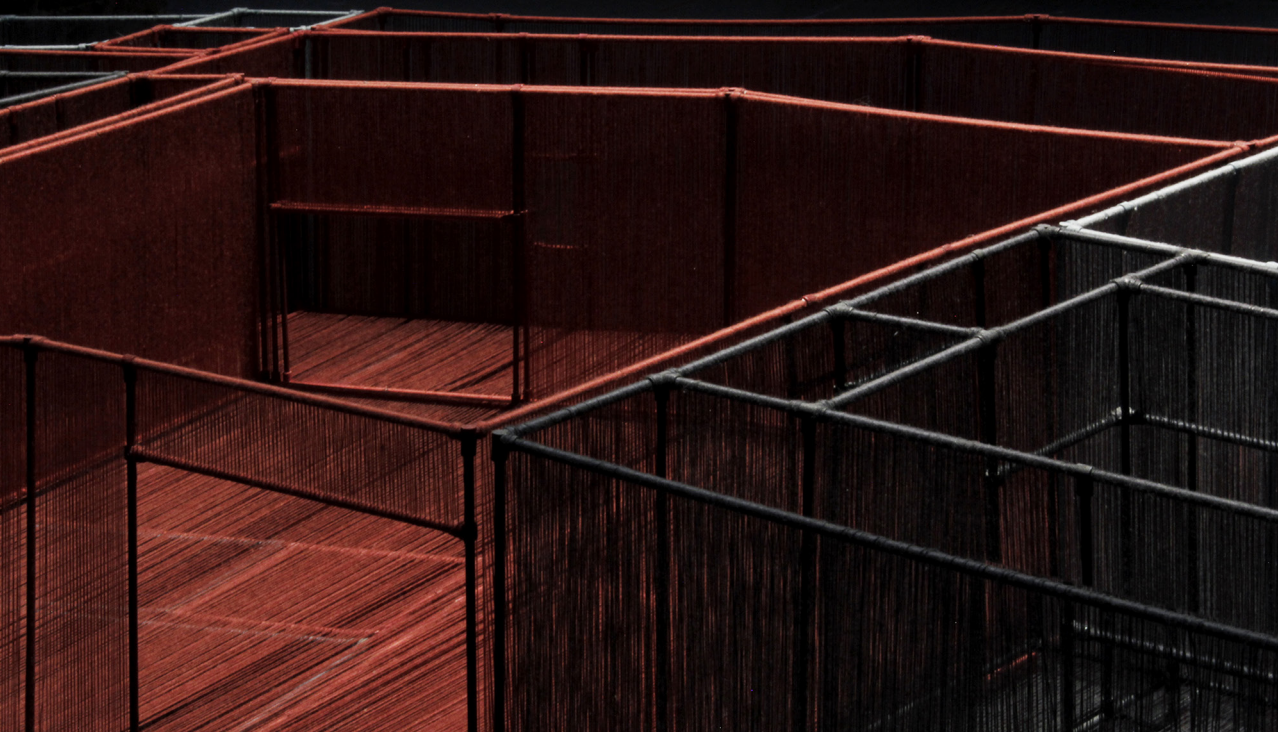
Hvor røntgenmodeller oftest er fremstillet af et transparent materiale, er det i Loom Model sprækkerne mellem trådene, der lader blikket gennemtrænge modellens rum. Skønt Loom Model ikke er lige så gennemsigtig som Eisenmans model, besidder den imidlertid nogle af de samme egenskaber, nemlig kombinationen af model, tegning og diagrammatisk



ILL. 10

Francesca Torzo: *Loom Model*, detalje, 2018, arkitekturmodel af Z33 House for Contemporary Art, Design & Architecture, Hasselt, Belgien. Gengivet med venlig tilladelse af Francesca Torzo.

farvesætning, der visuelt set lader bygningskroppene adskille i mindre dele. Loom Model beskriver rumlige forhold med rumlige virkemidler, altså i tre dimensioner, mens markeringen af hvert rums konturer i kraft af de tråd-omviklede metalstænger forlener den med aspekter af tegningens lineære

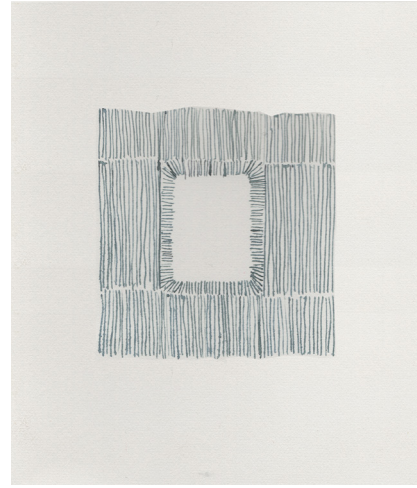
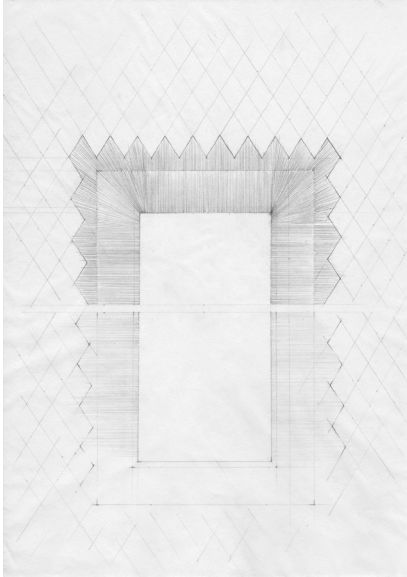


ILL. 11

Francesca Torzo: *Loom Model*, detalje, 2018, arkitekturmodel af Z33 House for Contemporary Art, Design & Architecture, Hasselt, Belgien. Gengivet med venlig tilladelse af Francesca Torzo.

logik. Farvesætningen i rød, grå og sort viser desuden på diagrammatisk vis fordelingen af funktionsprogrammer. Brugen af garntråde muliggør dog en langt højere grad af taktilitet og fornemmelse for substans end plexiglasset eller lignende transparente materialer. Modellen som fysisk objekt tydeliggøres, men brugen af garntråde tillader også translucente virkninger, der også kan opnås gennem brug af forskellige tegneteknikker såsom akvarel og skravering (Ill. 11-13).

Loom Model fortæller, at den realiserede bygning kan betragtes som en væv, et filter af lys gennem utallige åbninger, en virkning, der er forstærket i modellen. Modellens delvise gennemsigtighed resulterer i en visuel sammenvævning af rummene, der tillige forandrer sig med beskuerens bevægelser. Fra ét punkt er nogle snore visuelt set sammenvævede, mens blot en lille bevægelse fører til nye vævninger. Forbindelserne er således i konstant tilblivelse, også betinget ved garnets filtrering af lyset, der falder



ILL. 12–13

Francesca Torzo: Skitser til Z33 House for Contemporary Art, Design & Architecture, 2011–2019.
Gengivet med venlig tilladelse af Francesca Torzo.

mellem trådene eller absorberes. Afstanden mellem fladerne sløres derved, når de visuelt set væves sammen, kun de tæt vundne stænger holder dem på plads og udspænder rummene.

Disse muligheder for flere læsninger af samme objekt, altså arkitekturmodellen, kan betragtes som en artikulation af et skalaproblem. Arkitekturteoretikeren Henrik Oxvig har peget på, hvad han kalder for en “skalaglemsel” i arkitekturen, der ignorerer forskellen på arkitekturen og dens repræsentation, i og med at rummet søges behersket mentalt, mens den kropslige tilstedeværelse og betydning for rummets udmåling ignoreres (Oxvig, 1998, p. 38). Gennem sit valg af garntråde som materiale peger Torzo imidlertid på forskellen mellem Loom Models skala og selve bygningens skala, på forskellen mellem repræsentation og bygget rum. Garnets taktilitet fører det tæt mod kroppen, vi erkender det kropsligt fra vores erfaringer med at bære klæde mod huden. Modellen er svøbt i garnet,

den bliver til en krop foran vores, men postulerer ikke at have tyngde eller tæthed som bygningen. Her vil jeg anføre, at noget tilsvarende gælder for den model af porcelæn, som også er udført af tilbygningen til arkitekturbiennalen. Som materiale følger porcelænet sig også ofte til kroppen, det er endnu et skrøbeligt materiale, vi forbinder med en hjemlig sfære. Som beskuerer aktiveres vores erfaringer med garn såvel som porcelæn i direkte forbindelse med vores hud, hvad enten materialerne beskytter os eller lader os udføre de allermest intime handlinger.

Kunne man se Loom Model fra oven, ville der tegne sig et omrids af hvert enkelt rum omtrent som en plantegning. Men i modsætning til den ortogonale todimensionelle plantegning på en skærm eller et stykke papir er det ikke muligt at se tilbygningens plan, uden at man samtidig ser under- eller overliggende planer og deres lodrette forbindelser af stænger og vægflader dannet af tråde. Beskueren kan ikke indtage et privilegeret synspunkt, hvor planerne betragtes ovenfra, sammenfaldende og uden perspektivisk forvrængning. Dermed afslører Loom Model den traditionelle arkitekturtegnings ortogonale projektion som en konstruktion, for i praksis ser vi kun modellen sidelæns og således netop ikke omridsene som en plantegning. Modellen fastholder betydningen af beskuerens krop i et konkret rum, hvori modellen er placeret: Den ortogonale projektion af planen er en teoretisk mulighed, men blot ét aspekt af modellen, der ikke formår at usynliggøre modellens tilstedeværelse som fysisk og sansbart objekt i et rum, hvori også beskuerens krop indfinder sig.

Garntrådene rummer i sig selv også dobbeltheder. De består af en taktil og farvet masse af sammenviklede organiske fibre, men er imidlertid spændt ud mellem stængerne som fuldkommen rette linjer. Altså er de på samme tid organisk retnings- og formløse og retningsfulde og i hovedsagen enten parallelt eller ortogonalt placerede i forhold til hinanden. I sin tekst om Mies van der Rohes arkitektur og billedkunstneren Agnes Martins malerier gør kunsthistorikeren Rosalind Krauss sig overvejelser om forholdet mellem en objektivt givet struktur, nemlig et grid, og selve synsaktens. Grid og synsakt samles i det dialektiske tegn, hun angiver som /skyen/. Om Martins malerier skriver hun: "Griddets væv i den nære position og den upåvirkelige, perfekt kvadratiske plades muragtige stele i den fjerne betragtning. Det er dette lukkede system, betragtet som et hele, der – ligesom det

vatterede/moiré-bæltespænde – bevarer driften mod det 'objektive', hvilket vil sige *Kunstwollens* grundlæggende klassicisme" (Krauss, 1997, p. 350). Tilsvarende vekslende virkninger møder vi i Loom Model. Modellen er skabt til iagttagelse i bevægelse, hvilket understreges af dens placering på en cirkulær plade, der opfordrer til enten beskuerens eller selve modellens rotation. Garnet markerer rummenes kontur og indikerer derved de konstruktive forhold, ligesom det på samme tid beskriver væg- og gulvflader, men også lader blikket trænge gennem disse flader, afhængigt af beskuerens fokus, bevægelser og afstand til modellen. Set tæt på danner flimmeret af overlappende garntråde en oscillerende virkning, som den moiré-effekt, kunsthistorikeren Alois Riegl beskrev som værende karakteristisk for den senromerske kunstindustri, hvori figur og grund, tegning og flade udveksler.

Arkitektur og tekstiler

Anvendelsen af garntråde som et tekstilt materiale er usædvanligt i arkitekturmodeller, men ikke desto mindre er der også historisk set en tæt forbindelse mellem arkitektur og tekstiler. Siden oldtiden og i mange forskellige civilisationer har tekstiler spillet en rolle i arkitekturen (Krüger, 2009, pp. 26-31). De er blevet brugt som beskyttelse mod klimatiske forhold, som beskyttelse mod kulde eller sol og til at opdele rum og markere grænser. Ydermere er tekstiler brugt symbolsk, særligt værdifulde tekstiler er hentet frem og hængt op på facader, mellem søjler eller hen over balkoner ved vigtige offentlige lejligheder, eksempelvis markering af kroninger eller dødsfald. Indendørs har tekstiler også været anvendt til at markere begivenheder, og tekstiler kunne desuden anvendes til at isolere kolde mure med og dermed gøre interiører mere komfortable af bebo. Disse tekstiler kunne være dekorerede på forskellige vis, eksempelvis ved brodering eller vævning. Således de kostbare vævede tapeter, der spillede en politisk rolle i renæssancens og barokkens propagandaapparat ved at være en hyldelse til bestemte dynastier og en cementering af berettigelsen af deres magtpositioner. Ved ophæng af tekstiler kunne der endvidere skabes rum-i-rum, en mere privat sfære, eksempelvis himmelsengen, der tjente det praktiske formål at holde kulde ude, men endvidere markerede en visuel og akustisk privatsfære.

Centralt i teoretiseringen af forholdet mellem arkitektur og tekstil står arkitekten Gottfried Semper, der var med til at introducere rumbegrebet i arkitekturen i anden halvdel af 1800-tallet. Semper mener, at bygningskunsten i sit udgangspunkt er opstået sammen med kunsten at fremstille tekstiler. De tidligste menneskeskabte rumlige afskærmninger måtte således være tilvirkede som tekstiler: "det er bestemt sådan, at benyttelsen af store tekstiler som et middel til i et 'home' at adskille det *indre liv* fra det *ydre liv* og som formel gestaltning af rumidéen ganske sikkert gik forud for den nok så enkelt konstruerede væg af sten eller overhovedet af noget andet materiale" (Semper, 1860, p. 228). Som arkitekten Jonathan Hill har peget på, skaber Semper dermed en forbindelse mellem rummet og det immaterielle snarere end det materielle. Arkitekturen udspringer af det næsten substansløse, tekstilet som et fletværk af linjer (Hill, 2006, p. 66). For Semper opstår arkitekturen ud af fire grundelementer: ildstedet, taget, væggen og terrassen. Væggen opstår ifølge Semper ud fra vævede måtter, først som grene, der skærmer urhytten, senere som egentlige vævninger, der også findes i nomadeteltets dug. Tæpperne er ikke blot skærme mod kulde og vind, men kan også opdele rum og anvendes som medier for udsmykning og derved være bærere af symbolske budskaber (jf. Nielsen, 1998, p. 182).

Hos Semper møder vi idéen om koblingen mellem den konstruktive struktur og den symbolske og formdannede beklædning, der tilsammen udgør arkitekturens kunstneriske og tektoniske fundament. I Sempers såkaldte beklædningsteori er tæppevæggen central for udviklingen af den lodrette væg som sådan i arkitekturen. Nok kan en væg erstattes af andre materialer, men rent betydningsmæssigt udgøres den essentielle væg af disse farverige, vævede tæpper (Semper, 1851, pp. 56-58). Semper vier således hele første bind af sine tre bind om stilen, hvoraf kun de to første blev færdiggjort, til tekstilkunsten, der ifølge ham udgør udgangspunktet for stilprincippernes opståen. Han anfører da, at grundlæggende egenskaber ved tekstilkunsten er enten båndet, der rir og binder, eller tæppet, der beskytter og afgrænser (Semper, 1860, p. 13). Arkitekturhistorikeren Mari Hvattum har hos Semper identificeret en poetik centreret omkring *praxis*, altså en betoning af tilblivelsen af kunstværket som noget i sig selv værdifuldt. Den menneskelige eksistens bringes således til repræsenta-

tion gennem frembringelsen af virkelighed i verden. Hvattum fastslår, at arkitektur for Semper bliver meningsfuld netop som poetik-mimetisk repræsentation, og at dette artikuleres gennem det kunstnerisk motiv som stående i forbindelse med eksempelvis den menneskelige handling at væve. Arkitekturen tydeliggør og kropsliggør *praxis* og er i denne forstand mimetisk (Hvattum, 2004, pp. 79-83).

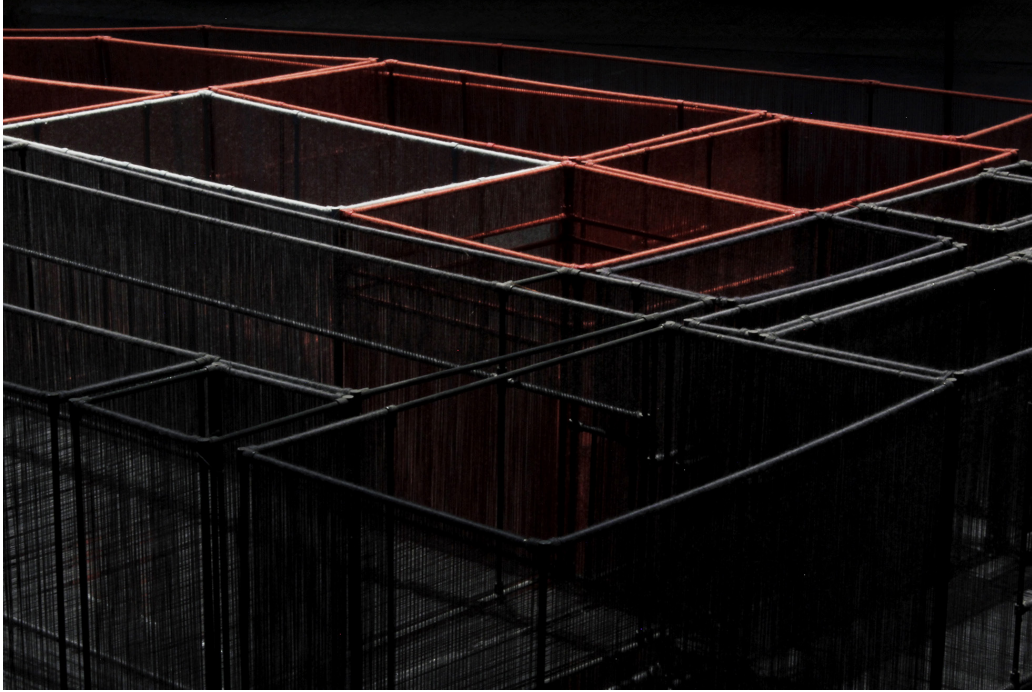
Også i nutidig arkitektur spiller tekstiler en rolle. De kan være fremstillede af mange forskellige materialer og være flettede, vævede, flettede og behandlet på forskellige måder, der giver dem varierende egenskaber. Der kan endvidere være tale om foldning og plissering. Designteoretikeren Bradley Quinn har sammenlignet disse teknikker med antropologen Claude Lévi-Strauss' begreb om "bricolage", hvori der finder en materialemæssig forskydning sted i formproduktionen (Quinn, 2016, p. 52). Tekstiles betydningsdannende og affektive muligheder synes dog i særlig grad at være udforsket i nutidens billedkunst frem for arkitektur. Som kunsthistorikeren Birgitte Anderberg har påpeget, har tekstilet spillet en særlig rolle i billedkunsten siden 1960'erne (Anderberg, 2013). Skillelinjerne mellem kunst, massekultur og hverdagskultur er blevet nedbrudt og har ført til, at medier og materialer, som tidligere blev anset som særligt tilhørende en kvindelig sfære med tæt tilknytning til hjemmet, har fundet sin vej ind i billedkunsten og gerne forbundet med et kritisk politisk perspektiv. Som Anderberg viser, var der to retninger i denne nedbrydning, på den ene side et arbejde med tekstilet som et socialt tegn og på den anden side et arbejde med tekstilet som form og materiale. Ved udforskningen af tekstilet som socialt tegn er der især tale om klædedragter og deres betydning, altså tekstilet i en social og kulturel sammenhæng, hvori det kan forstås som sprog eller kode. Tekstilet undersøgt som form og materiale trækker til gengæld ofte på erfaringer fra kunsthåndværket og benytter traditionelle, gerne kønnede teknikker som vævning, brodering, syning, strikning, hækling, filtning, applicering m.m. Fælles for disse forskellige tilgange er ifølge Anderberg politiseringen, hvori betydningsdannelser og materiel virkning knytter sig sammen.

Tekstiler har til gengæld kun i mindre omfang været brugt i arkitekturmodeller. En væsentlig undtagelse er arkitekten Antoni Gaudís hængende model til Colònia Güell-kirken, ca. 1898, hvor ophængte tekstiler, reb

og kæder hjælp arkitekten til at finde den endelige form til kirkens hvælv. Et andet, langt senere eksempel er arkitektkontoret Gehry Partners anvendelse af voksimprægneret stof til at illudere flydende, organiske former i en model til en villa til Peter B. Lewis i Lyndhurst, Ohio, 1989-1995. Til gengæld anvendes tekstiler mere jævnligt i fuldskalamodeller, gerne som klæde monteret på stativer, der skaber en rumlig illusion af det endelige bygningsværk (Søberg, 2017). Af eksempler kan nævnes arkitekten Edwin Lutyens' fuldskalamodel af portbefæstningen ved Castle Drogo i Devon, England, 1910, fremstillet af træ og presenning, og arkitekten Mies van der Rohes fuldskalamodel til en villa til Kröller-Müller-familien ved Wassenaar, Holland, 1912. Et nyere eksempel er arkitekterne Mette Ramsgaard Thomsen og Karin Bechs fuldskalamodel *Thicket* udstillet på arkitekturtriennalen i Lissabon i 2010, bestående af et system af plisserede asketræslister og en bevægelig beklædning af tekstil, der netop synes mere undersøgende af karakter end Lutyens' og Mies van der Rohes modeller, der snarere havde til hensigt at vise et omtrent færdigt projekt i sine omgivelser.

Ikke desto mindre eksisterer der en mytologisk forbindelse mellem arkitektonisk rum, repræsentation og garntråden som et tekstilt materiale. Ariadne, datter af kong Minos og dronning Parsiphæe på øen Kreta, forelskede sig ifølge den græske mytologi i helten Theseus. Ved hendes list fandt Theseus ud af labyrinten på Knossos efter at have dræbt Minotauros derinde. Hjælpemidlet var et garnnøgle, der ved udvinding af tråden hjalp Theseus til at spore sine bevægelser gennem labyrinten og til at få overblik over dens virvar af gange og rum gennem denne simple indeksikale kortlægning eller tegning. Ordet ariadnetråd betegner derfor et middel til at løse problemer, til at finde en vej. I modsætning til ariadnetråden, der viser vejen gennem labyrintens rum, definerer garntrådene i Loom Model rummene selv (Ill. 14). Disse med Torzos ord labyrintiske rum smelter sammen med tråden. Hun beskriver netop arkitektens rolle som en væverske, der bringer fortællinger, mennesker og oplevelser i relation med hinanden: "Jeg fortolker arkitektens profession som en instruktør af fiktion i betydningen af en væver af fortællinger, som er til rådighed for menneskers oplevelser" (Torzo, 2021, p. 137).

At tilbygningen til Z33 drejer sig om sammenvævninger, skal forstås metaforisk, om end Loom Model også artikulerer dette aspekt i konkret



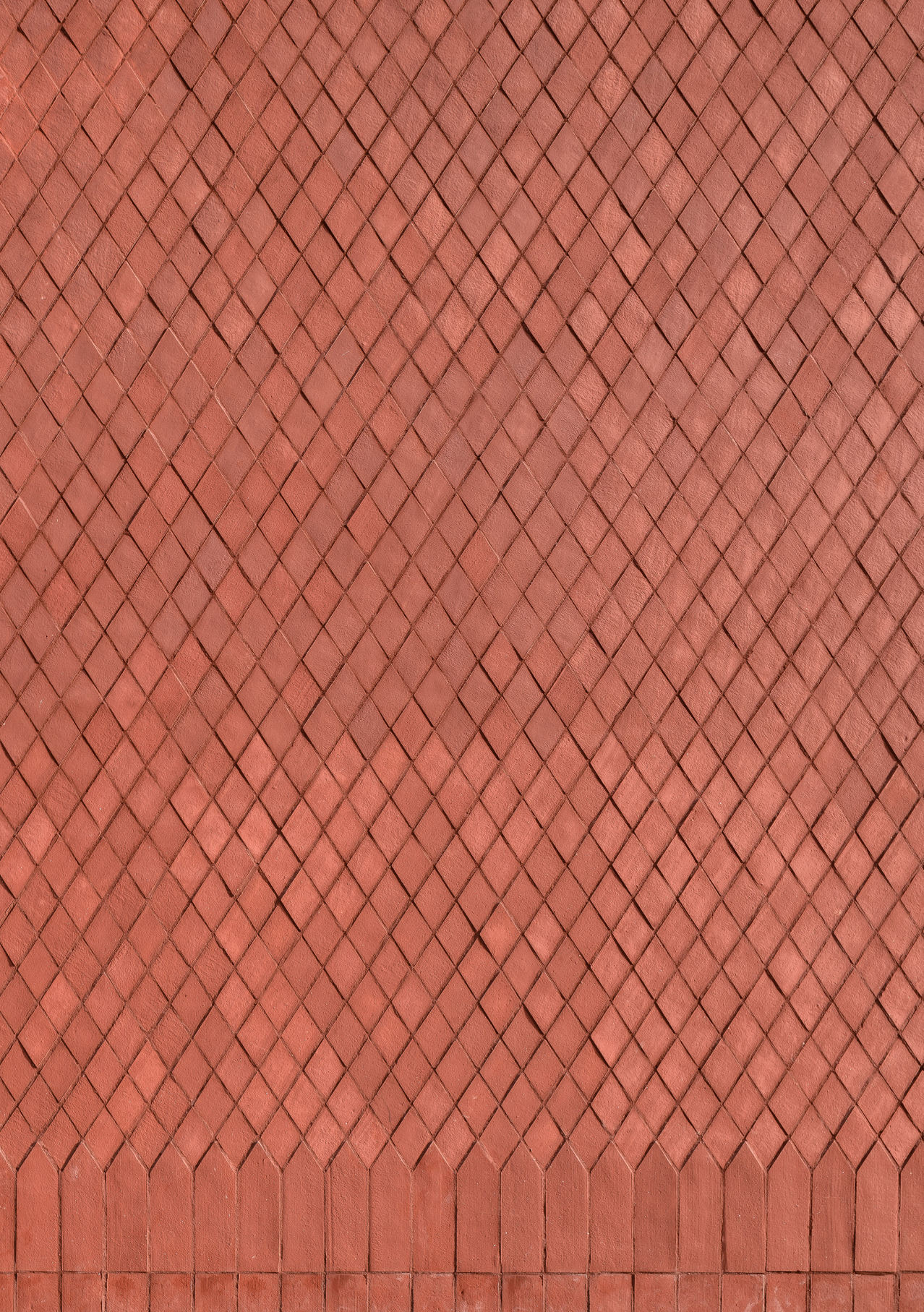
ILL. 14

Francesca Torzo: *Loom Model*, detalje, 2018, arkitekturmodel af Z33 House for Contemporary Art, Design & Architecture, Hasselt, Belgien. Gengivet med venlig tilladelse af Francesca Torzo.

form. I *Loom Model* er garnet endnu ikke sammenvævet til et stykke klæde, men spændt op som en trend på rammen, på selve væven som konstruktion. Heri betones vævningens tektonik og kan bringe generelle strukturelle og materialemæssige aspekter af vævningen frem. Tekstilkunstneren Anni Albers skriver om vævning: “Stoffets struktur eller dets væv – altså fastgørelsen af dets trådelementer til hinanden – er lige så determinerende faktorer i dets funktion som valget af råmaterialer. Faktisk er det det indbyrdes forhold mellem de to, det fine spil mellem dem, når de støtter, tilbageholder eller modificerer hinandens egenskaber, der er vævningens essens” (Albers, 2010, p. 29). Imidlertid væves trådene i *Loom Model* som nævnt visuelt set blot sammen ved bevægelse omkring modellen.

Arkitekturmodellen som repræsentation af rum

Modellens garntråde danner lodrette linjer, der står i forbindelse med de lodrette linjer, som fremtræder i den realiserede bygning ved stablingen af rombeformede mursten i facaderne (Ill. 15). Murstenene danner dog



ikke kun lodrette og vandrette linjer, men grundet rombeformen også skrå linjer, der omkring åbninger i muren i form af porte og vinduer bliver til takkede ornament. Denne del af den realiserede bygnings fremtoning og materialitet fortæller Loom Model ikke noget om. For som i enhver model finder der også i Loom Model en udelukkelse af detaljer sted og en materialemæssig fortolkning. Ud over den skalamæssige forvrængning rummer arkitekturmodeller netop disse aspekter af reduktion og fortolkning og således et samspil mellem bestemte idéer og konkret materialitet. Som arkitekturhistorikeren Matthew Mindrup skriver i bogen *The Architectural Model*: "Skønt todimensionelle repræsentationer er lige så vigtige for formgivningen og repræsentationen af arkitektur, besidder modeller noget 'nu-og-her', som gør de strukturer, de beskriver, til håndgribelige, tilstedeværende legemer" (Mindrup, 2019, pp. 1-2).

I sin karakteristik af arkitekturmodellen opstiller Mindrup en hierarkisk progression fra synlig til usynlig virkemåde, fra modeller, der blot genererer en konkret form eller konstruktion, til modeller, som han betegner som henholdsvis allegoriske, analoge og anagogiske (Mindrup, 2019, pp. 203-243). I den allegoriske model kombineres materialer i en assemblage, der er betydningsskabende i og med sin egen dannelse af en for betragteren genkendelig figuration. Den analoge model undersøger derimod forbindelser og ligheder mellem modellen og den foreslåede struktur, bygningen, i såvel strukturel som i sanselig, taktil forstand. Dette skal dog ikke forstås som en direkte analogi mellem model og bygning, men som en analogi mellem eksempelvis generelle strukturelle principper og modellen, der artikulerer en sådan idé eller materiel virkning eller tilstand. Anagogiske modeller fremviser en overførsel fra materialet til modellen, der finder sted i tilvirkningen af materialet, men muliggør en forståelse for visse fysisk-sanselige egenskaber netop i og med selve modellens tilblivelse. Det er som anagogisk model, at Loom Model udtrykker sammenvævninger på flere niveauer: som konstruktion i sammensætningen af den realiserede bygnings materiale, som en forbindelse mellem rum i et labyrintisk forløb

ILL. 15

Francesca Torzo: *Z33 House for Contemporary Art, Design & Architecture*, 2011-2019, Hasselt, Belgien. Foto: © Olmo Peeters

og endelig som sammenvævning af menneskers oplevelser af tilbygningen både i sig selv og i sammenhæng med beginerklostrets intime verden.

I den forstand at Loom Model kan frembringe sådanne forbindelser, kan den betragtes som et diagram. Som arkitekten Peter Bertram med reference til filosofen C.S. Peirces tegntænkning har påpeget, tillader arkitekturmodellen forstået som et diagram et eksperimenterende arbejde med delene, ligesom modellen kan siges at virke og skaber indsigter. Således er forbindelsen mellem diagrammet og det, som det undersøger, heller ikke lighed, men en produktiv forskel, diagrammet er et dynamisk felt. Om modellen gælder således, ifølge Bertram, at “[d]en skitserer de mulige virkninger af en arkitektonisk konstruktion på en livsverden” (Bertram, 2012, p. 10). Hermed peger han på, at modellen som diagram først og fremmest tjener til at undersøge, hvorledes menneskeligt liv indtager en rumlig organisation som et grundlæggende aspekt af den rumlige praksis (Bertram, 2012, p. 11). Modellen er en undersøgelse i selve livets tilblivelse i relation til bestemte rumlige ordener og organisationer, arkitektur som social teknik (Bertram, 2012, p. 17). Som det fremgår af disse karakteristiker, synes der i forbindelse med Loom Model altså både at være tale om et “nu-og-her” i og med modellens materielle tilstedeværelse som fysisk objekt, og om at den ikke blot forsøger at ligne den senere realiserede tilbygning, men også i sig selv tilvejebringer indsigter i forhold og sammenhæng af såvel social som materiel art. Ligesom den færdig bygning sammenbinder rum, materiale og betydningsdannelser, skaber Loom Model sine egne om end overlappende sammenbindinger. Med videnskabsteoretikeren Donna Haraway kan vi sige, at der er sammenhæng mellem materiale og betydningsdannelse:

Det gør en forskel, hvilke spørgsmål vi bruger til at tænke andre spørgsmål med; det gør en forskel, hvilke historier vi fortæller for at fortælle andre historier, det gør en forskel, hvilke knuder knuden knytter, hvilke tanker der tænker tanker, hvilke beskrivelser der beskriver beskrivelser, hvilke bånd der binder bånd. Det gør en forskel, hvilke historier der skaber verdener, hvilke verdener der skaber historier (Haraway, 2021, p. 37).

I citatet peger Haraway på en relationisme, en vedkendelse af, at alting er forbundet, og at disse forbindelser indvirker på hinanden, som snore i en snorefigur, der strammes eller slappes, så figuren forandrer sig. Haraway

funderer sig på deleuziansk tænkning og forfølger materiel-semiotiske spor med særlig interesse for samskabelse mellem arter. "Ontologisk heterogene partnere bliver den og det, de er; i en relationel materiel-semiotisk verdening. Naturer; kulturer; subjekter og objekter eksisterer ikke forud for de verdeninger, de er filtret sammen med" (Haraway 2021, p. 38). Hun betoner, at modellen netop ikke er en kopi af objekter. Hun skriver om modellen i sammenhæng med biologisk forskning og om dens muligheder for at sammenbringe forestillinger og materialiteter. Jeg vil imidlertid hævde, at hendes beskrivelse af modellen også er et generelt udsagn og således kan bruges til at beskrive modeller i andre sammenhænge, såsom arkitekturmodeller:

En model er et arbejdsobjekt. En model er ikke den samme *slags* ting som en metafor eller en analogi. En model er gennemarbejdet, den virker faktisk. En model er som et miniatyrekosmos, hvori en biologisk nysgerrig Alice i Eventyrland kan drikke te med Den Røde Dronning og spørge, hvordan denne verden fungerer, samtidig med at hun bearbejdes af den komplekse-nok, enkle-nok verden (Haraway, 2021, p.109).

Haraway betoner, på linje med Bertrams overvejelser om arkitekturmodellen som et dynamisk felt, at modellen har agens, at den virker: "Hver gang jeg finder en knude og tilføjer et par tråde, som ved første blik virker lunefulde, men senere viser sig at være afgørende for helheden, bliver jeg lidt mere sikker på, at det at blive i besværet ved en kompleks verdening er *the name of the game* for det gode liv og den gode død sammen på terra, i Terrapolis" (Haraway, 2021, p. 60).

Loom Model åbner vores tanker om rumdannelse i relation til materialevirkning og til komplekse kulturelle betydningslag, der angår tekstilets betydning, tegning og grænsedragning. Vi kan se, hvordan den er sammensat, hvordan garnsnorene er viklet omkring metalstængerne. Heri ligger, som Hvattum har påpeget, arkitekturens mulige repræsentation som *praxis*. Loom Model artikulerer sin egen tilvirkning. Modellen er ikke blot en kopi af bygningen, men danner et overskud, den så at sige verdner med bygningen, idet den åbner både bygning og sig selv for os (Ill. 16).

Arkitektur kan forstås som sammenvævninger af materiale, der afgrænser rum og beskytter. Dermed er det tekstile et centralt aspekt



ILL. 16

Francesca Torzo: Loom Model, detalje, 2018, arkitekturmodel af Z33 House for Contemporary Art, Design & Architecture, Hasselt, Belgien. Gengivet med venlig tilladelse af Francesca Torzo.

i arkitekturens tektonik og betydningsdannelse. I Loom Model skaber garntrådene som tekstilt materiale forbindelser, de væver på visuel vis rummene sammen og tillader gennemsigtighed, så både struktur og filtret taktilitet er til stede på samme tid i og med betragterens bevægelser. Modellen er en påmindelse om betydningen af repræsentationens materialitet og materialitetens uadskillelighed fra den måde, vi forstår et objekt på gennem dets repræsentation. Sammenfletningen af forskellige repræsentationsformer finder sted i Loom Model; først og fremmest er den en rumlig model, men samtidig også en slags tegning, hvilket umuliggør overblik og lader os forstå forbindelser mellem forskellige måder at opleve og tænke rum på. Netop i og med hvad struktur og materiale gør ved hinanden, opstår noget både abstrakt og sansbart. Loom Model fortæller os, at arkitektoniske rum ikke blot er abstraktioner, men opleves gennem vores sanseapparat, at rummene står i forbindelse med andre rum og ikke er statiske, men forandrer sig med vores kroppe bevægelser og i relation til kroppens skala. Repræsentationen er da mere end blot en kopi af den realiserede bygning og dens rum: Loom Model er på samme

tid en arkitekturmodel og en egen rumlig verden tilvirket af et stramt vundet, blødt materiale.

Martin Søberg er lektor i arkitekturteori, kunstnerisk udviklingsvirksomhed og poetik ved Institut for Bygningskunst og Kultur, Det Kongelige Akademi.

SUMMARY

Fabrications

On threads, space, and representation in Francesca Torzo's Loom Model

Architectural models serve as tools in architectural design. They also serve as a means of communication through the representation of built space. They contribute to the interplay between conceptual articulation and material presence. The point of departure of this paper is the architect Francesca Torzo's *Loom Model* (2018), an architectural model representing her extension of the Z33 House for Contemporary Art, Design & Architecture (2011-2019) in Hasselt. The paper discusses the meaning and agency of yarn as a textile material in the model's representation of space. It is proposed that in both its fabrication and function, this material expands our notion of representation in terms of agency, worldmaking, and as a matter of *praxis*. Architectural models, then, are more than a mere copy.

LITTERATUR

- Albers, Anni: "On Weaving" [1965] in Glenn Adamson (ed.), *The Craft Reader*, Oxford og New York, Berg, 2010, pp. 29-33.
- Anderberg, Birgitte: "Den politiske tråd" in Louise Birch Sørensen og Mads Damsbo (eds.), *Out of Fashion – Tekstil i international samtidskunst*, Holte, Gl. Holtegaard, 2013, pp. 118-124.
- Bertram, Peter: "Introduction: Model as Diagram" in Peter Bertram (ed.), *The Makings of an Architectural Model*, København, The Royal Danish Academy of Fine Arts School of Architecture Publishers, 2012, pp. 5-17.
- Elser, Oliver og Peter Cachola Schmal (eds.): *The Architectural Model: Tool, Fetish, Small Utopia*, Frankfurt am Main, DAM Deutsches Architekturmuseum/ Zürich, Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2012.
- Haraway, Donna: *At blive besværet: Om at skabe slægt i chthulucæn*, Ole Lindegård Henriksen (trans.), København Forlaget Mindspace, 2021 [2016].
- Hill, Jonathan: *Immaterial Architecture*, Oxon, Routledge, 2006.

- Hvattum, Mari: *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Krauss, Rosalind: "Griddet, /skyen/, og detaljen" [1994] in Lise Bek og Henrik Oxvig (eds.), *Rumanalyser*, Aarhus, Fonden til udgivelse af arkitekturtidsskrift B, 1997, pp. 338-350.
- Krüger, Sylvie: *Textile Architecture/Textile Architektur*, Berlin, Jovis, 2009.
- Mindrup, Matthew: *The Architectural Model: Histories of the Miniature and the Prototype, the Exemplar and the Muse*, Cambridge, MIT Press, 2019.
- Moon, Karen: *Modelling Messages: The Architect and the Model*, New York, Monacelli Press, 2005.
- Nielsen, Kristian Berg: "Himlen spænder du ud som et telt..." in *Passepartout – Skrifter for kunsthistorie*, 6. årg., vol. 12, 1998, pp. 171-191.
- Oxvig, Henrik: "Muligheder ved en umulig refleksion" in *Passepartout – Skrifter for kunsthistorie*, 6. årg., vol. 12, 1998, pp. 9-41.
- Quinn, Bradley: "Textiles and Architecture" in Janis Jefferies, Diana Wood Conroy og Hazel Clark (eds.), *The Handbook of Textile Culture*, London og New York, Bloomsbury Academic, 2016, pp. 51-64.
- Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde (Band 1): Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Frankfurt am Main, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860.
- Semper, Gottfried: *Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*, Braunschweig, Friedrich Vieweg und Sohn, 1851.
- Stein, Franziska: "Peter Eisenman: House II (Falk House)" in Oliver Elser og Peter Cachola Schmal (eds.), *The Architectural Model: Tool, Fetish, Small Utopia*, Frankfurt am Main, DAM Deutsches Architekturmuseum/Zürich, Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2012, pp. 250-254.
- Søberg, Martin: "En ø af stilhed i byen" in *Petersen Magasin*, vol. 43, 2020, pp. 2-4.
- Søberg, Martin: "Fuldskalamodellen: Arkitekturens sande billede mellem realitet og forestilling" in *Periskop – Forum for Kunsthistorisk Debat*, vol. 18, 2017, pp. 138-155.
- Torzo, Francesca: "A Mythical Thought on Spaces", offentlig forelæsning, København, Kunstakademiets Arkitektskole (KADK), 14. november 2019.
- Torzo, Francesca: "There Are Only Hints and Guesses" in *Dimensions. Journal of Architectural Knowledge*, vol. 1, 2021, pp. 133-138.

Orienteringspunkter og fortællinger i kirkerummet

Refleksioner over nyere indretning og udsmykning i den danske folkekirke

MIRIAM HAVE WATTS

Landsbykirkerne har siden deres opførelse stået som pejlemærker i landskabet og været en del af vores kollektive bevidsthed. Endnu i dag kan bygningerne fange blikket på stor afstand i både by og på land og sende tankerne på langfart, for det traditionsrige rum samler fælles og personlige historier, tros- og tilhørsforhold. Det er derfor også i det rum, at betydningen og pladsen for det menneskelige i kirkelivet debatteres og sætter sit konkrete præg på kirkens indretning og udsmykning. Men hvilken betydning har nogle af de forandringer, der ligger i vores nære historie, egentlig for oplevelsen af de traditionelle, fysiske og symbolske orienteringspunkter i kirkerummet?

Benævnelsen *kirke* er en oversættelse fra græsk og latin for *en folkeforsamling* og betegner altså ikke alene kirken som konkret sted, som i vores daglige brug af ordet: Kirken er også de troendes forsamling, selve mødet og fællesskabet mellem individerne i menigheden. Følger man tanken, at bygningen sætter en fysisk og historisk ramme, men i sin essens er “bygget af levende stene”, bliver stedet, dets indretning og udsmykning, liturgien og ritualerne, et ankerpunkt og en synlig manifestation af det fællesskab og det liv, der knytter sig til stedet.¹

I dette essay er det en pointe, at der er et gensidigt strukturerende forhold mellem det fysiske håndgribelige rum og det, man kan kalde tankens og troens rum. Med særlig opmærksomhed rettet mod kirkens indretning og udsmykning er det hensigten med teksten at belyse, hvordan oplevelsen af det materielle kan pege mod andre former for erfaringsrum end det fysiske. Den oplevelse ligger i det enkelte menneske, som altid vil være udgangspunkt og samlingspunkt for indtryk og udsagn – i kirken

som i andre forhold. Udfoldelsen af teksten tager altså udgangspunkt i det menneskelige subjekts møde med en arkitektonisk og æstetisk materialitet.

Stoffet, der undersøges, placerer sig fortrinsvist i 1900-tallet og samler sig især over århundredets midte, hvor en nytænkning af kirkerummets disponering og udsmykning trænger særligt klart igennem. Eksempelmaterialet, som inddrages, vil være fra ældre og moderne kirkebygninger i den danske folkekirke, hvor indretning og udsmykning i nogle tilfælde er nyere end selve arkitekturen, i andre af samme dato.

En idé med essayet er at afprøve, hvordan aspekter af kirkerummet kan belyses ud fra forskellige indgangsvinkler og ved at samlæse discipliner, der ellers traditionelt er afgrænsede fra hinanden. Teksten er derfor disponeret sådan, at der i første afsnit præsenteres enkelte, historiske nedslag i nogle af de forandringer og strømninger, der kan siges at have sat deres præg på kirkens arkitektur og indretning. Dernæst følger et afsnit om, hvordan traditionen og fornyelserne mødes i konkrete orienteringspunkter i kirkens indre. Dette indeholder nogle overordnede refleksioner over, hvordan oplevelsen af rummet og kirkens ritualer kan have potentiale til at introducere et anderledes erfaringsrum på det ellers fysiske og synlige sted. I det sidste afsnit udvides pointerne om kirkerummet ved at trække en tråd til performancekunsten som genre og videre til installationskunsten – for til afslutning at binde en sløjfe omkring stoffet ved at runde den udbredte idé, at der hersker en særlig atmosfære i kirkerummet.

Tradition og hverdag

Under industrialiseringen i det sene 1800-tals-Danmark betød afvandringen fra land til by blandt andet, at kirkebyggeriet tog til i intensitet for at imødekomme befolkningstilvæksten i de hastigt voksende bysamfund. Med de nye tider fulgte der inden for kirkens område vigtige og forandrende sociale initiativer, der spændte lige fra menighedspleje for de dårligst stillede i de større provinsbyer og København til selve opførelsen af nye kirker i særligt hovedstadens efterhånden overbefolkede sogne (Lausten, 2004, pp. 269-296).² Aktiviteter, som traditionelt set hørte under kirkens vinger, blev i højere grad formaliseret og organisationer oprettet, hvor netop sociale formål og en generel styrkelse af kirkelivet var drivkraften. Dette

havde en form for arkitektonisk afspejling i de kirker, der opførtes i særligt byerne i kølvandet på industrialiseringen: Her er et gennemgående træk, at kirkebygningerne i deres planløsning fortsat inkorporerede landsog- nenes traditionelle forening af gudstjenesteliv og menighedsarbejde, idet kirkesalen og de øvrige rum, der relaterer sig til kirkelivet, blev samlet i ét bygningskompleks som en arkitektonisk og funktionel enhed. Disse fler- rumskirker eller kirkecentre er egentlig en fortsættelse af måden, middel- alderens klosteranlæg var disponeret på, pointerer Erik Norman Svendsen i Kirkefondets jubilæumsudgivelse *Nyere danske kirker* (1990, p. 9).

I første halvdel af 1900-tallet blev de nye kirker opført i en fortrinsvist historiserende stil, som eksempelvis Filips Kirke (1924) på Amager er et billede på. Kirken, der er tegnet af arkitekt Rasmus Rue, ligger i dag som en projektion af en dansk, romansk landsbykirke omkranset af storbyens bebyggelse (Ill. 1). Enkelte andre arkitekter satte i det nye århundrede mere individuelle aftryk, som Martin Nyrop med Eliaskirken (1908) og P.V. Jensen-Klint med Anna Kirke (1914-1928) (Ill. 2 og 3). Fælles for kirkerne er inspirationen hentet både lokalt og ved at bladre tilbage i det danske og europæiske arkitekturhistoriske katalog. Det har materialiseret sig i kirker, der hævder en særlig tilstedeværelse i forhold til omgivelserne og den senere byudvikling.

Omkring 1940'erne blev forkærligheden for den historicistiske arki- tektur i kirkebyggeriet skubbet i baggrunden af samtidens 'eget' formsprog, sådan at forstå, at de nye kirker i højere grad afspejlede den udvikling, som arkitekturen ellers gennemløb i det øvrige samfund. Ligeledes synes der omkring midten af århundredet at have været et voksende behov for at afstemme oplevelsen i kirkerummet med samtidens kulturelle og politiske virkelighed. Synspunkter på kristendom og fornyelse kom blandt andet til udtryk i tidsskriftet *Heretica*, der udkom i perioden 1948-1953, og som kanal for efterkrigstidens litteratur og kultur satte sit præg på de førte, teologiske diskussioner i årene, der fulgte. En stærk stemme i det, der var skarpt optegnede standpunkter, var eksempelvis teolog og præst Regin Prenters, som – yderst kort fortalt – blandt andet efterlyste en mere tydelig formulering i liturgien af menneskets vilkår og livsbetingelser i det jordiske (Larsen, 2007, pp. 148-169; Andersen, 1999, pp. 29-39; 61).³



ILL. 1 (VENSTRE)

Filips Kirke, 1924, Amager. Foto: Miriam Have Watts.

ILL. 2 (ØVERST)

Eliaskirken, 1908, Vesterbro, København. Foto: Miriam Have Watts.

ILL. 3 (NEDERST)

Anna Kirke, 1914-1928, Nørrebro, København. Foto: Bo Høgh Rasmussen.





ILL. 4
Lillerød Kirke, 1100-tallet, Allerød. Alterparti ved Mogens Koch, 1952-1954. Foto: Sofie Stobberup.

Et tidligt eksempel på, at nye disponeringer og andre æstetiske udtryk end før vandt frem i løbet af 1900-tallet, er Lillerød Kirke fra 1100-tallet ved Allerød, hvor arkitekt Mogens Koch i 1952-1954 fik til opgave at forny partier af middelalderkirkens indre. Dette gjorde han ved blandt andet at flytte alterbordet ud fra bagvæggen i koret og dreje bordet 90 grader, så det



ILL. 5
Solvang Kirke, 1976, Amager. Foto: Kristian Andersen.

stod på langs under hvælvet. Dermed blev der plads til, at der kunne sættes knæskamler omkring bordets langsider og bagerst i koret – i stedet for den traditionelle alterskranks skillefunktion ud mod det øvrige kirkerum (Ill. 4). Ved samme lejlighed udskiftede Koch guldaldermaleren J.L. Lunds altertavle *Englen på den tomme sarkofag*, 1847, med en panelvæg i eg med et bibelord.⁴ På den måde gav det konventionelt fortællende og figurative, som den forhenværende disponering af koret og den klassiske altertavle repræsenterede, plads til en nyfortolkning af en ellers stærk indretnings- og udsmykningsmæssig tradition. Man kan måske ligefrem tale om, at der helt konkret blev udmøntet et ideal om en mere direkte, fysisk forbindelse mellem præst og menighed. Værd er det i hvert fald at holde in mente, når man går til kirkens rum og indretning i midt-århundredet, at synet på kirke og menighed farvedes af opmærksomheden på efterhånden mere rodfæstede, demokratiske idealer fra det omgivende samfund.

Springer man frem i tid til en kirke som Solvang Kirke fra 1976 på Amager, tegnet af arkitekt Holger Nielsen, er det en bygning, som i et moderne formsprog refererer til førnævnte, klassiske, arkitektoniske formel, hvor bygningskrop og tårn er omgivet af sidebygninger – og tillige har et stort kælderareal – til de forskellige menighedsfunktioner som opholdsområder, konfirmandstuer og kontorer (Ill. 5). Ved første besøg i Solvang Kirke



ILL. 6

Langenæskirken, 1966, Aarhus. Glasparti ved Elle-Mie Ejdrup Hansen, 2013. Foto: Kurt Nielsen. Venligst stillet til rådighed af Elle-Mie Ejdrup Hansen.

må blikket søge hen over gangforløb og siddearealer, tilstødende lokaler og atriumgård, før selve kirkesalen identificeres: Den lidt underspillede adgang til det traditionelle centerpunkt for bebyggelsen fortæller blandt andet, at man befinder sig et sted, der er tænkt som en forlængelse af hverdagslivet og den almindelige færden. Kirkens ydre gav i 1980'erne anledning til tilnavnet *fabrikken* blandt de yngre medlemmer af dens menighed; dens netop 'industrielle' eksteriør og forkærligheden for geometriske bygnings-elementer er et tidstypisk træk for den nye kirkearkitektur over midten af århundredet. Det findes særligt udtalt i en kirke som Langenæskirken i Aarhus, tegnet af Tegnestuen Richter & Gravers og indviet i 1966, ti år før Solvang Kirke. Med et højloftet indre er skalaen på alle måder monumental i Langenæskirken, hvis modernistiske udtryk skulle være i dialog med det omgivende boligbyggeri fra 1950'erne og 60'erne. Boligområdet blev opført på baggrund af ideologien om lys og luft til folket, og disse arkitektoniske principper fra efterkrigstiden blev også søgt indarbejdet og bibeholdt i den omfattende fornyelse af kirken, som billedkunstner Elle-Mie Ejdrup



ILL. 7

Sædden Kirke, 1977-1978, Esbjerg. Foto: danmarks-største-kirkegalleri.dk.

Hansen bidrog til i 2013. Blandt andet blev et stort, sandblæst glasparti placeret mod øst med en gengivelse af himlen over kirken (Marschner, 2015, pp. 77-78) (Ill. 6). Glaspartiet spejler vinduernes lys i rummet og reflekterer forskellige farver og formationer afhængig af sæson, vejrlig og tid på dagen. Et foranderligt og bevægeligt element er dermed introduceret i den ellers strenge 60'ers-arkitektur.

Det naturlige lysindfald er anderledes stramt styret i en kirke som Sædden Kirke (1977-1978) ved Esbjerg, tegnet af Inger og Johannes Exner. Kirkesalen er opført som et centralrum, der således har en symmetrisk grundplan omkring et samlende punkt. Nær dette centerpunkt ledes det primære, udefrakommende lys vertikalt ned på alterbordet, der er fritstående og på niveau med det øvrige gulv. En markering i gulvets teglbelægning angiver sammen med det naturlige, sceniske lys alterets særlige område, som stolerækkerne til menigheden er placeret i en halvkreds omkring (Ill. 7). Organiseringen af kirkerummet i vifteform ud fra alteret er karakteristisk for Exner-parret, viser Line Marschner i *Kirkearkitektur som*

erkendelsesvej fra 2018. I denne afhandling behandler hun blandt andet de to arkitekters ideologi og praksis og beskriver, at et gennemgående træk i deres kirkearkitektur er, at de både konkret og symbolsk vil mindske og udjævne afstanden mellem menighed og alter (pp. 68-71; Kjær og Grindder-Hansen, 1989, p. 157).⁵ Den bestræbelse synes at forbinde sig bagud i tid til de takter, som blev slået an i starten af århundredet med en større opmærksomhed på menighedens plads og behov i kirkens rum og virke. Set i sammenhæng med eksemplerne fra Lillerød, Solvang og Langenæs tegnes, efterhånden som 1900-tallet skrider frem, en lidt klarere kontur af en stigende bevidsthed om ikke bare en opretholdelse og videreførelse, men i særdeleshed også en fornyelse og styrkelse af kirkens relevans i hverdagslivet.

Pejlemærker i rum og ritual

Spørgsmålene om, hvor meget og hvordan det hverdagslige og menneskelige skal fylde i kirkelivet, er – og forbliver formentlig – en af kirkehistoriens vigtigste emner og største anstødsstene. At emnet fortsat har gyldighed og behov for at blive belyst, fremgår blandt andet af Bent Flemming Niensens *Genopførelser, Ritual, kommunikation og kirke* fra 2004. Her argumenterer Nielsen blandt andet for, at individets fysiske inddragelse – kroppens rolle og det performative – endnu ikke får tilstrækkelig opmærksomhed i den danske folkekirkes ritualer. I sin undersøgelse af den indbyrdes relation mellem ritualisering og forkyndelse i den aktuelle kirkelige og religiøse hverdag efterlyser han blandt andet en erkendelse af vigtigheden af den fysiske forankring i kirkens ritualer. Måske har manglen rod i en traditionel, protestantisk afstandtagen fra 'tomme' ceremonier, skriver han og fremhæver, at den indirekte konsekvens af det underbelyste forhold er en begrænsning af forståelsen af relationen mellem individ og ritual i luthersk protestantisk kristendom (Nielsen, 2004, pp. 45-49). Den indskrænkede forståelse er problematisk, fortsætter Nielsen, for det er en kendsgerning, at den brede kreds af kirkemedlemmer netop først og fremmest søger de kirkelige handlinger som dåb, konfirmation, vielse og begravelse, der har en udpræget karakter af ritualisering og en personlig rettethed. For at kunne forstå den tiltrækningskraft, der ligger i ritualer, er det vigtigt at holde sig

for øje, at ritualet både er en historisk, religiøs aktivitet, som planlægges og gennemføres ved menneskelig handlen, og at ritualet på samme tid har sit eget rum og sin egen tid. Netop dét kan opleves som frigørende for den, der søger ritualet, forklarer Nielsen (2004, pp. 95-103):

Men alligevel indtager den [ritualiserede tjeneste] i de aktuelle aktørers bevidsthed en plads blandt de virkeligheder, som netop ikke er menneskeværk. Den optræder på linje med de elementære ting i verden, det rene, uforplumrede, som har bestand i sig selv, uden at det kræver, at mennesket gør fra eller til. Skønt det netop er mennesket selv som aktør, der opretholder den rituelle aktivitet (Nielsen, 2004, p. 99).

I forhold til denne artikels anliggende er det værd at opholde sig ved det gensidige, strukturerende forhold mellem konkret og bunden handling på den ene side og abstrakt og frisættende erfaring på den anden, som ritualet beskriver: at ritualet både forbinder og sætter forskel mellem det at være til stede i et faktisk, sanset rum, og det at være til stede i det, der er tankens, forestillingens og troens rum. Sidstnævnte, ikke-fysiske rum hæver Nielsen op til et "rent og uforplumret" sted (jf. citatet); til et ideal, som er frigjort fra det jævne og almindelige. Relationen er som sådan klassisk binær, afslører citatet, idet det tidløse også har en indre afhængighed af netop det jordbundne og timelige. Erfaringen af dette faktiske og materielle i livet har med Nielsens ord brug for at producere og opretholde et forhold til "de elementære ting i verden [...] som har bestand i sig selv" for at fastholde en idé om noget blivende og konstant: Der er et behov for og en søgning af det, der transcenderer det konkrete og foranderlige, som er vores dagligliv, og som vi er en del af.

Idéen om ritualets renhed er altså stadig knyttet ind i individets erfaring og det håndgribelige. Inden for den ramme kan kirkerummet tænkes som en materiel spejling af ritualet, der er både struktur og frisættelse; som en ramme om et særligt råderum. Den almindelige kirkegænger forbinder da også typisk ritualerne i kirken nært med det konkrete og synlige i form af de liturgiske inventarstykker – alter, prædikestol, døbefont. Som fikspunkter i kirkens indretning i særligt evangelisk-luthersk sammenhæng er farvesætning og dekoration da også overvejende koncentreret omkring de elementer i rummet (Jürgensen og Watts, p. 109). Dette kan en kirke som



ILL. 8

Voel Kirke, 1876, Silkeborg. Alterparti, *Johannes' Åbenbaring*, kalkfarve på puds, ved Jais Nielsen, 1938. Foto: Juul Fotografi.

Voel Kirke nær Silkeborg illustrere: Den nyromanske kirke fra 1876 blev i 1938 udsmykket af Jais Nielsen med en firkløverformet, keramisk døbefont båret af evangelisterne og deres symboler på skaftet og placeret midt i koret. Kort efter fulgte samme kunstners udsmykning af altervæggen, hvor Kristus i en mandorla er flankeret af syv engle med lysestager. Det er en fresco, der dækker hele østvæggen, og som motiv fra *Johannes' Åbenbaring* er den i øvrigt et relativt ukonventionelt valg, pointerer Carsten Bach-Nielsen i artiklen "Mellem krigserfaring og klassicisme. Kunsten og kristendommen 1918-1940" (2016, pp. 43-45) (Ill. 8). Jais Niensens glasmalerier forbinder i rene og klare komplementærfarver kor og tværskib med en cyklus af kirkeårets højtider, og som fællesnævner for denne serie er motivet over døren af *Den gode hyrde* en form for spejling og nuancering af den apokalyptiske Kristus på altervæggen (*Danmarks Kirker, 1990-1991*, pp. 3310-3312). I forbindelse med udsmykningsopgaven blev prædikestolen fra 1876 flyttet fra korets

sydøstlige hjørne til midt i skibet og fik dermed en mere central plads blandt menigheden. Med den nye placering komplementerer prædikestolen bestræbelsen på det fortællende og rumligt sammenhængsskabende, som blandt andet ligger i kunstnerens udsmykningslementer.

Opmærksomheden på en rumlig og udsmykningsmæssig sammenhæng i kirkens indre er naturligvis ikke ny og kommer til udtryk ved hjælp af forskellige greb i tidens løb, hvilket Voel Kirke blot er et enkelt eksempel på. I anden halvdel, og særligt de sene årtier, af 1900-tallet synes tendensen at gå fra at søge det sammenhængsskabende til en mere bevidst aktivering af kirkens indre som helhed. Den udvikling løber parallelt med en ny, generel opmærksomhed på billedkunsten som aktiv part i sine omgivelser, der især bliver betegnende for kunstscenens kontemporære udtryk i 1960'erne og frem. Helt kort fortalt finder bevidstheden om den gensidige påvirkning mellem kunst og omgivelser i højere grad også ind i kirkens rum og udsmykning. Og der kan argumenteres for, at man i nogen grad bør forholde sig til kunsten i kirken, som man ville forholde sig til et offentligt kunstprojekt uden for kirkens rum. Dette er Lene Bøgh Rønbergs fremgangsmåde, når hun går til kirkekunst som "stedspecifik *brugskunst*, der anvender sit reflekterende og erkendelsesgenererende potentiale i relation til sit bevidst forkyndende sigte"; men også betragter kirkekunsten som samtidskunst i dialog med kirkens rum – som en tidssvarende kunst, der grundlæggende er sekulariseret og kommer af en "tradition for at forholde sig undersøgende, reflekterende og kritisk til sine omgivelser", skriver Rønberg (2012, pp. 10-12; citater p. 10, forfatterens kursivering).

Spørgsmålet er da, hvordan de nyere arkitektoniske greb og kunstneriske udtryk konkret hentes ind i kirken. For ikke at tale om, hvordan de møder det overleverede, og fortsat diskuterede, luthersk formulerede koncept om ord før billede – hvis fortolkning yderst forsimplet er, at billedet er til for at understøtte liturgien. Tages relationen mellem ord og billede op sammen med introduktionen af netop den nyere kunst i kirken med dens nære kontekstuelle historie i 1960'ernes nybrud af intervention og kritisk stillingtagen, synes der særligt gode betingelser for udfordringer og spændinger. Læg til det, at der især fra midt-århundredet tildeles betragteren en mere bevidst og aktiv rolle som medskaber af værk og betydning; et



ILL. 9

Kastrup Kirke, 1884, Amager. Udsnit af altervæg ved Svend Wiig Hansen, *Det sårede menneske*, relief i aluminium, 1973-1974. Foto: danmarksstørstekirkegalleri.dk.

forhold, som Rønberg også tematiserer, når hun forholder sig til samtidskunstens publikumsinvolvering (2012, pp. 12-14).

For at konkretisere disse lidt svævende udsagn og begreber kan man gå til et af de tidlige, gennemgribende og meget omdiskuterede eksempler på en moderne totaludsmykning af et kirkerum: Netop individets tilstedeværelse og fortolkende rolle synes koreograferet ind i Svend Wiig Hansens monumentale *Det sårede menneske*, 1973-1974, i den historici-stiske Kastrup Kirke på Amager (Ill. 9). Her udgør motiver, billedsprog og materialer en kompleks, ekspressiv kobling af kirke- og kunsthistorisk

ikonografi med samtidens trusselsbilleder. Menneskeskikkelser og antropomorfe former på loft- og vægflader og som glasmalerier tematiserer stedet som menneskets rum, og helhedsvirkningen sætter sig næsten som en kropslig erfaring eller 'forstyrrelse', når man befinder sig der (Jürgensen og Watts, 2017, pp. 112-114). *Det sårede menneske* er en udsmykning, som meget bogstaveligt sætter samtidskunstens egenskaber i spil i forhold til kirkekunsten i traditionel forstand. Tankevækkende er det i hvert fald at opleve en udsmykning, som på den måde tydeligt adresserer, at der også er kræfter i billedet, der rækker ud over det at tjene kirkens ideologi og funktion (Rønberg, 2012, p. 10).

Et anderledes afdæmpet og kontemplativt formsprog karakteriserer dog også en lang række af fornyelserne i kirkerne i årene omkring nyindretningen af Kastrup Kirke. Et eksempel er Arne L. Hansens farvesætning og billedforløb ti år senere i 1985 i Mørdrup Kirke, Espergærde. Udsmykningen er disponeret af kunstneren sammen med arkitekterne bag det samtidigt opførte, lyse kirkerum, og resultatet er en rumlig sammenhæng af enkeltstående malerier og felter i simple, abstrakte former som piktogrammer og symboler. De minimalistiske værker fordeler sig på prædikestol, døbefont, kirkebænke, pulpitur og alterbord. Ophængt over bordet udgør en serie malerier også altertavlen (Ill. 10). Samlet set er udsmykningen "[...] hverken påtrængende eller distant" i Mikael Wivels karakteristik (2013, pp. 174-179, citat p. 178), og udsmykningen gør netop ikke meget væsen af sig, men følger sig ind i arkitekturen. Om man finder værkerne æstetisk og diskret afbalancerede eller mere som et neutralt supplement i rummet, så illustrerer eksemplet, at i samklang med de nyere kirkesales typisk åbne disponering er de forskellige dele af det liturgiske inventar fortsat de egentlige, rumlige orienteringspunkter. Det er stadig om disse, udsmykning, lysætning og arkitektoniske linjer samler sig.⁶

Sammen med eksempler som Solvang, Sædden og Lillerød kan Mørdrup Kirke ses som en eksponent for det generelle træk, at traditionelle, indretningsmæssige hierarkier i kirkerummet opløses hen over midten af 1900-tallet. Et moderne og tidstypisk formsprog introduceres, der spænder fra det subtile og antydningssvage til det mere pågående og bogstavelige.



ILL. 10

Mørdrup Kirke, 1885, Espergærde. Alterparti ved Arne L. Hansen. Foto: danmarks-største-kirkegalleri.dk.

At skabe nye rum og fortællinger

At kirkerummet omgiver menigheden med faste orienteringspunkter, giver en underliggende, historisk og fortællende struktur, som dels kan inspirere, dels styre forestillingsevnen. Den indgangsvinkel til rummet har resonans i performancetænkningen med sit fundament i teaterverdenen. Dette er

også afsættet for teaterhistorikeren Erika Fischer-Lichte, der desuden kobler fænomenologi og kirkerum i sit teoretiske arbejde. I *Performative Spaces and Imagined Spaces* fra 2009 konstaterer Fischer-Lichte, at mens arkitekturen som udgangspunkt udgør en stabil ramme, er det performative rum flydende og ustabil. En betragter vil opfatte denne foranderlighed i det performative rum, når forestillingsevnen aktiveres og danner afsæt for, at andre imaginære rum opstår: “While the architectural-geometrical space in which a performance takes place is more or less stable, the performative space changes with each movement of an actor, an animal, an object, the light, with each change of the light, with each sound ringing out. The performative space is unstable, fluid, ever changing” (Fischer-Lichte, 2009, p. 180).

Fischer-Lichte forklarer, at hvis betragteren involveres til også fysisk at bevæge sig igennem det performative rum, så udvides den kropsligt-æstetiske oplevelse til mere tydeligt at ligge mellem det, der er virkeligt, og det, der er forestillet. Netop den inklusion af betragteren i et stadig styret, performativt rum er et tema i hendes analyse af den specifikke performance *Rudi*, der fandt sted i Berlin i 1979 (Fischer-Lichte, 2009, pp. 178-187). De strukturerende elementer, som hun fremhæver fra den performance, kan knyttes til tænkningen om ritualer og deres potentiale til både at forbinde og markere en forskel for det menneske, som har del i handlingen. Det at bevæge sig i og være medskaber af en performance – eller et egentligt ritual – indebærer muligheden for at kunne intensiveres til en anderledes rumlig erfaring, der ligger ud over det konkrete og umiddelbart kendte.

Når en tråd trækkes ind i performancetænkningen fra refleksioner over kirkerum og ritual, så er det nærliggende også at lade den løbe videre ind i installationskunsten og denne genres særlige potentiale for at anspore til bevægelse og forskellige blikretninger: “Because an installation creates an environment around its viewers, it impels them to move their bodies and gaze in different directions”, forklarer kunsthistoriker Anne Ring Petersen (2005, p. 210). I sin disputats *Installationskunsten, mellem billede og scene* går hun dybere ind i, hvordan en installation i kraft af sin organiserende karakter er en strukturering af både elementer i og i samspil med rummet, foruden at være en organisering af rummet selv (2009, pp. 39-41). Hun viser, hvordan installationskunsten som genre kombinerer og inkorporerer mange forskellige medier og teknikker – og dermed fraviger de formelle

og tekniske træk, som sædvanligvis kendetegner de kunstneriske udtryk, der relaterer sig til kategorierne maleri, skulptur eller fotografi (Petersen, 2005, pp. 209-210).

Netop signalementet af installationskunsten som opbygget af forskellige elementer og materialer disponeret rumligt over for hinanden kan sætte den i et relevant forhold til indretning og udsmykning og det at befinde sig i og færdes i kirkens rum. Som åbning af kapitlet, der har overskriften "Kroppen i rummet", skriver Petersen: "En installation tilegner man sig ikke ved at se 'ind' i et billedrum eller et scenerum der er adskilt fra ens eget opholdsrum. Beskueren står i selve værkets rum, beskueren omsluttet af det og anbringes dermed som en kødelig figur på værkets scene, en kropsligt involveret medspiller" (Petersen, 2009, p. 55). Beskrivelsen kan lede tankerne mod det indre af eksempelvis Kastrup Kirke, hvor udsmykningen trænger sig på og i billedsprog og virkemidler accentuerer stedet som menneskets rum i alle livets facetter. En anderledes afdæmpet og subtil formidling kan imidlertid have et tilsvarende potentiale til at "omslutte" og "anbringe" individet på "værkets scene". Her kan Mørdrup Kirke nævnes, hvis orienteringspunkter giver rummet en diskret, henvisende koreografi.⁷

Det subtile og afdæmpet stemningsskabende, som udsmykningen af Mørdrup Kirke kan ses som en eksponent for, kan blandt andet lede tankerne mod aspekter af den atmosfæreteori, som den tyske filosof Gernot Böhme blandt andet udvikler ved at analysere individets fysiske tilstedeværelse i et konstrueret rum. Atmosfærer "er derude", indleder Böhme sin undersøgelse med i *Architektur und Atmosphäre* fra 2006. Han tildeler kirkens rum sit eget afsnit og uddyber i kapitlet sin grundlæggende tænkning om, at man kan gå ind i en atmosfære, og at man kan overraskes og fængsles af en atmosfære (Böhme, 2006, pp. 139-150).⁸ Atmosfærer består altså af noget både rumligt og emotionelt, pointerer Böhme og forklarer, at oplevelser, erfaringer og følelser derfor blander sig med det sprog, atmosfærer omtales i (2006, p. 16). Den udbredte forståelse af, at den, der træder ind i kirken, gør det med et vist tilbageholdt åndedræt og en forventning om at opleve en eller anden form for særlig følelse, kan med andre ord hente et sprog og teoretisk rammeværk i atmosfæretænkningen for den rumoplevelse, der kan være vanskelig at definere.

Den lidt diffuse idé om kirken som et særligt sted, der adskiller sig fra omgivelserne, tilføres flere perspektiver af Böhme, når han hævder, at atmosfæren i kirken stadig vil bestå i nogen grad, når anvendelsen af rummet måtte være ikke-liturgisk: som når en kirke har udvidet sit virke til også at være åben for andre aktiviteter ved siden af sit gudstjenesteliv, eller når den helt er løst fra sin religiøse praksis og er omdannet til eksempelvis kulturhus eller museum, koncert- eller foredragssal (Böhme, 2006, p. 150). Et eksempel på en fuld forandring er Absalons Kirke på Vesterbro, der med sit karakteristiske dobbelttårn på Sønder Boulevard blev indviet i 1934. Efter at have fungeret som sognekirke i 80 år åbnede bygningen i 2015 som Folkehuset Absalon med omkring 60 sociale aktiviteter på programmet ugentligt, der spænder fra fællesspisning, foredrag og yoga til keramik, bordtennis og banko.⁹ Folkehuset Absalon har ikke de samlingspunkter, der er trosfællesskab og kirkelige ritualer, og de materielle pejlemærker, som det liturgiske inventar har udgjort, er fjernet. Bortset fra den arkitektoniske ramme adskiller stedet sig derfor fundamentalt fra de fungerende kirker, som dette essay har taget sit afsæt i. Imidlertid er det ikke uden relevans at se den sløjfede kirke i sammenhæng med idéen om kirkerummet som adgangsgiver til andre former for erfaringsrum end det fysiske: Som et konkret ankerpunkt for nye fællesskaber og oplevelser, der udfolder sig inden for og i forlængelse af et specifikt sted, er Folkehuset Absalon på mange måder stadig tæt forbundet til sin både nære og fjerne historie. Går vi de godt hundrede år tilbage, som er denne teksts tidlige horisont, er der en tydelig forbindelse til den historiserende kirkearkitektur i første halvdel af 1900-tallet. Der er også en indirekte relation til de strømninger, der handler om at komme menigheden i møde og understøtte det kirke- og hverdagsliv, der udfolder sig uden for gudstjenestens og ritualernes faktiske og symbolske steder. Det ligger derfor ikke så fjernt at forestille sig, at en særlig atmosfære opleves i Folkehuset Absalon.

Miriam Have Watts er ansat på Det Teologiske Fakultet, Københavns Universitet, og er tilknyttet Danmarks Kirker, Nationalmuseet, hvor hun arbejder på en ph.d. om nyere indretning og udsmykning i folkekirken. Hendes faglige baggrund er desuden i kunsthistorien, hvor hun har en magistergrad fra Københavns Universitet.

SUMMARY

Orientation and narration in church interiors

Reflections on recent spatial and aesthetic traits of the Danish State Church

The architecture of parish churches in Denmark still catches the eye across the countryside and in the cities. These medieval and more recent buildings may bring to mind the rich tradition of the church as an institution and direct thoughts to personal and shared experiences of these places. This essay takes its point of departure in the reciprocal relation between the physical space of the church and the corresponding, indeterminate area that may form in this singular environment; that of the senses, mind, and faith. The enquiry is directed to the interior of the Danish state church in the 20th century. Most of the examples stem from the latter half of the 1900s. Distinct reorientations and new artistic formations in the church interior appeared in this period, prompting reflections on ways that social relations have been accommodated within the church in more recent times. Tracing characteristics, determining physical traits and changing artistic tendencies, the essay employs different theoretical disciplines to approach the idea of the human encounter with the architectural and aesthetic materiality of the church space.

NOTER

- 1 Kirke svarer i betydning til det græske ekklesia og latinske ecclesia, der blandt andet betegner en forsamling frie borgere.
Udtrykket "bygget af levende stene" er fra tredje vers af N.F.S. Grundtvigs *Kirken den er et gammelt hus*, 1837 og 1854 (forkortet) til L.M. Lindemanns melodi, 1840. Bemærk, at disiplen (Simon) Peter blev af Jesus kaldet 'Kefas', der betyder 'sten'; den sten, som den kristne kirke skulle bygges på.
- 2 Se Martin Schwarz Lausten, *Danmarks kirkehistorie*, for en gennemgang af forandringerne, som den demografiske forskydning og vågnende sociale bevidsthed affødte under industrialiseringen og årtierne, der fulgte. I kortere form findes af samme forfatter desuden *Kirkens historie i Danmark*, hvor 1900-tallet behandles (pp. 95-122).
- 3 En introduktion til nogle af problemstillingerne, som indlæggene i *Heretica* blandt andet satte på dagsordenen, findes koblet med analyser af kunsten i kirken af Lisbeth Smedegaard Andersen, som også ridser Regin Prenters

- kritik op af gudstjenestelivets fjernelse fra det synlige og menneskelige (1999, pp. 29-39; 61). Man kan gå til Kurt E. Larsen for en mere samfundsperspektiverende teologisk indføring i stoffet (2007, pp. 148-169).
- 4 “Din tro har frelst dig. Gå bort med fred!” Lukas 7:50. J.L. Lunds alterbillede blev ved fornyelsen af kirkens indre i 1952-1954 forsynet med en glat egetræsramme ramme og ophængt på korets nordvæg (Danmarks Kirker, 1970, pp. 1968-1969). I 2016 blev maleriet købt af Nivaagaards Malerisamling – året forinden var det nedtaget i kirken og erstattet af et opstandelsesmotiv af Arne Haugen Sørensen.
- 5 Et af sporene i Line Marschners afhandling er en klarlæggelse af bestræbelser på at forene arkitekturparrets fortolkning af historisk autenticitet med et aktuelt arkitektonisk udtryk (se blandt andet pp. 60-68). Forud for Marschners arbejde ligger Margunn Sandals afhandling *Overskridande arkitektur. Ei undersøking av det sakrale i nyare kyrkjebygg*, Oslo 2014, hvor også Exner-parrets arkitektur behandles.
- 6 Se Kurt E. Larsen, 2007, særligt kapitlet ”Folkekirkens ritualer og bøger”, pp. 73-105. Det er dog værd at bemærke, at mens inventaret tillægges en stort set uændret betydning i gudstjenesten og den rituelle sammenhæng, er netop formen og indholdet af selve disse handlinger under revision i 1900-tallet. Se f.eks. Larsen (2007, pp. 75-76) for en gennemgang og analyse af kendetegn og forandringer i 1900-tallets teologi og praksis.
- 7 Denne blot summariske inddragelse af aspekter af performance- og installationskunsten kan pege på potentialet i at gå lidt dybere i de organiserende og for så vidt sceniske elementer, som artiklen identificerer i kirkerummet.
- 8 Kapitlet har overskriften *Atmosphären kirchlicher Räume. Das Numinose und die Profanisierung kirchlicher Räume*. Se også Margunn Sandals afhandling *Overskridande arkitektur. Ei undersøking av det sakrale i nyare kyrkjebygg*, Oslo 2014, i hvilken hun arbejder med atmosfærebegrebet.
- 9 Om Folkehuset Absalon, se absaloncph.dk/om-absalon/ [siden besøgt 24.06.2021]

LITTERATUR

- Andersen, Lisbeth Smedegaard: *Mytens forladte huse. Dansk kirkekunst efter 1945*, København, Samlerens Forlag, 1999.
- Bach-Nielsen, Carsten: “Mellem krigserfaring og klassicisme. Kunsten og kristendommen 1918-1940” in Ida Willert, Rasmus Markussen og Tine Reeh (eds.), *Dansk kirke og kultur i mellemkrigstiden*, Publikationer fra Det Teologiske Fakultet, vol. 68, 2016, pp. 21-48.
- Böhme, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2006.
- Danmarks Kirker, *Lillerød Kirke, Lyngø-Frederiksborg Herred*, II, Frederiksborg Amt, bind 3, 1970.

- Danmarks Kirker, *Voel Kirke, Gjern Herred, XVI, Århus Amt, bind 7, 1990-1991.*
- Fischer-Lichte, Erika: "Performative Spaces and Imagined Spaces: How Bodily Movement Sets the Imagination in Motion" in Bernd Huppau and Christoph Wulf, *Dynamics and Performativity of Imagination, The Image between the Visible and the Invisible*, New York og London, Routledge, 2009, pp. 178-187.
- Gravgaard, Anne-Mette: *Tro. Rum. Billede. Kunst i kirken. Overvejelser og eksempler*, Aarhus, Landsforeningen af Menighedsrådsmedlemmers Forlag, 2002.
- Jürgensen, Martin Wangsgaard og Miriam Have Watts: "Nærmere Gud til dig" in Lisbeth Smedegaard Andersen og Karsten Nissen (eds.), *En åben dør som ingen kan lukke. Reformationen i nyere dansk kirkekunst*, København, Kristeligt Dagblads Forlag, 2017, pp. 97-116.
- Kjær, Ulla og Poul Grinder-Hansen: *Kirkerne i Danmark. Den protestantiske tid efter 1536*, København, Boghandlerforlaget, 1989.
- Larsen, Kurt E.: *Fra Christensen til Krarup. Dansk kirkeliv i det 20. århundrede*, Fredericia, Kolon, 2007.
- Lausten, Martin Schwarz: *Danmarks kirkehistorie*, København, Gyldendal, 2004.
- Lausten, Martin Schwarz: *Kirkens historie i Danmark. Pavekirke. Kongekirke. Folkekirke*, Frederiksberg, Forlaget Eksistensen, 2018.
- Marschner, Line: "Åbning mod det guddommelige – om grænsearkitektur og bygningsteologi i Langenæskirken" in Anne Ehlers og Elle Mie Ejdrup Hansen, (eds.), *Himlen ind – lyset ned – blikket ud. Langenæskirken*, Skive, Forlaget Wunderbuch, 2015, pp. 75-81.
- Marschner, Line: *Kirkearkitektur som erkendelsesvej. En undersøgelse af moderne kirkebygningers autonomi belyst gennem arkitekterne Johannes og Inger Exners kirkebygninger*, ph.d.-afhandling, Institut for Kultur og Samfund, Afdeling for Teologi, Aarhus Universitet, 2018.
- Nielsen, Bent Flemming: *Genopførelser: Ritual, kommunikation og kirke*, København, Forlaget Anis, 2004.
- Norman Svendsen, Erik: "100 års kirkebyggeri" in Margit og Erik Normann Svendsen (eds.), *Nyere danske kirker. 100 kirker. 1890-1990*, Kirkefondet, Valby, Unitas Forlag, 1990.
- Petersen, Anne Ring: "Between image and stage. The theatricality and performativity of installation art" in Rune Gade og Anne Jerslev (eds.), *Performative Realism, Interdisciplinary Studies in Art and Media*, Charlottenlund, Museum Tusulanum Press, 2005, pp. 209-34.
- Petersen, Anne Ring: *Installationskunsten, mellem billede og scene*, Charlottenlund, Museum Tusulanum Press, 2009.
- Prenter, Regin: *Ordet og Ånden. Reformatorisk kristendom. Afhandlinger og artikler*, Gad, København 1952.
- Sandal, Margunn: *Overskridende arkitektur. Ei undersøgning av det sakrale i nyare kyrkjebygg*, Ph.d.-afhandling, Det teologiske fakultet, Universitet i Oslo, 2014.

Rønberg, Lene Bøgh: "Nye greb og strategier. Samtidskunst i danske kirker" in Anna Louise Manly, Christine Buhl Andersen og Lene Bøgh Rønberg (eds.), *Giv os i dag... Når kunsten går i kirke*, Odder, Narayana Press, 2013.

Wivel, Mikael: *Kunsten i Kirken*, København, Strandberg Publishing, 2013.

} INTERZONE {

I

PUK EWDOKIA
Aarhus rum

ISA PALUDAN ASBOE
Der gik en engel gennem stuen

JEPPE KROGSGAARD CHRISTENSEN
gæsteværelse
Uddrag af fra hus og hjem

02.11.22

Væksthusene, Botanisk Have

Der er ikke andre herinde
lige nu. Luftfugtigheden og
lyset er en stor del af det.
Og planterne, selvfølgelig.
Det føles livgivende at være
blandt så mange planter.
Luften er som nævnt ret
speciel. Meget fugtig, og varm.
Det er meget rart at
komme ind i, når man kommer
ude fra en kold efterårsdag.
Et helt andet klima.
Der er også højtalere, som
afspiller eksotiske lyde, hvilket
jeg har det blandet med.



27.10.22

Det gule køkken
Møntmestergården, Den Gamle By

Jeg holder utroligt meget af at gå rundt i møntmestergården. Rummenes indretning, farver og dekorationer er storslåede, og fyldt med sjæl. Selve bygningen er fra 1683, men indretningen står som den gjorde i 1700-tallet. Og det er den, som gør hele forskellen.

Køkkenet er jo egentlig ikke noget særligt. Det er farven, som gør rummet så indbydende og rart. Okkergul. Som om, at solen altid skinner derinde, og bader alt i et varmt lys.

Det giver en helt særlig følelse. Her dufter af gammelt træ - som på et skib - og man kan høre lyden af hestesko mod stenene på gårdspladsen udenfor. Ellers er her helt stille.



02.11.22

Rådhuset, Aarhus

Jeg var lidt i tvivl om jeg bare måtte gå ind. Man bliver mødt af en vagt i indgangen. Jeg sagde, at jeg var der af arkitektoniske årsager. Jeg stod med min skitsebog i hånden. Vagten svarede, at så var jeg kommet til det helt rette sted.

Rummet gør mig rolig. Detaljerne er bløde. Alt er behageligt at kigge på. Alt er virkelig flot. Gulvet især. Men det er helheden af detaljer, som gør det samlede indtryk så godt. Der er ikke noget, som er tilfældigt. Mens jeg står og skitserer, kommer borgmesteren ind af døren. Han ser travl ud. Det er dagen efter folketingsvalget.



19.10.22

Vandrehallen, Aarhus Universitet

Det er en solbeskinnet efterårsdag.
Solen står ind af vinduet med skarpe
stråler og kaster skygger. Bag mig
hænger et maleri af C.F. Møller,
Arkitekten. Alle stolene er sat op, og
bordene står lidt tilfældigt. Her er også
en del af de der runde, høje konference-
borde. Jeg tegner dem ikke med, da jeg
gerne vil have fokus på rummet.

Her er helt stille, og ingen tager notits
af, at jeg har slået mig ned her.
Det er det, jeg godt kan lide ved
universitetet - man kan slå sig ned
alle steder og se tænksom ud, uden at
nogen løfter et øjen bryn.
Her SKAL tænkes store tanker.

Det, jeg allerbedst kan lide ved det
her rum, er gulvet. Det buer. På en
måde en helt unødvendig detalje.
Og dog så afgørende.



Der gik en engel gennem stuen

Eksempler på lydkunst og rum

ISA PALUDAN ASBOE

Hvis vi følger den gængse plantegning af et hus, så åbner hoveddøren indad til en entré, der fører videre ind i en stue. Forfatter Jeppe Krogsgaard Christensen beskriver det således i bogen *fra hus og hjem*: “i entréen er der altid et kort ophold, hvor skoene tages af og stilles parallelt med hinanden og altid med snuderne den samme vej. opholdet er ikke bare praktisk, men også af rituel karakter og en måde at stemme sindet på, inden vi træder ind over tærsklen til stuen, hvor vi må forvente at møde andre. at samtale og være sammen.”¹

Og hvis det ikke lykkes at få begyndt samtalen, eller hvis alle tilfældigvis er underligt stille på samme tidspunkt, så er der måske en, der siger: “Der gik en engel gennem stuen”. Den korte, tyste periode forekommer som en larmende tavshed, eller en “lydløsheds lyd”, som forfatter Finn Stefánsson beskriver det². Det er, som om stilheden rører ved os fysisk, griber om vores sjæl og fortætter atmosfæren for en stund.

Englen hilser vi velkommen på lydkunstbiennalen Struer Tracks. Her udstilles lydkunst i det offentlige rum i provinsbyen Struer, og her kender vi til stilheden, men også til lyden.

Komponisten John Cage skrev i 1952 klaverstykket *4'33"*, som blev uropført af pianisten David Tudor. Han sad foran klaveret og bladrede i nodearkene uden at røre tangenterne. Der blev ikke spillet en eneste tone, idet stykket bestod af 3 satsers pause med en samlet varighed af 4 minutter og 33 sekunder. Idéen var, at publikum skulle lytte til de baggrundsløde, som

1 Christensen, Jeppe Krogsgaard: *fra hus og hjem*, København, Melodika, 2021, p. 21.

2 Stefánsson, Finn: “Stilhed”, <https://symbolleksikon.lex.dk/stilhed>, 11.10.2022.

altid er der. For komplet stilhed findes ikke. Når de forventede toner udebliver, bliver vi pludselig opmærksomme på alle de lyde, der allerede er der, men som vi nok ikke har lagt særligt mærke til; vinden, en hosten, trafikken.

Selv i skovens dybe, stille ro lytter sjælen til fuglens glade sang. Vi er altid omgivet af lyd. Men med Cages bevidste brug af 'stilhed' åbnes der for en opmærksomhed på de omgivende lyde, de ambiente lyde. Begrebet stilhed er derfor specielt relevant i forhold til at artikulere, hvordan lyd relaterer sig til en rumlig og tidslig kontekst og til at fokusere opmærksomheden på lyttesituationen, skriver kunstner Rune Søchting i essayet *Stedsspecifik lyd*³.

—

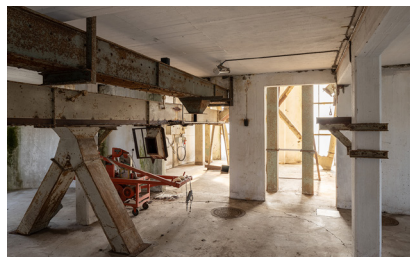
Træd ind i en forladt silo på industrihavnen i Struer [Struer Tracks 2019] og oplev solens elektromagnetiske stråling omdannet til lyd. Værket er skabt af den danske kunstner Christian Skjødt Hasselstrøm og bærer titlen *The Receiver*.

Det begynder i kælderen. Den mørke, våde kælder. Ned i det underbevidste eller ubevidste, dernede, hvor man gemmer det, der ikke tåler dagens lys, der, hvor drifterne og instinkterne raser, som de vil, og dernede, hvor monstre og uhyrer gemmer sig i det rum, som er omsluttet af den sorte jord. Der begynder værket i en enorm højtaler, som pumper dybe toner ud, toner, der går lige direkte i dit mellemgulv. Lyden fylder rummet, som er lige ved at sprænges af de dundrende, jordskælvende baslyde, og de enorme højtaleres store svingninger vidner om, at der er endnu mere lyd end den, du faktisk kan høre.

I takt med din opstigning i siloen ændres lydens frekvens fra det lavfrekvente i den dybe kælder til det mere og mere højfrekvente.

Du er nu gået fra helvedes rystelser op gennem den klaustrofobiske trappeopgang med en ny, højere lydfrekvens på hver etage, og til sidst er det kun et "pffffffffffffff", som siver ud af de små højtalere på den øverste etage. Du er rystet, og dine ben kramper, når du træder ud i den friske luft

3 Søchting, Rune: "Stedsspecifik Lyd", <https://seismograf.org/artikel/stedsspecifik-lyd>, 11.10.2022.



på siloens tag i det, der i et øjeblik virker som stilhed, men som jo er lyden af vinden og fuglene, som flyver omkring dig her højt oppe over byen. Det, der et splitsekund følte som en nærmest metafysisk stilhed, er den virkelige verden og dens lyde. Dit sind stemmes på ny til virkeligheden.

Lydens ophør er en del af værket. De ambiente lyde er en del af værket. Opmærksomheden på stilheden medvirker til at placere den frembragte lyd i en bestemt tidslig og stedlig ramme. “Som sådan fungerer stilhed som et vindue til omgivelserne med de ikke-intenderede lyde”, skriver Rune Søchting i sit essay⁴.

4 Søchting, Rune: “Stedsspecifik Lyd”, <https://seismograf.org/artikel/stedsspecifik-lyd>, 11.10.2022.

Den livgivende sol har genoplivet den forladte betonklods på industrihavnen og endda forstærket hele dens arkitektur ved at underbygge den med lyd – på trods af de faretruende rystelser i fundamentet. Den høje, slanke silhuet, som gør den til et vartegn for byen, bliver lydligt fremhævet i en æstetisk genaktivering af bygningen.

—

Koncertsalen er traditionelt set et rum, der præsenterer lyde, som er separeret fra verden udenom. Den canadiske komponist R. Murray Schafer har karakteriseret udviklingen af koncertsalen som en erstatning for livet udendørs i det fri. Han siger, at imitationen af landskabet i musikken svarer historisk til udviklingen af landskabsmaleriet, som det begyndte i flamsk renæssance og senere blev til en genre for sig. På samme måde som gallerier og museer med deres malerier blev vinduer ud til den naturlige verden, så mente Schafer, at musikken gjorde væggene i koncertsalen til vinduer ud til landskabet. Schafer refererer i den forbindelse til eksempelvis Vivaldis *De fire årstider*, Händels *Water Music* og Haydns *La Chasse*, hvor et jagthorn går igen⁵.

I den musik, som Schafer fremhæver, findes altså lyde, som illustrerer eller imiterer naturens lyde uden for koncertrummet. I mange af de værker, vi udstiller på Struer Tracks, er det selve det at lytte, der er i centrum, og i mange tilfælde er det, vi lytter til, naturens lyde. Værkerne er skabt specifikt til de steder, hvor de er placeret, og gør derfor på den ene eller anden måde brug af deres omgivelser. Faktisk er der en særlig relation mellem værkerne og de steder, de optræder; i mange tilfælde er omgivelserne en helt integreret del af værkerne. Derfor er rummet for disse stedsspecifikke værker afgørende og definerende, og denne kontekstualisering står i stærk kontrast til det moderne, autonome værk, det tids- og stedsløse kunstobjekt.

—

5 Licht, Alan: *Sound Art*, New York, Rizzoli International Publications, 2007, pp. 73-74.



Sæt dig på bænken i det lille skur langt ude på molen og prøv kræfter med 'deep listening' – bogstavelig talt [Struer Tracks 2021]. Værket er skabt af den norske kunstner Jana Winderen, og i højttalerne er der en kriblen og krablen og ikke mindst en smasken. Lydene stammer fra muslingerne i Limfjorden, som du er omgivet af i molehuset. Lyde fra det vand, som betyder så meget for dette sted, er hentet op over overfladen, og muslingernes smasken, som ellers er uhørlig, spyttes ud af højttalerne, optaget, netop som de er vågnet op fra vinterens dvale og er begyndt at indånde vand i søgen efter føde.

—

Der siver lyde op fra kloakken! Arendse Krabbe har skabt værket *Subsurface Soundscape*, som handler om de uhørte, underjordiske og indvortes lyde, der her kommer op til overfladen og bliver hørbare [Struer Tracks 2021]. Lydene er optagelser fra kloaksystemet under byen og fra menneskelige tarme. Arendse Krabbe giver dig her mulighed for at lytte til det underjordiske og det indvortes, som du nok ellers ikke kender lyden – og måske vigtigheden – af.



Disse afgørende indre og underjordiske systemer kommer altså her op til overfladen i form af lyd, som du møder – måske helt uventet – på din vej rundt på havnen i Struer. Lyden kommer nemlig op af fem forskellige regnvands- og kloakdæksler.

Begrebet “soundscape” blev introduceret af førnævnte Schafer. Selve ordet leder hurtigt tankerne hen på ordet “landscape”, og med konnotationerne til det visuelle landskab forstår vi godt, at der er tale om en totalitet, et sammenhængende felt, altså en lydlig pendant til “landskab”, og som måske bedst oversættes til *lydunivers*.

Der er en høj grad af kompleksitet i forholdet mellem lyd og rum i mange af de stedspecifikke lydværker på Struer Tracks. Det uhørte rum trækkes op til overfladen og bliver her hørbart i et nyt rum som et moduleret soundscape, rum forstærkes af lyd, rum forandres med lyd, der opstår auditive, hypervirkelige rum, og nye rum i gamle rum. Tidligere tiders rum genåbnes, og fremtidige rum foreslås auditivt.

Lyden skaber rum, og ikke mindst stilheden skaber rum – eller gør os opmærksomme på rum. Den amerikanske kunstner Brandon LaBelle, som også har udstillet på Struer Tracks, skriver i *Room Tone* således: “Sound art is built around the very notion of context and location.”⁶ Dette kommer blandt andet til udtryk i hans omfattende projekt *Room Tone*.

Inden for filmproduktion henviser begrebet “room tone” til den praksis at lave optagelser på alle locations, hvor man fanger, hvordan rummet lyder i stilhed, altså når der ikke høres nogen bevidst lyd.

LaBelle skriver blandt andet i publikationen *Room Tone*: “[Sound] flows through the environment as temporal material lending dramatically to the experiences we have of being in particular buildings, and with particular people.”⁷

—

Du ligger på græsset med høretelefoner på [Struer Tracks 2021]. Du hører en stemme, som fortæller dig, hvad du skal gøre; hvor du skal bevæge dig hen, hvad du skal lægge mærke til, og hvorhen du skal kigge. Du får øje på to dansere i rødorange klæder, som svinger sig i reb ned af en silo. De

6 LaBelle, Brandon: *Background Noise: Perspectives on Sound Art* (2nd ed.), London, Bloomsbury, 2015, p. xiv.

7 LaBelle, Brandon: *Room Tone*, <https://www.sfmoma.org/read/room-tone/>.



danser vertikalt ned af bygningen. Du er selv med i forestillingen, *Oddens Åndedrag*, via lyden i dine høretelefoner. Det er dig, der performer. Sammen med de orangerøde dansere. I høretelefonerne hører du vinden, der suser, og tovværkernes piskesmæld mod bådmasterne – lyde, som kendetegner områder, værket udspiller sig i, men forstørrede og modellerede ind i lydværket, du hører. Dine guidede bevægelser er koordinerede med de vertikale danseres og med området, du bevæger dig rundt i. Din intime verden inde bag høretelefonerne hænger derfor sammen med verden omkring dig, de andre deltagere og dansernes verden.

Værket italesætter, hvordan folk bevæger sig rundt i det havnerum, som bedst betegnes som en urbant naturvildskab med de forladte siloer og andre rester af industri, som langsomt overmandes af naturområder. Måske er du vant til at lufte din hund her, eller måske har du aldrig været her før, men ved at deltage i værket får du fokus på området og kommer til at lægge rigtig mærke til det og måske opleve det på en anden måde, end du er vant til.

Når høretelefonerne til sidst tages af, sanser du, hvad stemmen gennemgående har fortalt dig om: roen. Stilheden? De ambiente lyde, som definerer det rum, du befinder dig i, den virkelighed, du er en del af. Nu lytter du uden en guidende stemme i dine ører, nu er du blot til stede i rummet.

—

Det er lidt ligesom at stille skoene med snuderne den samme vej i entréen for at stemme sindet – nu til virkeligheden.

Og når du indtræder i stuen, og der lægges op til samvær og samtale, går der i ny og næ en engel igennem. Trods det ubehag eller den besynderlighed, der kan følge med en pludselig forstummen, så er det måske en anledning til at lægge mærke til det rum, man er i, måske registrere dets “room tone”.

gæsteværelse

Uddrag af fra hus og hjem (2021)

JEPPE KROGSGAARD CHRISTENSEN

et hjem er kun et hjem for et nøje defineret antal mennesker, og for at vi kan tillade os at sige sådan om et sted, sige 'hjem' om klyngen af værelser og genstande, kræver det først og fremmest regelmæssighed. at vi sover der, spiser der, bader der; at det er udgangspunktet og afsættet for tilværelsen. de, der ikke bor der, men bare er på besøg, får tildelt gæsteværelset, hvis sådan et altså findes. det gør det typisk i hjem, der enten udgøres af unge par eller i hjem, hvor børnene er flyttet hjemmefra. hvor børnefamilien, mens den venter på at få det andet barn eller på at få det første og blive en børnefamilie, har et værelse i overskud, har midaldrende og gamle forældre ikke et ekstra værelse, fordi det endnu ikke har udfyldt sin funktion, men fordi funktionen er udtømt. der er naturligvis også dem, der har hjem, villaer, palæer, herregårde, som er så store, at de har et gæsteværelse gennem alle voksenlivets faser. men formålet med gæsteværelserne, permanente eller ej, er altid det samme:

at give gæster tag over hovedet og en følelse af at høre til familien og samtidig ikke gøre det. gæsteværelset står på den måde og vibrerer mellem ude og hjemme, og det er dét, der giver det en helt særlig stemning, som kun forstærkes af den næsten rituelle måde, hvorpå de er indrettet med seng, natbord og neutrale billeder på væggen. her kan der være rester af hjemmets familie, fotos eller tegninger, men samtidig en vis anonymisering, der kan minde om hotelværelser. det er måske kombinationen af de to, der gør det så fint at lægge sig til at sove i et gæsteværelse, følelsen af det hjemlige og det fremmede, det private på den anden side af døren og det neutrale indenfor, der har en særlig beroligende effekt. i hvert fald på mig. at lægge mig i et gæsteværelse, med den fjerne lyd af andres hverdagsliv og i rent linned, trækker mig altid ind i en vatteret, mild søvn, der kan minde om søvnen som barn, den rene og klare søvn, som i voksenlivet systematisk nedbrydes af babygråd, ansvar, bekymringer, og jeg husker at vågne i et gæsteværelse til gøgens kuk-kukken og til graner, der vajede øverst i vinduesrammen, mellem gardinstangen og gardinet, og til dæmpede stemmer ude på den anden side, nede ad gangen ude i køkkenet, hvor rutinerne var ændret en smule. for min skyld. blot for at vende tilbage,

så snart vi havde spist morgenmad, og jeg havde børstet tænder og sagt farvel. med en ro som står i modsætning til følelsen efter at have sovet på sofaen i hjem uden gæsteværelse. her er man anderledes eksponeret, halv vågen, halvsovende, udsat for andres blikke, tættere på hvad det vil sige at være voksen. jeg rejser hellere den lange tur hjem end overnatter på sofaen i stuen. men er der et gæsteværelse, bliver jeg gerne og sover. for så at kunne vende let og veludhvilet tilbage til mit eget hjem, hvor gæsteværelset ikke længere findes. sådan som det går for så mange gæsteværelser. de står kun en tid. så bliver de til noget andet. på den måde, og i en anden betydning end den almindelige, en slags venteværelser.

} INTERZONE {

I

PUK EWDOKIA
Aarhus rum

ISA PALUDAN ASBOE
Der gik en engel gennem stuen

JEPPE KROGSGAARD CHRISTENSEN
gæsteværelse
Uddrag af fra hus og hjem

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 arkitekturrens 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 den 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 arkitekturkreds. 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 'primitivt' 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.

Rummet som ramme for den store stil

Vilhelm Wanschers arkitektursyn og dets eftervirkning hos Jerichau og Willumsen

KASPER LÆGRING

Vilhelm Wanschers formalistiske kunsthistorie er blevet genopdaget, og det samme gælder flere af hans disciple, især malerne Jens Adolf Jerichau og J.F. Willumsen. Artiklen fortsætter denne indsats ved at indkredse det rumbegreb – med rødder i manierismen – som forbinder Wanschers teori og malernes praksis. Især indkredser artiklen, hvordan det arkitektoniske rammeværk udgør bindeleddet mellem kunstarterne.

Den store Stil er Alvoren i Kunsten [...] Alvoren er Sjælens Fornemhed, Tankens fulde indre Renhed; den hvori det mindre bliver stort ved den rette Betonning; den der aabner Øjet for Tingenes Helhed, sluttelig ogsaa for Tingenes Sammenhæng (Wanscher, 1921, p. 140).

Indledning

På grund af sin støtte til nazismens kulturpolitik under besættelsen har kunsthistorikeren og polyhistoren Vilhelm Wanscher (1875-1961) henlevet en skyggetilværelse i dansk kunsthistorie. Fra at være en indflydelsesrig forelæser, som tryllebandt generationer af vordende kunstnere og arkitekter på Kunstakademiet i København, gik Wanscher i glemmebogen. Siden 1980'erne har en fornyet interesse for Vilhelm Wanscher ført til en berettiget renæssance for hans kunstteoretiske tænkning, og hans skoledannende påvirkning på generationen af kunstnere aktive omkring 1. verdenskrig er blevet anerkendt, efterhånden som disse kunstnere selv er blevet genopdaget eller deres virksomhed bedre belyst. Her kan man især fremhæve det intensiverede fokus på maleren Jens Adolf Jerichau.

I de senere år har studier af såvel Wanschers virkningshistorie inden for dansk malerkunst som inden for dansk arkitekturdebat rådet bod på den lange tabuisering af hans virke, som indtrådte i efterkrigstiden. Men der er stadig mere at hente i Wanschers kunstteoretiske arsenal, som netop blev så righoldigt i kraft af hans mangesidige opmærksomhed, der rettede sig mod såvel arkitektur, billedkunst som musik – både internationalt og nationalt, historisk og nutidigt – og mit bidrag til Wanscher-studierne har til formål at kvalificere Wanschers rumforståelse og dens virkningshistorie på tværs af arkitektur og maleri. Malerier af Jens Adolf Jerichau (1890-1916) og J.F. Willumsen (1863-1958) indtager en fremskudt position i forehaven-det, som søger at påvise spor af Wanschers dyrkelse af 'den store stil' – og dens radikaliserings – hos disse malere.

Selve Wanschers grundindstilling til kunsten gør det nemlig umuligt at skelne eksakt mellem bygningskunst og billedkunst, og i det følgende vil det derfor handle om dels at bestemme hans rumforståelse på tværs af kunstarterne, dels at placere hans rumopfattelse i relation til manierisme og modernitet. Især søger jeg her at sætte Wanscher i relief ved at sætte hans teoridannelse ind i en international æstetisk kontekst. Her skiller Wanscher sig nemlig ud ved – via rumbegrebet – at genetablere udvekslingen mellem billed- og bygningskunst.

Med 33 bøger og hundredevis af essays, kronikker og anmeldelser er Wanschers forfatterskab alsidigt og omfangsrigt, hvilket nødvendiggør en udvælgelse og fokusering, og derfor koncentrerer jeg mig kun om Wanschers diskussion af rumvirkning og billeddannelse, som den kommer til orde før 2. verdenskrig.

Efter korte introduktioner af henholdsvis Wanschers kunsthistoriske position og hans rumanalytiske tilgang søger jeg at karakterisere Wanschers forfægtelse af den arkitektoniske rammesætnings nødvendighed i billedrummet, hvorefter jeg kontekstualiserer hans projekt kunstteoretisk. Dernæst giver jeg mig i kast med analyser af centrale, arkitekturunderstøttede værker af Jerichau og Willumsen, som danner basis for en afsluttende diskussion af, hvorledes manierismens rumbegreb og æstetiske virkemidler spiller ind på rumforståelsen hos Wanscher og hans disciple.

Wanschers æstetiske projekt

Som Henrik Wivel skriver i sin indledning (Wivel, 1995) til *Den æsthetiske Opfattelse af Kunst* (1906), er det ikke tilstrækkeligt at kalde Wanschers projekt formalistisk, for det rækker videre end blot at være en metode eller en analysemodel. I lighed med andre positioner, der blev til omkring 1900, ikke blot inden for det humanistiske område, men i åndslivet i bred forstand, var Wanschers manifest et udtryk for en søgen efter at genetablere en organisk kulturel sammenhæng til erstatning for det 19. århundredes kulturelle fragmentering.

Den æsthetiske Opfattelse af Kunst blev i vide kredse opfattet som et kampskrift og en programklæring for en kulturel nyorientering, hvilket kun styrkede bogens appel til yngre generationer af kunstnere og arkitekter, og ikke bare i sin form, men også i sin tilgang til den æstetiske erfaring adskiller den sig fra 1800-tallets programskrifter, ligesom dens sprogtoner er lettere og mindre akademisk end Wanschers berlinske læremester, Heinrich Wölfflins.

Oplevelsen af kulturel krisestemning og efterspørgslen på en ny, samlende instans for kulturens retning havde allerede været mindst et halvt århundrede, da Wanscher kastede sig ind i debatten. Stilbegrebet havde været den logiske udløber af Herder og Hegels historiefilosofier og blev det værktøj, hvormed 1800-tallets kunsthistorikere kunne beherske og organisere historien efter de respektive tidsaldres *Zeitgeist*, men for f.eks. Richard Wagner var dette ikke tilstrækkeligt for at genetablere en kulturel *Zusammenhang*. Svaret på den kulturelle krise var ifølge Wagners revolutionære skrifter fra 1849-50 et *Gesamtkunstwerk* organiseret af det fremsynede geni, som i egen person kunne trække kulturen op af hængedyndet og genetablere retning og sammenhæng i tilværelsen i form af en ny livsfølelse og en ny tidsånd, der kunne modsvare modernitetserfaringen.

I sin *plaidoyer* for kunsten som æstetisk felt indtager Wanscher ingenlunde rollen som det wagnerske geni – til gengæld sætter han sig for at omformulere stilbegrebet, så det sættes fri fra sin hidtidige funktion som historisk inddeler. Wagners program for en genopretning af tidsånden, som blev indoptaget af avantgarderne, havde det medfødte paradoks, at kun en aktiv og aktivistisk, programmatisk indsats hos den fremsynede kunstner

kunne genetablere den organiske samhørighed og fremdrift i kulturen, som i de forgangne epoker var blevet til spontant, af sig selv, kollektivt og uden program. Wanscher geråder ikke i tilsvarende paradokser, for ligesom han ikke fremstiller kunstens udvikling som genibåren og undtagelsespræget, finder han det heller ikke umuligt, at en æstetisk højnelse kan indtræffe spontant eller ved tillæring.

Formuleringen af “den store Stil” som det ypperste mål for kunstnerisk skabelse – og som en rumlig snarere end en stilistisk karakteristik – satte Wanscher, som vekslede mellem at betegne denne virkning som “den store Linje”, “den ‘store Form’”, “majestæt” etc., i stand til at overvinde en række af de kriser og paradokser, som 1800-tallets diagnostikere ikke havde formået at løse. Med sin promovning af en national kunst havde kunsthistorikeren N.L. Høyen givet kunsten en ideologisk og programmatisk rolle, men det lod sig kun gøre ved at identificere den ideelle kunst med en bestemt motivkreds, nemlig den hjemlige, og en bestemt ydmyghed, i form af de hidtil nedvurderede landskaber og genrestykker. Omvendt havde hans efterfølger, Julius Lange, med sin betoning af indlevelsens partikularisme nok muliggjort et større udblik mod verden, men hans tilgang fremmede til gengæld en subjektivism og vilkårlighed i omgangen med genstandsfeltet (Wanscher, 1995, pp. 54-58). For Wanscher var begge positioner uantagelige, eftersom de var formet af et nutidsperspektivs omskiftelige erkendelsesinteresse, og eftersom de ikke tillod noget universelt princip at tage form, ligesom Langes skelnen mellem klassisk og moderne kunst velsagtens tjente til at fremhæve en moderne individualisering i kunsten, men umuliggjorde den motivernes vandring igennem historien, som lå Wanscher (1995, p. 46) på sinde at bringe for dagens lys.

Samtidig forholdt hverken Høyen eller Langes positioner sig til det forhold, at den akademiske samhørighed mellem bygningskunst og billedkunst var i opløsning, hvilket Wagner havde imødegået ved at ordinere et bindemiddel i form af *Gesamtkunstwerk*-tanken. Ved sin blotte fremgangsmåde, hvor arkitektur, skulptur og maleri, ja selv musik og poesi, blev stillet på lige fod og kunne indgå i produktive æstetiske synteser i såvel virkelige som imaginære rum, kunne Wanscher tilbyde en teori, som både i sin fortolkningshorisont og i sin anvendelsesrækkevidde talte for en enhedskultur kunstarterne imellem.

Ydermere havde Wanschers teori, hvor den formelle analyse leder frem til en åndelig eller eksistentiel fortolkning, det fortrin, at dens tilværelsestolkning transcenderede tidens materialisme, positivisme og utilitarisme. Samtidig var hans nykantianske fremgangsmåde ikke undtagelsespræget, men universel – modsat meget af romantikkens tankegods, hvor bestemte stemninger eller motiver unddrog sig formalisering (Wanscher, 1995, p. 12).

Den detaljefokusering eller ombytning af del og helhed, som i visse tilfælde udløb af romantikkens kultur, var Wanscher fremmed. Når han betegner de største kunstneriske helhedsvirkninger som monumentale, grandiose, storladne og deslige, er det nærliggende at gøre det til udtryk for den æstetiske undtagelseskultur, som begrebet om det sublime eller ophøjede repræsenterer, og som under romantikken endegyldigt underminerede og erstattede regelæstetikken, men hos Wanscher er det storladne snarere resultatet af en sublim beherskelse af de kunstneriske virkemidler, ligesom det mere tilhører kultursfæren – med dens mytiske og heroiske ballast – end naturens rige. Samtidig står det sublime i forhold til det civilisatoriske mulighedsrum (Wanscher, 1908, p. 194). For endelig gør Wanscher også op med naturalismen som ideal for kunsten: “Kærlighed til naturen; et meget ubestemt, for ikke at sige misvisende begreb. Man burde hellere sige: kærligheden til perspektiv” (Wanscher, 1995, pp. 76-78). Han konstaterer, at “man kritiserede Kunsten naturalistisk uden ringeste Evne til at forstaa den Modificering, Naturen undergaar, naar den skal bevæges kunstnerisk” (Wanscher, 1921, p. 86).

En rumlig vending

For Wanscher blev rummet den instans, som kunne blive et anker for en ny, systematisk kunstopfattelse og kunsttilegnelse. Bekendtskabet med Wölfflins teori om kunsthistorie som “strenger Wissenschaft” har utvivlsomt formet Wanschers egen teori, men bortset fra referencer til Kant, Lessing og Goethe i *Den æstetiske Opfattelse af Kunst* og omtaler af Alois Riegl og Paul Frankl i senere tekster (Munch, 2012, p. 100, n. 10) kan man ikke konkretisere Wanschers grad af orientering i tidens nye rumorienterede kunsthistorie.

Wanscher forstår den æstetiske erfaring som en aktiv og dynamisk tilegnelsesproces, hvor kroppen må sættes i værk, og hvor perceptionen må opøves. Hans egen flittige brug af skitseblokken, dagbogen og malerpenslen er derfor helt og fuldt i samklang med hans æstetiske overbevisning, for “[v]i udfører selv et æstetisk arbejde, naar vi betragter en bygning; og da man altid maa have øvelse og haandelag til ethvert arbejde, gælder det ogsaa paa dette omraade om at udvikle sine medfødte evner ved flittig brug” (Wanscher, 1995, p. 22).

I selve omgangen med arkitektur og byrum fører dette helhedssyn og denne proto-fænomenologiske aktivering af den kropslige erfaring til en nedtoning af det værkbegreb, som ellers fik sin definition af Leon Battista Alberti i den ungrenæssance, som hører til Wanschers favoritperiode. Hovedparten af de italienske bygningseksempler fra *Den æstetiske Opfattelse af Kunst* er således hybridbygninger skabt af flere aktører over flere hundrede år. Ligeledes er han skeptisk over for arkitektur forstået som ren facade (Wanscher, 1995, p. 34). Hans syntetiserende og helhedsorienterede syn på byens bestanddele giver ham de analytiske redskaber til at forstå både bygningsværket og byen som anonymt kunstværk, f.eks. på Kongens Nytorv:

Saadanne virkninger bliver man ikke opmærksom paa, naar man kun opmaaler bygningerne enkeltvis og geometrisk, saaledes at de karakteristiske forskydninger af fladerne, og de plastiske og perspektiviske virkninger ophæves. Da ser man ikke umiddelbart, hvor dejligt linierne gaar; da føler man ikke den æstetiske glæde ved at samle de forskellige virkninger til et rumligt billede (Wanscher, 1995, p. 28).

Omsætningen af empiri til geometri kan for Wanscher være et nyttigt redskab, men kan aldrig rumme æstetisk forklaringskraft nok i sig selv. I analysen af de enkelte værker, f.eks. af Titusbuen, opfatter Wanscher dialogen mellem masse og rum som forskydninger og oplevede kraftrelationer. Nok kan en sådan komposition dissekeres i proportionsforhold og grundelementer, hvilket Wanscher også gør, men det er oplevelsesanalysen af bygningens fremtrædelsesform i rummet, som for ham bliver forståelsesnøglen til al senere fortolkning. Af samme grund beskæftiger han sig lige gerne med sin samtids arkitektur som med fortidens.

Det samme gælder hans analyser af billedkunst, men her står hans normative krav til kunsten tydeligere frem. Uden at være fortaler for det regelbundne eller formularprægede (Wanscher, 1995, p. 62) foretrækker han velstrukturerede, velafbalancerede kompositioner – Rafael er her hans store forbillede – baseret på geometriske grundformer, f.eks. keglen, og forsynet med klare og kraftige farver. Men mest af alt er Wanscher fascineret af den komplekse rumlige interaktion mellem figur og arkitektur på lærredet, f.eks. hos Giotto, som “tænkte paa den aandelige Forbindelse mellem Personerne og paa den billedlige Forplantning af Bevægelse fra Person til Person som i en Strømning”, i Masaccios “gradvise Overgange fra en Gestus til en anden” eller hos Tintoretto, hvor figurerne “følger Strømninger og Modstrømninger i Billedrummet”, og hvor princippet var “at bruge markante Motiver i Hovedpersonerne og lade alle de øvrige Motiver fremkomme ved Modulationer af disse, saaat [*sic*] vi først frapperes af de stærke Virkninger og successive finder de øvrige og forstaar dem, i Følge Billedets indre og fine Bevægelser” (Wanscher, 1921, pp. 64, 67, 85, 86).

Det samme princip, hvor et motiv forplanter sig gennem kompositionen som ringe i vandet, eller hvor det indgår i en konfrontatorisk opspænding af modsatrettede impulser, identificerer Wanscher i barokkens arkitektur, hvis selve idé er, “at en Form ikke er uafhængig af tilgrænsende Former men gennem Forbindelsen med disse bliver en Funktion af Massen og Rummet” (Wanscher, 1921, p. 138).

Samlet set består den store stil for Wanscher dels i maleriets monumentale størrelsesforhold, dels i dets alvorfulde, mytologiske eller heroiske motivindhold, dels i menneskefigurerne indskrivning i klare, harmoniske form- og proportionsforhold og dels i den vellykkede udveksling mellem arkitektonisk rammesætning og narrativt indhold. Med tiden rendyrker Wanscher sin æstetiske fremgangsmåde, som – under stadig inspiration fra barokken – omkring 1920 og fremefter bliver til “den funktionelle Kunstteori”. Med det mener han, at “alle Delene af Billedet har en funktionel Karakter; ingen del kan udskilles af Helheden uden at skade det øvrige; men hver Del modtager samtidig gennem sin billedlige Funktion et inspirerende Liv” (Wanscher, 1919, p. 75). Den strengt geometriske dissektion af værkerne tiltager i forklaringskraft, og i 1930'erne er Wanscher optaget af at afdække kunsternes kompositionsprincipper ad matematikkens vej

(Friis, 2004, pp. 43-45). Men på dette tidspunkt havde Wanschers vision mistet sin magt over den danske kunstscene, hvorfor jeg vil lade denne fase ude af betragtning her.

Rammesætningens nødvendighed

Nærstuderer man aspekter af *Den æsthetiske Opfattelse af Kunst*, står det allerede her klart, at Wanscher i kraft af sin udvælgelse af værker tildeler arkitekturen en hovedrolle som medierende instans for enhver kunstnerisk skaben, ja, faktisk genindskriver arkitekturen i billedkunstens projekt og ophæver dens fordrivelse fra kunsten.

Selv en antik gravstele kan derfor lære os, "hvad arkitektonisk komposition vil sige" (Wanscher, 1995, p. 34). Han kommenterer det arkitektoniske rammeværk i Michelangelos lofts-fresker (1508-12) i det Sixtinske Kapel (Wanscher, 1921, p. 84), interiøret i Davids *Marats død* (1793, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), Rafaels karton *Paulus' prædiken i Athen* (1515-16, Royal Collection, dep. Victoria and Albert Museum, Ill. 1), Joakim Skovgaards *Kristus fører røveren ind i paradiset* (1890, Den Hirschsprungeske Samling), Christen Købkes *Parti uden for den nordre Kastelport* (1834, Ny Carlsberg Glyptotek), C.W. Eckersbergs *Korvet på stabelen* (1851, privateje) samt Lorenz Frølichs illustrationer til *De tvende Kirketaarne* (1844).

I tilfældet Michelangelo afviser Wanscher den forestilling (hos Julius Lange), at det malede rammeværk med de serielle *ignudi* ikke skulle være betydningsbærende for kompositionen som helhed. I sin gennemgang af Rafaels karton fremhæver han, hvorledes arkitekturen samt en statue ingenlunde blot agerer baggrund, men danner modvægt – både rumligt, stofligt og farvemæssigt – til såvel Paulus som menneskemassen, hvilket kaster en betydning af sig, hvor det teatraliske og performative er forståelsesnøglen. Hvad *Marats død* angår, fremhæver Wanscher den måde, hvorpå beskæringen af rummet, interiørets simpelhed og kølighed og blokvirkningen af de få genstande tilsammen forstærker, endda muliggør, billedets alvorsfuldhed, idet scenen får karakter af en *pietà* snarere end af en dokumentaristisk genscene. Hos Eckersberg handler det om brugen af bygninger som sætstykker eller kompositoriske modvægte i billedrummet, og for både Købke og Frølichs vedkommende anvender kunstnerne arkitektoniske porte som

rammesætning for naturen, hvilket for Wanscher gør dem til arvtagere til de italienske og hollandske skoler inden for landskabsmaleriet. I tilfældet Købke fremhæver Wanscher, hvordan de to murpiller i forgrunden danner både begyndelsespunkt og afgrænsning for perspektivkonstruktionen og derved genererer “den rolige kubiske helhed i landskabet” (Wanscher, 1995, p. 76), mens Frølich i sin grafiske fremstilling betjener sig af en suggestiv arkitektur for at højne kontrasten mellem lys og skygge og for at tydeliggøre den afrejsende Asser Rigs placering i billedets forsvindingspunkt.

Joakim Skovgaard, som – hvis man ikke regner Frølich for samtidskunstner – er den eneste af Wanschers samtidige, der er repræsenteret i *Den æsthetiske Opfattelse af Kunst*, optræder hele to gange i bogen. I maleriet *Kristus fører røveren ind i paradiset*, som Wanscher betitler *Paradismuren* (hvilket i dag er titlen på Skovgaards akvarel fra 1891, Statens Museum for Kunst), bugter den brede mur sig igennem billedets højre side og krones af et par forsvarstårne i det fjerne. Wanscher dadler ret beset den bratte og uforløste afslutning af muren i forgrunden, men fremhæver så som modvægt, at murens bølgeslag synes at forplante sig til foldekastene i englenes gevandter i venstre side af billedet, hvorved en nærmest musikalsk harmoni besjæler kompositionen og binder den sammen (Wanscher, 1995, p. 74). I denne analyse er Wanscher så kongenial med Aby Warburg (som i sin afhandling om Sandro Botticelli fra 1893 talte om “bewegtes Beiwerk”, og som i 1905 lancerede begrebet “Pathosformel”), som tænkes kan. Men igen er Wanschers tilgang unik i sin inddragelse af, og animering af, arkitekturen, der ikke optog Warburg synderligt.

Wanschers insisteren på arkitekturens mellemkomst er karakteristisk for hele hans virke, og selv da han i 1917-20 bidrager til tidsskriftet *Klingen*, hvor han – som det eneste kunsthistoriske talerør for den yngre generation – tager plads mellem avantgardister som Poul Henningsen, Axel Salto og Harald Giersing, hverken opgiver eller reviderer han sine idealer og sine krav til kunsten. Tilhørsforholdet til det klassiske distancerer Wanscher fra *Klingens* redaktion, men det betyder ingenlunde, at Wanscher ikke har blik for modernitetserfaringen, tværtom: “Det *moderne* skulde være, at Tingen svarer til sin Bestemmelse, og at den gennem Forfining naar *klassisk Form*” (Wanscher, 1919, p. 10). Hans kommentarer om sin samtids arkitektur er fuldt ud så radikalt fornyende som de provokationer, Le Corbusier lægger

for dagen i *Vers une architecture* i 1923. Allerede i sit æstetiske program slår Wanscher fast, at "Palazzo vecchio passede til det middelalderlige samfund, ligesom jernbaner og silopakhuse svarer til vort" (Wanscher, 1995, p. 19), og i *Klingen* finder han det nødvendigt også at kunne "skabe *Architektur uden forudgivne Resultater*, men ud fra praktiske Betingelser, saaledes som Ingeniørerne har kunnet i de store Gasreservoirer, der er interessantere end det meste af, hvad Arkitekterne laver, naar de skal gaa paa egen Haand" (Wanscher, 1919, p. 10). Målsætningen for Wanscher er "at skabe de Typer, der bliver klassiske uden at være klassicerede" (Wanscher, 1919, p. 10).

Wanschers projekt er spændt ud mellem to poler, som begge går i modsat retning af modernismens hovedstrømning, men som tilsammen danner et klassisk-moderne projekt, som fortjener dels at blive sat ind i en international kontekst, dels at blive underkastet et teoretisk nutidsperspektiv. Det er disse maksimer, som Wanschers udøvende disciple flokkedes om og overtog. For det første fastholder han figurationens nødvendighed og forkaster abstrakt kunst. For det andet fastholder han rumkonstruktionens nødvendighed og arkitekturens konstitutive rolle i denne, da den udgør rammesætningen for kompositionens fastlæggelse. Ligesom hans forkærlighed for historiemaleriet kan dette krav lyde som et udslag af akademisme, men udspringer i realiteten af en vilje til form, som viser sig i den personlige tilegnelse af motiverne – ikke i slavisk epigoneri. På trods af store forskelle, ikke mindst i synet på modernismens revolutionære status og i fordringen til billedsproget, er det ingen andre end en anden Wölfflin-elev, nemlig Sigfried Giedion, som udvikler et tilsvarende rumcenteret projekt, hvor tiltroen til rummet som samlende instans kunstarterne imellem er lige så stålfast som Wanschers (Giedion, 1997).

Ganske vist forblev arkitekturen højt prioriteret på avantgardernes dagsorden, med Bauhaus-skolen som det mest prægnante eksempel, og *Gesamtkunstwerk*-tanken fandt en kongevej – omend udeklareret – ind i avantgardekulturen (Munch, 2012a), men selve kultivering af arkitekturens konstitutive rolle i maleriet var et projekt, som blev forbigået af de fleste modernister. Her står Wanscher stort set alene.

Følger vi Norman Brysons udlægning af kunstens udvikling siden middelalderen (Bryson, 1981, pp. 1-28), så har billedet bestandigt været en kampplads for enten det diskursive og intelligible eller det figurale og

sansbare, og her har det diskursive indhold mestendels hidrørt fra bibelske eller antikt mytologiske tekststeder og altså været råmaterialet for det historiemaleri, som akademierne tog parti for, men siden renæssancen har billedkunsten ifølge Bryson gradvist frigjort sig fra det tekstlige forlæg. Ansatser til dette ses i populariteten af stilleben og dagliglivsscener i den hollandske guldalder, og udviklingen runder et vendepunkt med impressionismen, hvor selve den optiske erfaring nu er tilstrækkeligt til at være sujet, hvorved maleriet bliver et spejl – ikke af naturen, men af perceptionsakten. Adskillige iagttagere har registreret denne opgivelse af maleriets hævdvundne genstandsfelt som en kompensatorisk konsekvens af fotografiets fremmarch, der især udfordrede portrætmaleriets gængse rationale. Hvorom alting er, så er arkitekturen allerede hos Claude Monet reduceret til en genstand blandt andre genstande, ikke en konstituerende faktor for billedannelsen, og selv i de serielle skildringer med katedralen i Rouen som umisforståeligt hovedmotiv (1892-94) er facadens struktur intet andet end en reflektor for spillet af sol og skygge. At billedserien ikke desto mindre overlegent indfanger de atmosfæriske påvirkninger af gotikkens diafane, porøse og filigranagtige rumstruktur, er en anden sag.

Brysons binære fortælling er tænkt som en byggesten i en semio-logisk funderet kunsthistorie; ikke desto mindre flugter den med modernismens selvfrebragte grundlæggelsesfortælling, hvor målet for kunsten er emancipation, autonomi og reduktion. For Clement Greenberg var autonomi og mediespecificitet den ultimative endestation for kunstarterne, og som bekendt var det maleriets løsen at blive ren formal flademæssighed (Greenberg, 1961). Som Wanscher var Greenberg også kantiansk inspireret, men der er rumforståelsen til forskel.

Bedre bliver det ikke, hvis man forestiller sig Wanschers teori forligt med Michael Frieds, hvor også det teatraliske, ikkun repræsentationen, udgrænses fra det modernes projekt. Frieds berømte artikel fra 1967, *Art and Objecthood* (Fried, 1998), radikaliserer billedkunstens opgør med bygningskunsten og fører striden til sit logiske zenit, hvor ethvert forsøg på rumligt at iscenesætte perceptionen af kunsten for Fried er at opfatte som antimoderne, da virkemidlerne er relationelle, ikke autonome, og derved foregriber (og potentielt indskrænker) beskuerens selvstændige omgang med værket. For Fried er det teatraliske altså ikke blot en biting, som kan



ILL. 1

Rafael, *Paulus prædiker i Athen*. Gouache på papir lagt på lærred. 320 × 390 cm. Royal Collection, dep. Victoria and Albert Museum, RCIN 912950. Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2022. Gengivet med venlig tilladelse.

eller ikke kan optræde i kunstoplevelsen, men en dødvægt for kunstens frie udvikling, og i tilfældet Wagner – med det programmatisk *Gesamtkunstwerk* – umuliggøres ganske enkelt en autonomisering af kunstarterne.

For Wanscher er en sådan position selvsagt uantagelig, for i eksempelvis analysen af Rafael-kartonen er det teatraliske og gestiske netop facilitatorer for et subtilt spil mellem orator og statue, mellem det menneskelige og det statuariske.

Forestillingsrummet: Rammesætningen hos Wanschers disciple

Netop det teatraliske, som er underspillet i Wanschers renæssancebase-rede programskrift, men som tager til i styrke i hans senere værker, hvor manierisme og barok vinder i fylde, er et fællestræk hos de talrige malere

og skulptører, som tog Wanschers lektioner til sig og omsatte dem til billedsprog. Hverken før eller efter Wanscher har nogen figur i dansk kunsthistorie afstedkommet en så prægnant eller så heterogen skoledannelse af kunstneriske oprørere, og tæller man arkitekterne med, vokser Wanschers virkningshistorie yderligere i styrke.

Udstillingen *I stor stil: Jens Adolf Jerichau & Co.* kastede i 2004 lys på den mest fremtrædende og mest homogene gruppe af Wanschers disciple, bestående af Jens Adolf Jerichau, Stefan Viggo Pedersen, Ivan Rosenberg og Povl Jerndorff. Hos dem blev Wanschers udfordring taget op og modsvaret med monumentale figurmalerier med mytologisk indhold. Som det medfølgende katalog tydeliggør, tog hver af disse malere udgangspunkt i en eller flere af Wanschers forbilleder. For Rosenberg var det Giotto, som han tog bestik af (Ohrst, 2004, pp. 17-24), og i *Lazarus' opvækkelse* (1923, privateje) bygger han den fortættede og kompakte komposition op omkring en diagonal, der giver udsyn til en bjergbys ophobning af skarpt belyste, kubiske husblokke foroven, mens en procession af mennesker, anført af Kristus, hvis arme følger diagonalen, og hvis blikretning udstikker en forestillet modsatrettet diagonal, udfylder området neden for diagonalen. Resultatet, som befolkes af statuariske skikkelser med gevanter i klare primærfarver à la Rafael, mobiliserer arkitekturen – ikke for at skabe et illusorisk rum, men for at forlene fladen med koncentration, mættethed, orden og struktur. Den nærmest kubistiske behandling af arkitekturen som stereometriske legemer understreger det arkaiske præg, og kun Kristusfigurens dynamiske gestik udstikker en teatralisk åbning af rummet udefter.

Povl Jerndorff orienterede sig i højere grad mod barokkens arv fra Rubens, ligesom han lagde sig i forlængelse af Delacroix, og hans skildringer af kampscener i kraftige farver udspiller sig ofte som dynamiske spiraler af bevægelse med en centrifugal struktur, hvor tilstedeværelsen af arkitektur ville være kontraproduktiv. Stemningen i værkerne er nærmest futuristisk, mens motivindholdet er klassisk. Ligeledes er Stefan Viggo Pedersens *oeuvre* fattigere på arkitektur som rammesætning. Han udså sig især Tintoretto som forbillede, hvilket harmonerede med Wanschers hyldest til denne kunstner, og hvor Jerndorffs bataljescener er kendetegnet ved en mørk farvetone, er Pedersens de mest lette, lyse og sfæriske blandt udslagene af Wanschers store stil.

Jens Adolf Jerichau var både den mest trofaste, mest radikale og mest esoteriske af Wanschers følgere. Hurtigst af alle fandt han lynsnart sin egen, monumentale stil inden for figurmaleriet, hvor temaerne på blot fire år – fra 1912 til hans selvvalgte død i 1916 – tog afsæt i antik og kristen mytologi, flyttede sig dernæst til den hedenske motivkreds for til slut at kredse om en personlig mysticisme med forankring i slægtens gang (Wivel, 2004, p. 53). Kun i få af disse monumentalværker fra Jerichaus hånd er arkitekturen eksplicit inddraget, for de tæt befolkede, nærmest tumultariske lærreder, hvor Cézannes 'badende' er forøget i antal og især tildelt en mere søgende og omflakkende statur, ligesom stemningen ikke er vitalistisk, men fatalistisk, levner ikke plads til megen kunstig rammesætning. "Det er den store tragiske Kunst, der saaledes lader Individerne føres fremad ligesom af Skæbnen" (Wanscher, 1921, p. 67), skriver Wanscher om Giotto, men udsagnet gælder også for Jerichau.

Selvom adskillige af hans værker baserer sig på et klassisk skema, især det pastorale, fremstår natursceneriet uden konkurrence fra kulturelle aftryk, hvilket – i samklang med personernes nøgenhed og skematisk maskeagtige ansigter – understreger det eviggyldige og primitive udsagn i Jerichaus sært klassisk-moderne frembringelser. En klassisk komponent, som Jerichau betjener sig af (*Evas skabelse. Symboler: Opus II*, 1915, Statens Museum for Kunst), er mandorlaen, som træder i stedet for en realistisk arkitektur. Det moderne aspekt består især i denne primitivisme, som utvivlsonst blev forstærket af Jerichaus møde med Picasso, men også i kompositionernes abrupte beskæringer og, især i Jerichaus sidste år, af den overdrevne konturlinje, som minder om hjørnesteinen i Matisse's samtidige værker, som den danske maler også stiftede bekendtskab med.

Alligevel er arkitekturen latent til stede i form af den knapt fornemmelige, favnende fladbue, som Jerichau spænder ud som for at markere fuldendtheden af flere af sine storladne værker (Wivel, 2004, p. 58). Den stammer efter alt at dømme fra broen i baggrunden af Marcantonio Raimondis kobberstik af Rafaels *Barnemordet i Betlehem* (ca. 1509), men da Jerichaus *Guldfuglen. Fra Grækenlands skønne tid: Opus I* (1913-14, Kunstmuseet Trapholt) tager afsæt i Rafaels *Parnasset* (1510-11) i Stanzerne i Vatikanet, vil det næppe være forkert at anse bueslaget som en reminiscens af Stanzernes hvælvede rum, der giver felterne i Rafaels serie deres form



ILL. 2

Jens Adolf Jerichau, *Hæcuba*. 1916. Olie på lærred. 131 × 164 cm. Privateje. Gengivet med venlig tilladelse. Foto: Anders Sune Berg.

(Gottlieb, 2011, p. 234). I hvert fald spiller buen en rolle i enkelte af Jerichaus værker, ikke mindst i alle tre versioner af *Guldfuglen*, hvor den kulfarvede rand af mørke over buen ikke har nogen andel i selve optrinnets reliefagtige rumlighed, men derimod medvirker til at skyde et antydet, imaginært rum ind mellem billedplan og beskuer – selvom den snapshotagtige beskæring af figurerne antyder en umiddelbarhed.

I *Hæcuba* (1916, privateje, Ill. 2), som blev til i malerens sidste leveår og både tilegnet og testamenteret Wanscher, antager den arkitektoniske rammesætning en meget større rolle, og rummet vokser i selvstændig betydning.¹ Vi kigger ind i et nøgent, firkantet rum, hvor to store buede åbninger, der går til gulv, lader rummet komme til syne. Et stort gulvfelt i billedets nederste tredjedel synes at være inddelt på en måde, som indefter skaber stærke perspektivlinjer, der er overdrevet i manieristisk



ILL. 3

Jens Adolf Jerichau, udkast til maleriet *Hæcuba*. 1915-16. Rørpen og sort blæk. 210 × 268 mm. Statens Museum for Kunst, Den Kgl. Kobberstiksamling, inv. nr. KKS2014-30. Gengivet med venlig tilladelse.

ånd. I dette provisoriske rum, som er mere drømmesyn end virkelighed, opviser tre skitseagtige figurer balletagtige positurer, og den længst til højre er i færd med at vandre ud over arkitekturens kant og ud i intetheden eller uvisheden. En fjerde figur blev slettet af Jerichau i slutfasen af tilblivelsen. I Jerichaus skitse til værket (1915-16, Statens Museum for Kunst, Ill. 3) holder figurerne sig inden for murene, og udsigten fra buerne er gennemskåret af en horisontlinje, men begge aspekter er forkastet i det færdige værk. Selve titlen refererer kryptisk til Hekabe, kong Priamos' hustru, som overlevede den trojanske krig, men endte som slave. I kunstnerens første henvisning til Hekabe, en dedikation i hans udstillingskatalog fra samme år, fungerer hun som et symbol på skønheden. Uanset hvad synes trio'en af figurer i Jerichaus værk at være stadier af den samme persons ekstatiske frigørelseshistorie.

Det figurrige *Susanne i badet* (1916, Randers Kunstmuseum, Ill. 4) har en lignende arkitektonisk ramme, men ikke samme påtrængende rumvirk-



ILL. 4

Jens Adolf Jerichau, *Susanne i badet*. 1916. Olie på lærred. 132 × 163 cm. Randers Kunstmuseum, inv. nr. 0625. Gengivet med venlig tilladelse. Foto: Villy Fink Isaksen.

ning. I det punktum, som Jerichau satte med *Hæcuba*, er arkitekturen helt integreret i maleriet, ja, bliver betydningsbærende som tærskel. Ligeledes er det Jerichaus mest teatraliske værk. Det er nærliggende, at de to portåbninger ud til himmelrummet også er et udslag af reverens for det idealt ophøjede, tøndehvævede, men porøse rum i Rafaels *Skolen i Athen* (1509-11), som menes at alludere til Bramantes projekt for den fremtidige Peterskirke.

Stort set alle nutidige iagttagere har kontekstualiseret Jerichaus desperation med henvisning til 1. verdenskrig, og en tilsvarende kulturel diagnose er blevet Giorgio de Chirico til del. De Chirico og hans *scuola metafisica* har flere ligheder med Wanschers projekt, idet også den skoledannelse forlader sig på arkitekturens rumdannende funktion som konstitutiv for maleriet, men tager sig også større surrealistiske friheder, end Wanschers klassikforståelse tillader. Ligeledes er bueslagene hos Jerichau som taget ud af de romerske arkader i de Chiricos fantasier, men hvor sidstnævnte

fremmaner et statisk tableau af fastfrossen idealitet og urbant stilleben, lever Jerichaus historiemalerier af spændingsforholdet mellem det idealiserede og stiliserede på den ene side og det fysiske, kødelige og performative på den anden (Gottlieb, 2011, p. 239). I *Hæcuba* trænger det scenografiske sig på som mulighedsrum for ren performativitet (Wivel, 2019, p. 426).

Oplevelsesrummet: Willumsens byscenerier fra Venedig og Rom

Ligesom Jerichau indtager Willumsen en hovedrolle blandt de kunstnere, som Wanscher opmuntrede og protegerede, og da Willumsen fik et langt længere liv end Jerichau, er der både mere materiale og flere stilskeft at forholde sig til.

Fra Willumsens billede *Efter stormen* (1905) “stammer den egentlige fornyelse af den danske billedkunst”, hævder Wanscher (1929, p. 564). I skildringen af en moder med barn, som virker forladte, fortvivlede og rådvilde på kanten af kysten, hvor et skibsvrag er synligt i baggrunden, og hvor naturens våde og tørre elementer virker lige ugæstfrie, etablerer Willumsen sin ekspressionistiske farveholdning. Den orangerøde strandbred minder om en ørken, de giftiggrønne bølger understreger havets magt over mennesket, og den skærende skarpe, stjerneformede sol udsender en hvid stråleglans, som slår smut på havoverfladen. Alt dette har rod i en oplevet virkelighed, som er potenseret og symboliseret. For Wanscher var denne forvandling dog ikke blot legitim, men en generobring af billeddannelsen “i stor stil, frigjort fra det fotografiske, så at farven virker umiddelbart” (Wanscher, 1929, p. 566).

Det store hos Willumsen [...] er, at stilen hæver sig over det almindeligt illustrationsmæssige ved den blændende kraft i selve tegningen og farvevirkningen. Og dette understregede han selv i sin følgende produktion ved en tilnærmelse til den italienske efterrenaissances virtuose mestre, hos hvem han fandt bevægelsesproblemet løst stilistisk ved forkortninger eller forlængelser af personerne i flugt med kompositionens linjer (Wanscher, 1929, pp. 565-566).

Allerede tidligt havde Willumsen etableret den kunstneriske formular, som satte ham i stand til – i vitalismens ånd – at lade naturen tone frem som anelsesfuld, varselsgivende, uheldssvanger, mytisk, livsbekræftende eller

utæmmelig. Landskabskategorien, med alle dens æstetiske implikationer og konventioner, var overvundet, og samtidig var impressionismens objektive natursyn suspenderet til fordel for en genoptagelse af romantikkens subjektive indstilling – dog kun hvad angik overdrivelsen af naturens fremtoning. Thi der er intet atmosfærisk, diffust eller uklart over Willumsens fremstillinger, og hvad enten konturlinjen er til stede eller ej, holdes farven i skak af inddæmninger. I *Efter stormen* foregår det som horisontale bælder af kontrasterende farver, der sætter bølgerne i bevægelse.

Efter det turbulente år 1928, hvor han færdiggør *Det Store Relief*, men også bliver skilt fra hustruen Edith, og efter en længere periode med malerisk inaktivitet stiler Willumsen mod at opnå et europæisk gennembrud, og rejser til især Venedig tjener dette formål. Lagunebyen spillede i forvejen en særlig rolle for ham, da han i 1911 havde erhvervet et tidligt værk af El Greco, *Hyrdernes tilbedelse* (ca. 1568-69), som er udført under kunstnerens ophold i Venedig. I 1927 udgav han en bog om selvsamme maler, i hvis fodspor han fulgte. I det hele taget orienterede Willumsen sig mod kunsthistorien og ikke mod samtidskunsten (Fischer, 1992, p. 18). Mellem 1929 og 1935 – men også før og senere – udfører Willumsen en serie af prospekter fra Venedig, suppleret med enkelte fra Rom. Her indtager arkitekturen nu en fremskudt position i hans motivverden, hvor interessen for byrummet som hovedmotiv tiltager. Værkerne var en del af et fremstød på prominente gallerier i Paris, som især tidens ugunst – den økonomiske verdenskrise – modarbejder. Men da Willumsen allerede på dette tidspunkt er godt i gang med forhandlinger om at etablere et samlet museum for både sin egen, såkaldte Gamle Samling af kunst og sin egen (sene) produktion, bliver værkerne efterhånden ikke primært skabt med salg for øje. De er allerede tænkt som et kunstnerisk testamente.

Wanscher kommenterer Venedig-serien allerede i 1929, men gouterer den ikke: “Når han søger i mindre format, i koloristisk omdannelse af et naturindtryk, f. ex. af Venezias arkitektur, at overbyde naturen, egner jeg mig ikke til at følge ham” (Wanscher, 1929, p. 566). Men i sit hæfte om Willumsen fra 1937 er Wanscher nu mere modtagelig, for det er klart, “at Willumsen nu har fundet en mere prægnant malerisk Stil, der maaske ikke altid er lige sikker i den arkitektoniske Gengivelse, men som er meget inspirerende” (Wanscher, 1937, p. 9).



ILL. 5

J.F. Willumsen, *Det blå palads. Fantasi*. Ca. 1933. Olie på lærred. 73 × 92 cm. J.F. Willumsens Museum, inv. nr. 39. Gengivet med venlig tilladelse.

Fælles for værkerne er, at monumenterne, pladserne og facaderækkerne næsten altid er opsøgt ved aften- eller nattetide, og at forholdet mellem masse og rum derfor gennemgår en illusorisk ombytning, der resulterer i oplyste, nærmest fluorescerende bygningsfacader, som dels er omsluttet af et tæt natsort mørke, dels er indrammet af en forgrund med folkeliv i gondoler eller på pladser. I hovedparten af værkerne er facaderne fremmalet i en syregul eller giftiggrøn farve; i sjældnere tilfælde står facaden i ultramarinblå eller turkise farver (*Det blå palads. Fantasi*, ca. 1933, J.F. Willumsens Museum, Ill. 5). Himlen, som i visse tilfælde er genstand for tordenskyer, er til tider farvesat som rosa eller vinrød. Farveholdningen er altså den velkendte ekspressionistiske, som fulgte Willumsen igennem hele livet, men farven mobiliseres ikke – som i værkerne fra 1910'erne – som accelerator for bevægelse. Wanschers for-

behold til trods vil jeg imidlertid argumentere for, at Willumsens veduter opfylder nogle af kriterierne for den store stil – og sågar udbygger og radikaliserer Wanschers projekt.

Skildringerne falder overordnet set i to kategorier: De fleste af malerierne afbilder i baggrunden de kendte *palazzi* ved Canal Grande eller Santa Maria della Salute og i forgrunden forskellig festivitas, enten *Re-dentorefesten i Venedig. Nat. Fyrværkeriet* (1929, J.F. Willumsens Museum) eller forbipasserende gondoler (*Uvejr over Venedig. Nat. Palazzo Balbi ved Canal Grande. Nr. 2, 1934, J.F. Willumsens Museum*). I denne kategori af værker optager menneskemængden tredjedelen, undertiden halvdelen, af billedfladen, mens den anden kategori af værker har større fokus på arkitekturen og byrummet. Her ses f.eks. *Pladsen SS. Giovanni e Paolo. Venedig. Nat* (1931, J.F. Willumsens Museum) eller *Halmbroen i Venedig. Nat* (1934, Statens Museum for Kunst). I de romerske prospekter ligger byrummene næsten øde hen, med undtagelse af *På Piazza Navona* (1931, J.F. Willumsens Museum), hvor en løssluppen figurgruppe synes at svæve over terrænet.

De arkitekturdominerede værker kan ydermere opdeles enten i situationer, hvor facaden fremtræder parallelt med billedplanet (*Musique sur la place le soir, 1931, J.F. Willumsens Museum*) og reducerer bygningen til en endimensional skærm, og hvor der fokuseres på kendte bygningsværker (*Palazzo Morosini ved Canal Grande. En gondol med to nøgne roere, 1934, J.F. Willumsens Museum* – et af kun få dagslysskildringer), eller i situationer, hvor emnet i stedet er byrummets rumlige dybdevirkning indrammet af falanker af anonym bygningsmasse (*San Trovaso-kanalen i Venedig. Måneskin, 1930, J.F. Willumsens Museum*).

Men for begge katetgoriers vedkommende – de myldrende og de mennesketomme – har Willumsen manipuleret med sceneriet. I *Palazzo Morosini*-billedet har han tilføjet et par nøgne roere i en gondol, men som oftest er manipulationen af rumlig art. I *San Trovaso*-billedet (Ill. 6) er husrækkerne sammenstykket af motiver fra en anden, fjernere sektion af kanalen, og i fremstillingen af *Pladsen SS. Giovanni e Paolo* (Ill. 7) er Bartolomeo Colleonis rytterstatue flyttet for at tillade betragteren at tage hele facaden af Scuola Grande di San Marco i øjesyn. Ligeledes burde kanalen ikke være synlig fra den valgte betragtningsvinkel (Krogh, 2006,



ILL. 6

J.F. Willumsen, *San Trovaso-kanalen i Venedig. Måneskin*. 1930. Olie på lærred. 92 × 73 cm. J.F. Willumsens Museum, inv. nr. 7. Gengivet med venlig tilladelse.

p. 186). I endnu andre tilfælde strider atmosfæren åbenlyst mod naturen. I *To paladser med have ved Canal Grande i Venedig. Nat med ny måne. To gondoler*. Til højre *Palazzo Contarini dal Zaffo* (1934, J.F. Willumsens Mu-



ILL. 7

J.F. Willumsen, *Pladsen SS. Giovanni e Paolo, Venedig, Nat.* 1931. Olie på lærred. 73 × 92 cm. J.F. Willumsens Museum, inv. nr. 38. Gengivet med venlig tilladelse.

seum) er facaderækken oplyst af månellyset, hvilket ikke kan lade sig gøre, da månen er synlig over og bag palæerne. Tillige har Willumsen udeladt nabobygningen til højre. I *Det skæve palads i Venedig, Palazzo Dario* (1934, J.F. Willumsens Museum) har han overdrevet bygningernes linjespil opefter (Wanscher, 1937, p. 8), og i *Pantheon i Rom. Måneskin* (1937, J.F. Willumsens Museum) er rundtemplet skåret fri fra sine omklamrende bygningsmasser.

Dertil kommer det mere åbenlyse, at farveholdningen er overlagt antinaturalistisk, og at perspektivvirkningen er overdrevet eller forvrænget. Mens brugen af kraftige, skyggeløse farveflader til at skabe både struktur og rumlige dybdevirkninger har et stærkt slægtskab med både manierismen (Smyth, 1997, p. 78) og med Félix Vallottons stiliserede farveanvendelse (Hjorth, 2011, p. 111), viser brugen af den hidsige gule farve, det projekteragtige højlys på overfladerne samt de sølvglinsende skyer, hvor meget

Willumsen havde lært af El Greco. El Greco var ikke en del af Wanschers kanon, men både Jerichau og Willumsen var så fascinerede af den græske manierist, at de begge aflagde Toledo et besøg i 1915.

Moderne manierisme

I de eksisterende fortolkninger af Willumsens bearbejdning af Venedig anskues serien biografistisk som "sjælelige landskaber" (Krogh, 2006, p. 185) eller, ifølge Henrik Wivel, som "en længsel, der rakte mod døden og det hinsides" (Wivel, 2005, p. 55). "Det er Venezia som *Nekropolis*, vi ser – en dødeby et sted i sindet", hævder Mikael Wivel (1989, p. 268). Det kan måske have noget på sig, men er ikke en vej, jeg vil forfølge, og især finder jeg intet belæg for, at de feststemte folkemasser involveret i musik, dans og sejlads skulle kunne forenes med romantisk eller symbolistisk dødstematik (som f.eks. hos Arnold Böcklin). Kontrasten mellem feststemning og tilstundende uvejrl (Ill. 8) kan allerhøjst lede tankerne hen på melankoli.

Mere interessant er det for mig at se at stille skarpt på Willumsens ukonventionelle leg med genrer og rumvirkning i lyset af Wanschers lektioner. Først og fremmest må man konstatere, at Willumsens eksperimentelle værkserie er en sælsom krydsning af genremaleri og vedutemaleri. Han genoptager traditionen fra Guardi og Canaletto, men aldeles uden den visuelle afdækning af det klare, vidtåbne kanalrum med talrige topografiske fikspunkter, som de indstiftede. Han fastholder imidlertid altid linjens og formens klarhed i facadeopstalterne i klar afstandtagen til de atmosfæriske opløsningstendenser, som Monet lod gælde for sine indtryk af Venedig, da han malede byens kendte vuer i 1908. Ligeledes lægger Willumsen sig i forlængelse af en lang tradition for dansk genremaleri i Italien – fra Marstrand til Zahrtmann – men hans menneskemængder er så udifferentierede, at både de og de kulisseagtige omgivelser bliver karikerede (Wanscher, 1937, p. 8).

Manierismen er nøglen til at forstå Willumsens kompositte bylivsskildringer, for mens farveholdningen cementerer malerens begejstring for El Greco (Fischer, 1992, pp. 23-24; Krogh, 2005), indvarsler rumkonstruktionens prægnans en ny fase i hans produktion. Ifølge kunsthistorikeren Werner Hager består manierismen i "en kompleks formel for rummet, dvs.



ILL. 8

J.F. Willumsen, *Uvejr over Venedig. Nat. Palazzo Balbi ved Canal Grande. Nr. 2. 1934*. Olie på lærred. 92 × 73 cm. J.F. Willumsens Museum, inv. nr. 96. Gengivet med venlig tilladelse.

begrebet om en rumstruktur, der på en eller anden måde omspænder en i sig selv spændingsfyldt væren”. Hager skriver om manierismens rumstruktur, men hans observationer har meget at sige også om den maledede

arkitektur. Som han nævner, demonstrerede sengotikkens billedverden “[u]dvidelsen af et billed- eller bygningsværks konkrete virkefelt over det afbildede eller givne rum og ud i et forrum, hvori beskueren eller rettere sagt den medvirkende befinder sig, og dennes inddragelse i værkets spil” (Hager, 1997, p. 141). Denne inddragelse havde en realistisk og umiddelbar karakter, som renæssancens perspektivisme og illusionisme gjorde en ende på. Hos Willumsen vender denne teatraliske realisme tilbage i billedernes forgrund, men tillader alligevel ikke den indlevelse og umiddelbarhed, som senmiddelalderkunsten muliggør. Både af praktiske og æstetiske grunde går Willumsen til yderligheder for at gennemføre “en tydelig kunstnerisk redigering” af motiverne, og på grund af den sammenklippede effekt, der opstår i mødet mellem det fotografiske blik og efterbearbejdningen (Krogh, 2006, p. 186), bliver beskuerpositionen diffus. Ifølge Hager er det netop f.eks. “den optisk frembragte, ubestemmelige afstand”, som tjener til at fremmane “en imaginær væren, hvilken kun lader sig tyde på sin egen baggrund.” Og “[d]et, som følger, er en opdeling af den sansede rumoplevelse i enkeltdele” (Hager, 1997, pp. 153, 170). Det er denne altomfattende stiliseringseffekt, vi står over for i mødet med Willumsens Venedig-lærreder, og som giver ophav til en oplevelse af krydsklipning, montage, utroværdighed, noget unheimlich midt i alt det velkendte. Hager konstaterer, at

Stedsløshedens frembringelse er en form for irrealisering. Værket bliver befriet fra de naturlige værens betingelser og forskudt ind i en ‘anden’ virkelighed. Al manieristisk kunst drejer sig om uvirkeliggørelse; utallige midler bliver opfundet for at opnå dette mål. Også det hårde, kolde lysindfald fra oven tjener til frisættelsen fra slægtskabet med naturen, ligesom til opdyrkelsen af en formdannelsens egen natur. Lyset mister sin stoflighed (Hager, 1997, p. 144).

Som bekendt havde Wanscher, i sin første dom over Willumsens frembringelser fra Venedig, dadlet ham for at have erstattet naturen med sit eget overbud. Men i samme oversigt over udviklingstendenser i dansk kunst havde han fremhævet Vilhelm Hammershøi for sin evne til at omforme rummet: “Dette billedes styrke er, at det giver os *et større synsfelt* end almindeligt; det spænder i sin brede ramme over en hel scene, hvis dele igen er forenklet til at virke ved kontraster” (Wanscher, 1929, p. 562). Med SS. *Giovanni e Paolo*-billedet gør Willumsen det samme, blot i et uderum.



ILL. 9

J.F. Willumsen, *Musique sur la place le soir*. 1931. Olie på lærred. 73,5×98,5 cm. J.F. Willumsens Museum, inv. nr. 36. Gengivet med venlig tilladelse.

Inklusionen af figurgrupper i Venedig-billedernes forgrund har en sælsom effekt. I Caspar David Friedrichs *Vandrerens over tågehavet* (ca. 1818, Hamburger Kunsthalle) tjener den berømte rygvendte figur både til at give menneskelige mål til det ubestemmelige og grænseløse natursceneri, hvorved man som beskuer konfronteres med en anden persons perception af landskabet og ikke med landskabet i sig selv, og til at antyde den sublim virkning af naturens vildskab på den ukendte vandringsmand. Hos Willumsen har rygvendte gondolierer midt i spektaklet samme funktion, mens ekstatiske dansende par omvendt kigger ud på os. I *Musique sur la place le soir* (Ill. 9) er enhver romantisk individualitet forduftet til fordel for en tæt pakket, rygvendt menneskemængde, som er opslugt af det musicerende orkester.²

Netop massekulturens fremvækst i den moderne metropol står centralt i en aktuel artikel af Carsten Thau, som desværre blev en af hans sidste. Her bliver Willumsens Venedig-serie sammenlignet med Ernst Ludwig Kirchners indtryk fra Berlin i samme periode, og Willumsens bidrag bliver indskrevet i den europæiske kontekst, som værkerne blev til i. Både Kirchner og Willumsen er tro mod en eksalteret ekspressionistisk farvebrug, men Kirchners værker søger at formidle den strømhvirvel af urbane udsnit og det virvar af mennesker og varer i transit, som genereres af byens nye transportmidler og den deraf følgende accelererende og fragmenterende perception af bybilledet. Som afløsning for impressionisternes panoramiske fremstilling af Paris, højt hævet over og på sikker afstand af det myldrende liv, kaster Kirchner sig ned “i mængden, på gadeniveau, som intensivering og tæt-på-relationer” og gengiver det som “rummets krumning omkring en given spredt og dissociert menneskemængde” (Thau, 2020, p. 18). Man kan tilføje, at Kirchners skildringer af den berlinske choktilstand på en og samme tid gengiver en position som indlejret i mængden og som distanceret fra den. Men “[h]vor Kirchner, mest udtalt i 1910’erne, engagerer betragteren med det pludselige og oplevelsen af et snapshot, er Willumsens billeder præget af en vegeerende tidslighed, ja, med en refleksion over varighed, noget der på en insisterende måde træder frem og dog er på kanten af tilbagetrækning” (Thau, 2020, p. 31).

Ifølge kunsthistorikeren Martino Stierli var fremkomsten af montage-teknikken i 1920’erne et forsøg på at gøre storbyens accelererede og fragmenterede rumoplevelse – i byer som Berlin – konstitutiv for en ny visuel fremstillingsform baseret på foto og film (Stierli, 2018, pp. 11, 14), og selvom Venedig falder helt uden for denne rumlige kultur, er det karakteristisk for montagen, at den – modsat collagen – bevarer repræsentationens orden og troværdighed (Stierli, 2018, pp. 9, 18), samtidig med at sammensætheden eksponeres. Et lignende dobbeltsynet projekt, blot inden for maleriet, synes at besjæle Willumsens indsats i Venedig.

Den væsentligste lære fra manierismen (Freedberg, 1997, pp. 113-114), som Willumsen gør konstitutiv for sin Venedig-serie, er hverken El Greco-farveholdingen med “Månens gule Fosfor glans. Mystikkens gule Farve, mit Livs farve” (Willumsen, 1953, p. 260) eller den stedvist Tintoretto-inspirerede *Raumflucht*, men derimod, at billederne rummer en

selvafslørende konstruerethed (Gregersen, 2016). Der er gode grunde til at jævnføre Willumsens maleriske udvikling i 1920'erne, hvor han kastede sin kærlighed på Italien, med samtidige udviklingsspor – sågar hos André Derain og Pablo Picasso – i retning af en stiliseret klassicisme, som under ét betegnes som *retour à l'ordre* (Hjorth, 2006, pp. 98-117). Men i modsætning til kunstnerne fra disse bevægelser fastholder Willumsen en reportageagtig samtidighed, som ophæves i de ofte mennesketomme, kraftigere idealiserede og manipulerede byfantasier fra italienernes hånd.

Målt efter Wanschers kriterier er der umiddelbart ikke megen stor stil at finde i Willumsens parafraaser over Venedig og Rom. Samtidskarakteristikken overmander de historiske forbilleder, og det heroiske indhold lever kun videre som monumentale forsteninger, f.eks. i Roms monumenter. Og Wanscher ville ikke goutere facadedyrkelsen i den ene af Willumsens foretrukne panoramiske fremstillingsformer. Ikke desto mindre søger Willumsen vedholdende at gengive arkitekturen som virkelig, velstruktureret og varig, ofte med blokkarakter og rumlig udstrækning, og han har forenet monumentalitet og massekultur på en måde, hvor de centrifugalt rumlige opløsningstendenser, som præger Kirchners stil, er holdt i tømme.

Med sine diskrete forbedringer af tableauerne følger Willumsen imidlertid Wanschers forskrift om at lade et kompositorisk princip gå sin gang hen over lærredet. Han støver den historietyngede by af og bader den i et hollywoodsk blitzlys. I 1949, samme år som Peggy Guggenheim tog ophold i byen for at forberede sit kunstmuseum, vendte Willumsen tilbage til Venedig, denne gang med større fokus på byen i dagslys. I 1951 gav den excentriske rigmand og mæcen for surrealismen Carlos de Beistegui århundredes kostumebal i Palazzo Labia, hvor Christian Dior og Salvador Dalí f.eks. havde designet hinandens udklædninger. Willumsens værker favner både disse sidste suk af elitens traditioner og den gryende masseturisme.

Konklusion: Den store stils kulturpræg, teatraliskhed og rumlige samspil

Under inspiration af Wanschers mantra om den store stil anviser Jerichau og Willumsen vidt forskellige veje for maleriet og rumopfattelsen. Jerichau er på den ene side den maler, som er mest loyal over for Wanschers pro-

gram, og som driver det videst, men omkostningen ved dette er, i Jerichaus versionering af programmet, at billedrummet bliver et mytisk og idealt sted – et utopisk rum helt løsrevet fra samtidens nye rumlige kultur og befolket af klassiske referenter og hermetiske slægtshentydninger. Med *Hæcuba*, hvor en fri, associationsvækkende stil havde afløst de foregående værkers appel til *connoisseurship*, havde Jerichau udtømt mulighederne i Wanschers program. Jerichaus æteriske og hermetiske værker opstiller deres egne sandhedsbetingelser, og kun det maskeagtige, det ufærdige og den grove penselføring placerer dem stilistisk i Paris, avantgardismens første højborg. Dog åbner den subjektive og den utopiske dimension af Jerichaus historiemaleri for en parallelitet mellem hans store stil og surrealismen.

Willumsens værker indskrives sig i mindre grad i klassiske forbilleder hvad angår komposition og rumkonstruktion og er derfor mindre forpligtede på den store stil, men står i nogen grad i inspiratorisk gæld til de post-impressionistiske bevægelser, som gik forud. Ikke desto mindre lever både hans og Jerichaus værker op til definitionen “Das Zurückgreifen (Rezeptionen)”, som kunsthistorikeren Franz Roh (1925, p. 97) introducerede for at karakterisere en traditionsbevidst og klassicerende tendens i 1910’ernes og 1920’ernes kunst, bl.a. hos de Chirico, og som man kan oversætte til “receptionskunst” (Hjorth, 2006, p. 74). Roh så i denne kunst, som havde et markant tysk tyngdepunkt med malere som Alexander Kanoldt, Otto Dix og George Grosz, en ‘magisk realisme’, som også kan gøres gældende for Willumsen. Rohs realistiske samtidsorientering afviger helt fra Wanschers projekt, men de er fælles om genopdagelsen af mestre som Andrea Mantegna og Piero della Francesca som forbilleder for en ny saglighed i kunsten (Roh, 1925, p. 101). Willumsen lader sin El Greco-påvirkede farveholdning være det tydeligste aftryk af manierismen, mens hans stiliserende realisme helt lever op til Rohs post-ekspressionisme.

Jerichau og Willumsens realiseringer af Wanschers store stil er imidlertid forenet – dels i en anerkendelse af den arkitektoniske rammesætnings befordrende virkning på billedets samling og fortælling, dels i en accept og kultivering af det teatraliske som formidlende instans – der indtager rummet – mellem figur og arkitektur. Wanschers store stil og dens virkeliggørelse i kunsten modarbejder aktivt både forestillingen om kunstens totale formalisering som abstraktion, stoflighed eller genstandsmæssighed

og forestillingen om, at det teatraliske ingen adkomst har i en moderne, selvbevidst kunst. Som Wanscher sagde om Willumsens *Efter stormen*: "Man sagde, da billedet kom frem, at dette var »theater«. Men vi følte, at det var sandere *billedkunst* end den gængse naturalisme, netop *billedet* i kunst, det, der barnligt set og mesterligt formet, er det klassiske i denne kunstart" (Wanscher, 1929, p. 565).

Forestillingen om den moderne kunst som en total afskaffelse af humanitet, repræsentation og transcendens til fordel for ren immanent fænomenologisk og æstetisk erfaring finder vi mest radikalt repræsenteret hos filosofen José Ortega y Gasset, som nok har fælles fodslag med Wanscher, når han skriver, at "hvis maleriet giver afkald på væddeløbet med virkeligheden bliver det det, som det autentisk er: et billede, en uvirkelighed" (Ortega y Gasset, 1997, p. 56), men som finder, at det "at beskæftige sig med værkets menneskelige indhold er principielt uforeneligt med den æstetiske nydelse i egentlig forstand" (Ortega y Gasset, 1997, p. 26). Frieds opgør med teatraliskheden i minimalismen er en radikaliserings af den allerede radikale tese, som Ortega y Gasset fremlagde i 1925, samme år som Roh.

I det moderne renselsesprojekt, som Ortega y Gasset, Greenberg og Fried betror kunsten, forsvinder det teatraliske selvsagt med menneskefigurens udstødelse fra billedrummet eller -planet. I modsætning hertil hylder Wanscher "de uundværlige mennesker i et rumligt billede" (Wanscher, 1995, p. 78) og forstår altså menneskeskikkelsen som en både orienteringsmæssig, psykologisk og symbolsk nødvendighed for gestaltningen af rummet. Af Michelangelo kan man "lære [...] simpelthen hvordan man forbinder det menneskelige legeme med arkitekturen" (Wanscher, 1995, p. 54). Og

Rafael gav Figuren det monumentale Sammenspil med Architekturen, som forvandler det plastisk følte Rum i Figurerne til et samlet architekturomsluttet Rum, hvorved man søger Tyngdepunkterne udenfor Figurerne, saaledes at den jordiske Natur derigennem borttages af disse og de faar en mere aandelig Natur (Wanscher, 1919, p. 57).

Denne åndelige natur kan ikke rummes i den abstrakte og referenceløse moderne kunst, hvorfor "kunsten, der tidligere – ligesom videnskaben og politikken – stod livsaksen meget nær, er vandret ud i periferien", konstaterer Ortega y Gasset (1997, pp. 72-73) lettere melankolsk.

Omfanget af den store stil spænder hos Wanscher fra antikken til barokken, men med klare dominanter i Rafael og Michaelangelo. Og selv om Wanscher, med klar inspiration fra højrenæssancen og ikke mindst fra Wölfflins definition af den, hylder struktur, overskuelighed og kommunikativ klarhed i billedannelsen, er det, som binder hans store stil sammen, fra Giotto til Tintoretto, kravet om en symbolsk bearbejdning af motivindholdet, der adler værket. Derfor understreger han atter og atter, at naturalismen ikke kan være kunstens bestemmelse. Som Wanschers virkningshistorie inden for både bygnings- og billedkunst viser, er det især det manieristiske, som hans proselytter tog ved lære af, og arven fra hans teori om den store stil kan opsummeres som en accept og aktiv udnyttelse af billedets kunstighed og som en befordring af teatraliske udvekslinger, både figurerne imellem og mellem arkitektur og persongalleri. Denne smidighed stemmer godt overens med Vasaris betoning af både konvention og variation (Smyth, 1997, p. 90) som kendetegnende for *maniera*. Og de 1500-talsværker, som Wanscher hylder, er i forvejen udslag af en selvrefleksiv æstetisk formalisering og stilisering af højrenæssancens foregangseksempel. Så "hvad den manieristiske maler så, især i billederne fra højrenæssancen, var ikke naturen i dem, men det, som eksplicit var deres kunst: deres substans af æstetisk form" (Freedberg, 1997, p. 118).

Om Jerichau og Willumsens maleriske projekter falder ind under modernismen, kan ikke besvares her – Lennart Gottlieb (2011) er ikke overbevist og kalder det "traditionisme" – men nok så interessant er det, at de udstikker en anden kurs for maleriet uden at give køb på modernitetserfaringen, ligesom Wanscher genindskriver arkitekturen og dens rum i kunsten på en måde, der kun har sin lige i Giedions konkurrerende rumforståelse. For ifølge filosofen Christoph Menke er det teatraliske – i form af tragediens etiske (ud)fordring – integreret i den æstetiske respons på moderniteten, og derfor giver det ikke mening, som Fried gør det, at udrense teatraliskheden fra den æstetiske erfaring. Modernitet består i overvindelsen og tilbagelæggelsen af tragedien, som kan mødes med to strategier: på den ene side *det autonome subjekt* (Hegel) og på den anden side *den overskridende leg* (Nietzsche). Førstnævnte strategi ophæver de påtrængende etiske konflikter ved subjektets bemestring, mens sidstnævnte strategi forvandler tragedien til komedie i spillets og legens illusionsmageri

(Menke, 2004, pp. 204-205). Tragedien fremmaner en pendulering “fra den etisk-tragiske erfaring *til* æstetisk leg – og tilbage igen” (Menke, 2004, p. 214) og en brydekamp mellem det etiske og det æstetiske perspektiv, som er karakteristisk for i hvert fald det romantiske paradigmes stillingtagen til moderniteten.

Med sin dobbelte, komplementære opmærksomhed på henholdsvis det ideale, alvorfulde eller tragiske budskab og den manierede, teatraliske eller selvfølgelig fremstillingsform skriver Wanscher sig ind i dette spil, og at Jerichau og Willumsen – med nogen forsinkelse – har fået et rigt efterliv i kunsthistorien, bekræfter, at Wanschers opfattelse af rummet som bindeled mellem objektiv tradition og subjektiv fornyelse er til debat, både direkte og indirekte – gennem hans teori og dens virkningshistorie. Tilsvarende viser nutidens intensiverede – ofte teatraliserede – rumlige dialog mellem arkitektur og billedkunst (Foster, 2011), at spørgsmål om manierisme og modernitet er kommet for at blive.

Kasper Lægning er mag.art. i kunsthistorie og ph.d. i arkitektur, arkitekt MAA og post-docstipendiat ved Aarhus Universitet i samarbejde med Nivaagaards Malerisamling og støttet af Ny Carlsbergfondet.

SUMMARY

Spacing and Framing in the ‘Grand Style’

Vilhelm Wanscher’s Concept of Space and its Impact on Paintings by Jerichau and Willumsen

After decades of neglect, the writings of Danish art historian Vilhelm Wanscher (1875–1961) are being rediscovered, inspired by Heinrich Wölfflin, he presented a formalist theory of art and architecture anchored in the perception of space. His 1906 text – *Den æstetiske Opfattelse af Kunst (The Aesthetic Perception of Art)* – was also a manifesto in which he called for a return to the ‘Grand Style’, as he dubbed it, of artists such as Giotto, Raphael, Michelangelo, and Tintoretto. As he had hoped, this work, as well as his subsequent writings, had an impact on both architecture and the visual arts in Denmark around World War I. Previous research has focused on particular aspects of Wanscher’s reception history, both in the arts or

in architecture. This article argues that the architectural framework is key to all aspects of Wanscher's project of the 'Grand Style', and consequently traces the impact of Wanscher's mannerist spatial concept in works by his followers, Danish painters Jens Adolf Jerichau and J. F. Willumsen. For both of these artists, the stage-like presence of architectural elements forms an indispensable part of the composition of their pictures. The article pays particular attention to Jerichau's *Hæcuba* (1916) and to Willumsen's series of Venetian *vedute* from 1929–35. On the basis of these findings, the article concludes that Wanscher was singular amongst his contemporaries – with Sigfried Giedion as a notable exception – in his insistence on there being a unifying spatial paradigm across media. Furthermore, we conclude that Wanscher's preference for representation, harmonious composition, spatial illusionism, and learning from the masters makes his project wholly incompatible with the – equally formalist – demands on painting formulated by Clement Greenberg and Michael Fried. The theatricality of Wanscher's spatial concept is alien to Fried's aesthetics, yet in tune with Christoph Menke's definition of aesthetic experience under modernity.

NOTER

- 1 I Kunstforeningens fortegnelse over arbejder af Jens Adolf Jerichau fra 1918 står *Hæcuba* anført som ejet af Wanscher, men ifølge Wanschers eget hæfte om Jerichau fra 1931 ejedes billedet da af generalinde Ellen Koefoed, f. Øckenholt Larsen. På trods af dedikationen fra Jerichau må Wanscher altså have skilt sig af med det.
- 2 Tak til Karen Lawson og Daniel Partridge fra Royal Collection Trust, Anne Gregersen fra J.F. Willumsen Museet, Mille Bjørnstrup og Kirstine Wümpelmann fra Strandberg Publishing samt Mikael Wivel for uvurderlig hjælp med både fremskaffelse af illustrationer og indhentning af tilladelse til deres gengivelse her.

LITTERATUR

- Bryson, Norman: *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- Fischer, Chris: "J.F. Willumsen og manierismen" in Helle Behrndt og Charlotte Sæbroe (eds.), *J.F. Willumsen – den sene periode*, København, Kunstforeningen, 1992, pp. 18-25.
- Foster, Hal: *The Art-Architecture Complex*, London, Verso, 2011.

- Freedberg, Sydney J.: "Observations on the Painting of the Maniera" in Liana De Girolami Cheney (ed.), *Readings in Italian Mannerism*, New York, Peter Lang, 1997, pp. 113-142.
- Fried, Michael: "Art and Objecthood" [1967] in Michael Fried, *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, pp. 148-172.
- Friis, Eva: "Kunstens grammatik – Vilhelm Wanscher og den funktionelle kunstteori" in Nils Ohrt (ed.), *I stor stil – Jens Adolf Jerichau & Co.*, Nivå/Randers, Nivaagaards Malerisamling og Randers Kunstmuseum, 2004, pp. 36-49.
- Giedion, Sigfried: "Rum, Tid og Arkitektur" [1941] in Lise Bek og Henrik Oxvig (eds.), *Rumanalyser*, Aarhus: Fonden til udgivelse af Arkitekturtidsskrift B, 1997, pp. 256-270.
- Gottlieb, Lennart: *Modernisme og maleri: Modernismebegrebet, modernismeforskningen og det modernistiske i dansk maleri omkring 1910-30*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 2011.
- Greenberg, Clement: "Modernist Painting" in *Arts Yearbook*, vol. 4, 1961, pp. 101-108.
- Gregersen, Anne: "Maleri, som overdriver, overskrider og insisterer: Painting that exaggerates, exceeds, and insists" in Erlend G. Høyersten, Jeanne Rank Schelde og Lise Pennington (eds.), *Den vilde, vovede og sene Willumsen: Wild, bold and late Willumsen*, Kunstmuseet AROS, Aarhus Kunstmuseum, 2016, pp. 52-69.
- Hager, Werner: "Om den manieristiske rumstruktur i italiensk arkitektur" [1958] in Lise Bek og Henrik Oxvig (eds.), *Rumanalyser*, Aarhus: Fonden til udgivelse af Arkitekturtidsskrift B, 1997, pp. 136-170.
- Hjorth, Ulla (og Leila Krogh, ed.): *J.F. Willumsen i Europa*, Frederikssund, J.F. Willumsens Museum, 2006.
- Krogh, Leila: *J.F. Willumsen "over grænser"*, Ordrup, Ordrupgaard, 2006.
- Krogh, Leila (ed.): *J.F. Willumsen på sporet af El Greco*, Frederikssund, J.F. Willumsens Museum, 2005.
- Menke, Christoph: "The Presence of Tragedy" in *Critical Horizons*, vol. 1, 2004, pp. 201-225.
- Munch, Anders V.: *Fra Bayreuth til Bauhaus: Gesamtkunstværket og de moderne kunstformer*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 2012.
- Munch, Anders V.: "Translating Space and Mass into Danish. On Vilhelm Wanscher" in *Nordic Journal of Architecture*, vol. 2, nr. 1, 2012, pp. 98-105.
- Ohrt, Nils: "Den store stil – udfordring og byrde" in Nils Ohrt (ed.), *I stor stil – Jens Adolf Jerichau & Co.*, Nivå/Randers, Nivaagaards Malerisamling og Randers Kunstmuseum, 2004, pp. 4-35.
- Ortega y Gasset, José: *Menneskets fordrivelse fra kunsten*, København, Gyldendal, 1997.
- Roh, Franz: *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten Europäischen Malerei*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1925.
- Smyth, Craig Hugh: "Mannerism and Maniera" [1963] in Liana De Girolami Cheney (ed.), *Readings in Italian Mannerism*, New York, Peter Lang, 1997, pp. 69-112.

- Stierli, Martino: *Montage and the Metropolis: Architecture, Modernity, and the Representation of Space*, New Haven, Yale University Press, 2018.
- Thau, Carsten: "Byens lys, byens gys – rummet og tidens krumning i Kirchners og Willumsens byscenarier" in Anne Gregersen (ed.), *Ernst Ludwig Kirchner og J.F. Willumsen – de sene værker. Iscenesat natur og liv*, Berlin, Hatje Cantz, 2020, pp. 12-53.
- Wanscher, Vilhelm: *Den æstetiske opfattelse af kunst*, København, Gyldendal, 1995 [1906].
- Wanscher, Vilhelm: *Italien og den store Stil*, København, Aage Marcus, 1921.
- Wanscher, Vilhelm: *J.A. Jerichau: Et Udvalg af Billeder*, København, Rasmus Naver, 1931.
- Wanscher, Vilhelm: *J.F. Willumsen: Et Udvalg af Billeder*, København, Arthur Jensens Forlag, 1937.
- Wanscher, Vilhelm: "Nyere dansk billedkunst: Betragtninger i anledning af det store kunststævne i København i oktober 1929" in *Nordisk Tidsskrift*, 1929, pp. 561-572.
- Wanscher, Vilhelm: "Svar til Hr. Otto Gelsted og Hr. Poul Henningsen" in *Klingen*, vol. 2, nr. 6, 1919, p. 9.
- Willumsen, J.F. og Ernst Mentze: *Mine Erindringer fortalt til Ernst Mentze*, København, Berlingske Forlag, 1953.
- Wivel, Henrik: *J.F. Willumsen*, København, Aschehoug, 2005.
- Wivel, Henrik: "Om Den æstetiske Opfattelse af Kunst" in Vilhelm Wanscher, *Den æstetiske opfattelse af kunst*, København, Gyldendal, 1995, pp. V-XVII.
- Wivel, Mikael: "Den store stil – italiensk renaissance i dansk modernisme" in Jørn Moestrup og Esther Nyholm (eds.), *Italien og Danmark: 100 års inspiration*, København, G.E.C. Gads Forlag, 1989, pp. 246-283.
- Wivel, Mikael: "Operation Himmelstorm – Jens Adolf Jerichau mellem tradition og modernitet" in Nils Ohrt (ed.), *I stor stil – Jens Adolf Jerichau & Co.*, Nivå/Randers, Nivaagaards Malerisamling og Randers Kunstmuseum, 2004, pp. 50-69.
- Wivel, Mikael: *Penslen og pistolen: Maleren Jens Adolf Jerichau*, København, Strandberg Publishing, 2019.

} INTERZONE {

II

MIA RUDFELD

Interview med Spant Studio

ANETTE HARBOE FLENSBURG

Det, der viser sig som skjult

Interview med Spant Studio

Hytter i Vorupør og New Aarch kontorlandskab — fra idé og repræsentation til virkelighed

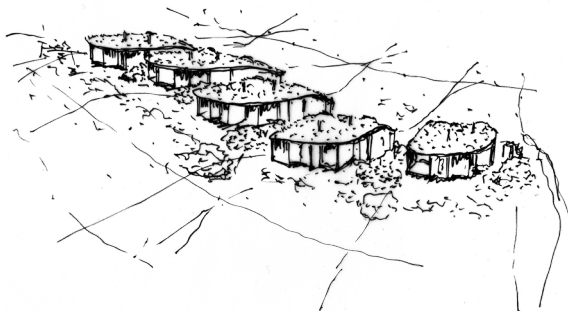
MIA RUDFELD

Spant Studio Arkitekter er en lille tegnestue, der har til huse i en konverteret container, som ligger på Institut for (X) i Aarhus med naboer som Godsbanen og den nye arkitektskole. Tegnestuen består af arkitekter og partnere Troels Thorbjørnson og Kasper Baarup Holmboe samt studentermedhjælper Karl Berg Pedersen. Spant Studio beskæftiger sig med projekter i møbel-, rum- og bygningsskala. De enkelte projekter knytter sig ikke nødvendigvis til én skala, da disse til tider griber ind over hinanden.

Interviewet tager udgangspunkt i de to projekter Hytter i Vorupør og New Aarch kontorlandskab, herunder de dertil skabte hæve-sænke-borde.



Hytter i Vorupør



OM PROJEKTET

Projektet *Hytter i Vorupør* er placeret på en stejlt skrånende klit, helt op til § 3-beskyttelsesområdet, som har afstedkommet deres unikke udseende og kurvede tagryg. Husene er opbygget efter bygherres ambitioner om et luksusprodukt til deres udlejningsportefølje. Hvert hus består af to udlejningsenheder; en firepersoners enhed og en sekspersoners enhed – som kan slås sammen via en intern forbindelse. Det gør de fire huse i stand til at huse op mod fyrrer mennesker i spidsbelastede perioder.

Status

Fire huse er opført og aktive som udlejningsenheder

År

2020-2021

Lokation

Nr. Vorupør, Cold Hawaii

Areal

70 m² netto, 280 m² total

Bygherre

Feriepartner Thy

Rådgiverteam

Kasper Holmboe & Troels Thorbjørnson, Spant Studio
Anders Carlsen, Tid & Rum

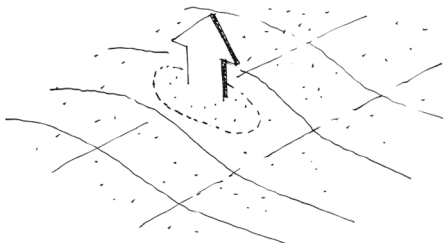
Projektet tog udgangspunkt i et ønske om at skabe nogle lækre campinghytter på en unik beliggenhed, og samtidig gjorde en ændring i campingreglementet, at der blev åbnet for nye byggemuligheder. Vi blev inviteret med i arkitektkonkurrencen, hvor vi præsenterede et skitseforslag, der tog afsæt i nogle hytter, som så færdige ud på tegningerne og visualiseringerne, men som ikke på nogen måde var detaljeret teknisk endnu. Til at skitsere projektet afleverede vi en projektmappe med tegninger, tekst og beskrivelse samt en 3D-printet model, hvor man kan tage taget af og se ned i huset for bedre at vise vores tanker. På den måde kunne vi nærmest gå en tur med bygherre i huset.



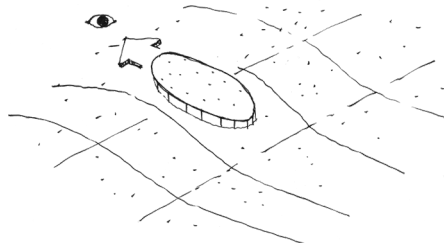
På campingpladsen var der et specifikt område, en klit, hvor der ikke kunne opstilles campingvogne eller telte grundet terrænet. På mange måder var det et ubrugeligt område for en campingplads. Det var der, projektet skulle placeres, og der skulle være kig til havet.

Der knytter sig en række lovstof til det at skabe bygninger, som ændrer sig ofte, og som samtidig definerer og bestemmer byggeriet. I det konkrete projekt identificerede vi i campingreglementet en mulighed for at sammenlægge hytterne to og to i en størrelse på op til 70 kvm. Dette gjorde det muligt at imødekomme bygherres ønske om at have et skalerbart produkt, hvor man både kan udleje en lille luksusenhed i huset til to til fire personer, en lidt større enhed i den anden side af huset til fire til seks personer eller slå dem sammen og leje hele huset ud til ti mennesker.

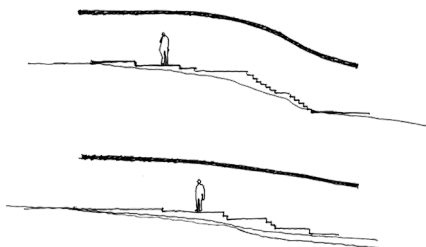
Kombinationen af størrelsen på de dobbelte hytter, lokalplanen for området og campingreglementet betød, at hytterne kunne komme op og få kig ud



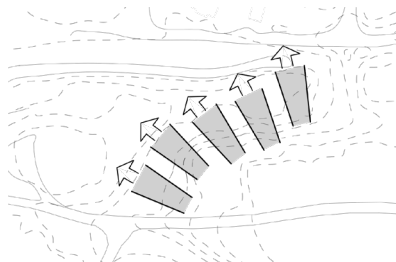
Bygningens fodaftryk hæves op i taghøjde og belægges med sand og bevoksning fra grunden.



Mod ankomstsiden fremstår husene mere aflukkede og mod udsigten åbner dig sig op i store glaspartier.



Den samme hytte kan optage større eller mindre niveauspring ved at indarbejde flere eller færre trappetrin i ganglinjen gennem hytten.



Alle hytterne placeres således på grunden, at hver enkelt udlejningsenhed får maksimal, uforstyrret udsigt.

over den klittop, som de skulle placeres på. Vi ønskede, at man, når man træder ind i huset, stiger eller rejser op til udsigten. Vi har fra starten haft et klart ønske om at skabe nogle hytter, som placerede sig i landskabet. Ofte bliver campinghytter nogle standardiserede størrelser, som er færdiglavet og bliver hejst ind. Vi ville lave nogle stedsspecifikke hytter, som forholder sig til de omgivelser, de ligger i. Vi bestræbte os på, at vi ville skabe nogle hytter, som også gav noget til beskueren, når man kom gående nede på stranden, hvor alle må færdes.

Vi fandt nogle historiske luftfotos, der viste, at inden man gravede de plateauer ud, som pladsens resterende vogne og hytter ligger på, så klitten helt anderledes ud. Vi fandt ud af, at hvis vi reetablerede klitten, så opnåede vi et terræn, der var nemmere at ligge hytterne smukt i. Samtidig blev det muligt at komme op over klittoppen, hvilket gav noget til både projektet og landskabet på campingpladsen. Lovgivningen har i den forstand været afgørende for, hvordan hytterne blev formgivet.

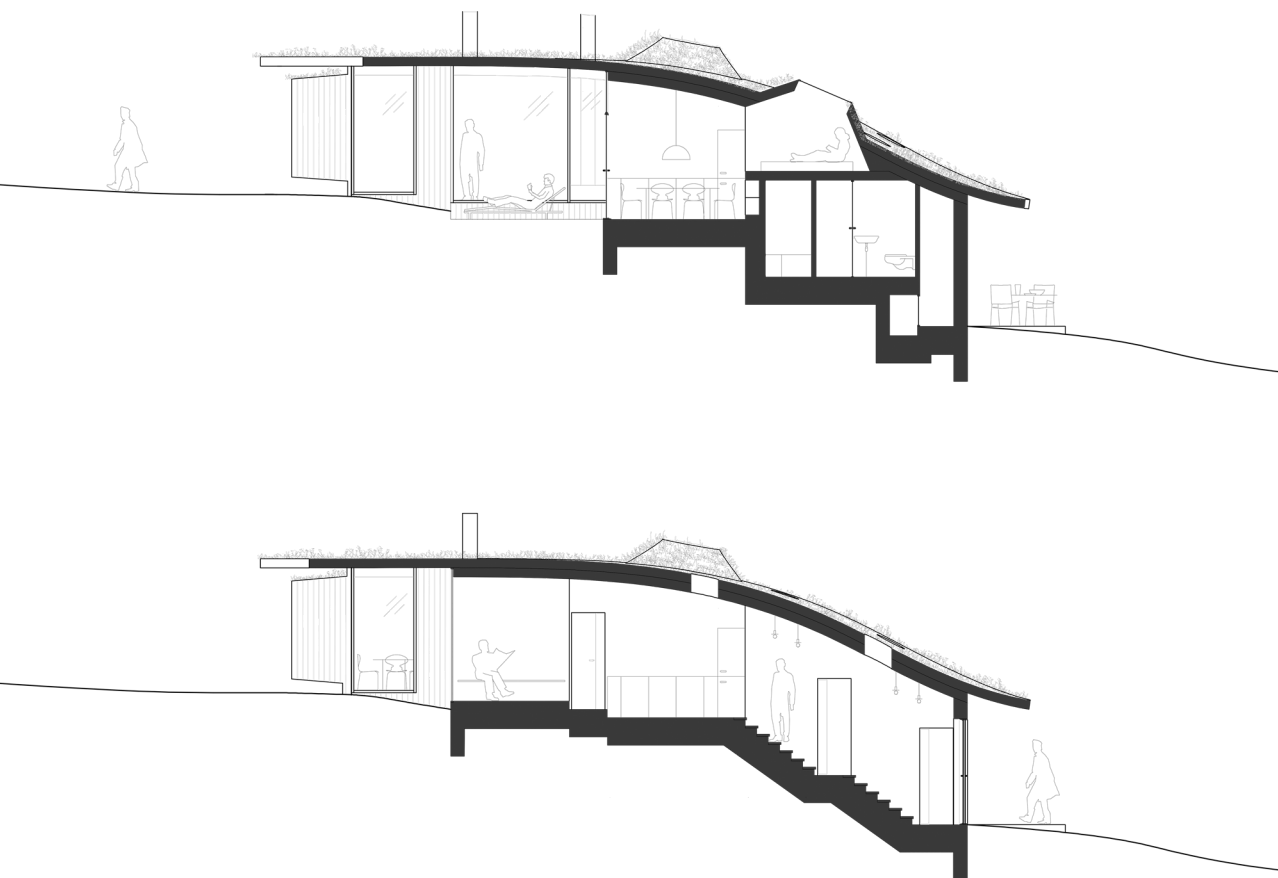
En kold januardag var vi ude på området og tage billeder og gå en tur. Man bliver nødt til at se stedet og mærke det med kroppen, for at man kan få en fornemmelse for rummet, proportionerne, lyset m.m. Vi oplevede stedet i dets elementer med regn og vind og med den beplantning, der var på området. Med billeder, oplevelser, opmålinger og tegninger fra stedet gik vi tilbage og startede en idégenereringsproces. Campingpladsen var som udgangspunkt temmelig tætbygget, så på sin vis kom udformningen af husene også ud af en tanke om, om man kunne lade være med at bygge et hus der. Tanken var at tage en kniv og skære en oval i bakken, som man hævede op. Når du var inde i huset, kunne du se ud over vandet, men når du kom nede fra byen eller fra den centrale vej i byen, ser du ikke tagbe-



klædningen, som har samme bevoksning som på det øvrige af klitten. Det var på en måde en tanke om at lave et ikke-hus, eller i hvert fald indtænke det så godt i landskabet som muligt og bevare nogle af de kvaliteter, der er i det eksisterende landskab. Hovedet på sømmet blev egentligt, at Troels en dag kom og sagde: "Det allerbedste for det her sted er, at man ikke bygger et hus", hvilket var rigtigt. Så hvordan sørger vi for, at vi bevarer stedets kvaliteter? En ting er rumligheden inde i selve bygningen eller arkitekturen, men bygningen tager også sin plads i rummet omkring det. Det påvirker det omkringliggende rums karakter og rumlighed, når man bygger nyt. Dette gør sig både gældende, når man bygger inde i byen, hvor man bor tæt, og hvor mange mennesker skal omgive sig bygningen, og ude i naturen,

3D-rendering af hyttebebyggelsen set fra syd med Vorupør Havn i baggrunden. Tagene har samme tagbelægning som grunden i øvrigt og husene fremstår mere lukkede og private mod campingpladsen. Der er terrasser rundt om husene, så man altid kan sidde i solen.





Tværsnit, der viser niveauforskydningen.

hvor man har et ansvar for, at de mennesker, der bruger naturen, heller ikke bliver generet af arkitekturen, men at den nærmere understreger det.

Vores take på det var, at vi tog det eksisterende landskab og løftede det op i luften og lavede et hus under. Vi havde lavet et hus eller et koncept, hvor der var indbygget nogle justeringsmuligheder, som imødekommer, at landskabet ændrer sig, der hvor de fire huse skulle bygges. Vi kunne ikke ligge nøjagtigt det samme hus fire steder. Jo mere terrænspring der var over den grund, man skulle bygge på, jo mere interessante rum fik man inde i selve huset. Mængden af trappetrin og plateauer i huset bidrager til rejsen op gennem huset, det understreger oplevelsen af at bevæge sig fra

ét niveau til et andet. Man starter i et lille rum nede i entréen, tager overtøjet af, bevæger sig op forbi soveværelset og ender oppe i den gigantiske panoramaudsigt, der er øverst. Der er noget, som drager en nede fra det nederste plateau. Der er fire niveauer hele vejen op gennem huset.

Hytterne er feriehus, og vi ønskede, at de skulle give en oplevelse. De skal være oplevelsesmæssig luksus. Vi har forholdt os til stedet og til opstigningen og forsøgt at gøre det til en oplevelse. Vi arbejder også med et opgør med kvadratmeter-lefleriet, hvor det er størrelsen på huset, som er afgørende. Det er derfor, man i Danmark har noget af det mindst meningsfulde byggeri, klima- og miljømæssigt. Vi arbejder ud fra, at der er nogle præmisser til stede, som der skal arbejdes under. Vi har en bestemt mængde penge til rådighed og en specifik grund; hvordan får vi ud fra dette skabt det bedst tænkelige rum, både til grunden og til de mennesker, som skal bo i det. Det har været samme tilgang, vi har haft i projektet. Det gode var her, at projektet var bundet omkring lovgivningen, der bestemte, at huset ikke måtte være mere end 70 kvm og skulle kunne huse ti mennesker. Derfor har vi arbejdet i lag. Vi har et værelse i ét niveau, så går man nogle trin op og kommer op i stuen, og fra stuen kan man komme op på en hems. Man befinder sig således i værelser, som nærmest ligger oven på hinanden. På den vis taler huset til det legende barn, der er en oplevelse i det. Vi udforsker huset og går på opdagelse. Nybyggede huse er ofte meget rationelle i deres struktur og opbygning, de skal helst være bygget på flad mark. Det taler ikke på samme måde til det menneskelige eller det barnlige sind. De benspænd, der har været i forbindelse med Hytter i Vorupør, har medvirket til, at vi skulle tænke rummene kreativt og gennemtænke hver en kvadratmeter. På den måde fandt vi ligesom konceptet for huset, og hvilket værktøjer vi ville bruge til at forme huset med. Det applicerede vi på plantegningerne, der i 2D viser, hvordan vi havde indrettet husene. I det tredimensionelle billede, vi har i en rendering, forsøgte vi at give et bud på, hvordan vi tror, huset vil se ud i virkeligheden.

Mens vi gik på arkitektskolen, var vi vidne til et begyndende fagligt opgør med tidligere computervisualiseringer, hvor der var regnvejre og skatere og solskin og parasoller og stjerner på himlen og generelt fuld smadder på renderingen, og hvad det medie kunne tilbyde. Nu viser man i højere



Visualisering af topersoners hytte med kig fra køkkenet mod spiseplads og soveniche. Sovenichen bruges som loungemøbel og sofa i dagstimerne.



Visualisering af sekspersoners hytte, set fra køkkenet mod pejsestuen. Hytten åbner maksimalt op mod udsigten med store vinduespartier og privat terrasse med udgang til venstre for pejsen.

MATERIALER – EKSTERIØR



Tagfladerne beklædes med tagpap som grønt tag med samme vegetation som på grunden.



Udvendige stålde-taljer konstrueres i cortenstål, der patinerer på en meget smuk måde.



Udvendige terras-ser og trædeflader kan støbes beton, der koster på over-fladen.

MATERIALER – INTERIØR



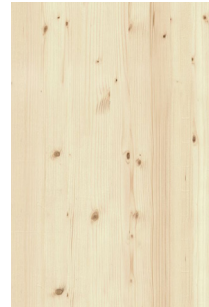
Støbte betongulve med et top-lag af flydespartel, der skaber en sømløs overgang mellem gulve og terrasse.



Møbler fremstilles i sortgrå linoleum. Et smukt og varmt materiale, som danner kontrast med de lyse træfarver.

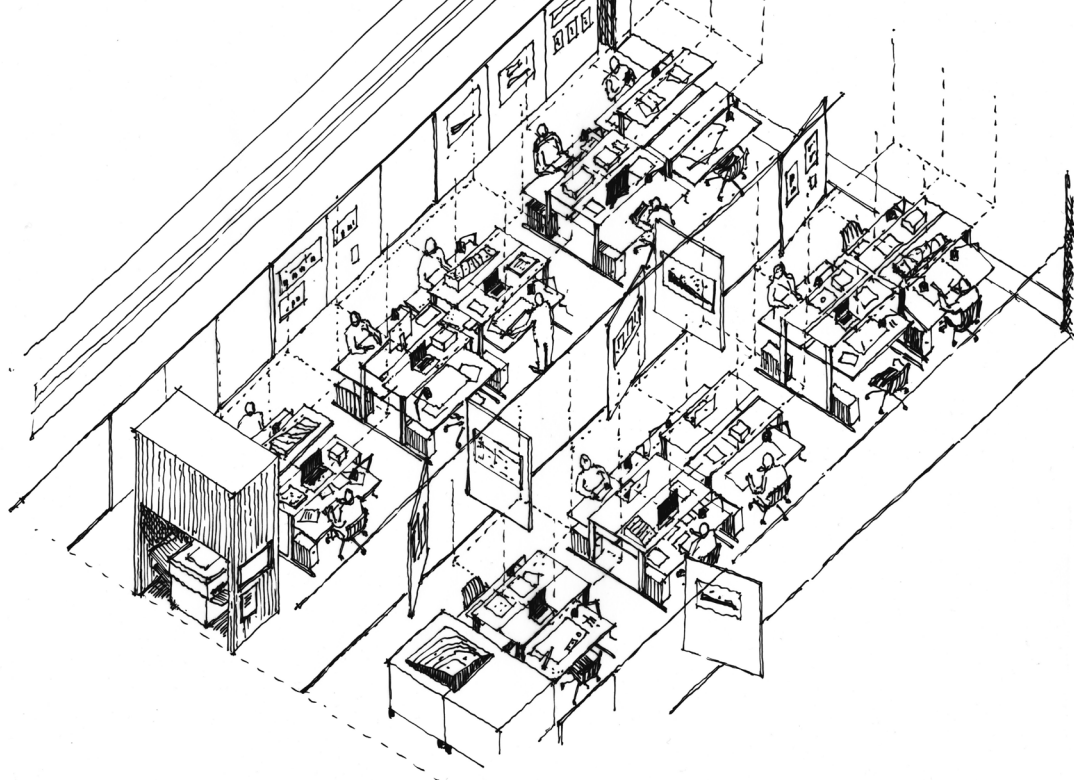


Lysninger og ikke-bærende træarbejde udføres i matlakeret polsk fyrfinér, der har en smuk, rødlig årestruktur.



Bærende vægge og dæk udføres i matlakerede CLT-elementer, som samles og beklædes med sibirisk lærk.

grad, hvordan husene rent faktisk kommer til at se ud i virkeligheden, og bruger det til at kvalificere vores beslutninger med. Det er noget, der ligger os meget på sinde. Derfor er vi meget velovervejede omkring, hvordan vi bruger visualiseringerne, og hvad det viser. Ofte afleverer vi tredimensionelle håndtegninger i stedet eller perspektivtegninger tegnet i hånden på tredimensionelt grundlag, så vi kan sortere i, hvad vi viser bygherrerne, og hvilke tanker vi vil sætte i hovedet på dem. Når man laver en visualisering, skal man forholde sig til alting, herunder materialer, hvorimod man på håndtegningen kan lade mere være usagt. Beskueren eller modtageren skal have mere fantasi og selv fylde ind, hvilket betyder, at man kan drømme lidt mere i det og være lidt mindre konkret. Når man laver visualiseringer, skal man helst komme så tæt på det endelige byggeri som muligt. Hvis man sammenligner visualiseringerne, som blev lavet som et skitseforslag til Hytterne i Vorupør, og de færdige hytter, som de tager sig ud efter en længere periode, så synes vi selv, at vi er ret tæt på. Det er noget, vi er stolte af. Vi kan ikke lide at sælge et produkt på nogle visualiseringer eller sætte tanker i hovedet på bygherre eller de mennesker, der skal bo ved siden af, som vi ikke kan få løst i virkeligheden. Det er bedre at vise en rendering af, hvor ringe det bliver, hvis vi tror på, det bliver ringe. For så skal vi nok lave noget andet, og så kan vi bruge det til at overbevise bygherre om, at det er en dårlig beslutning frem for at føre projektet igennem for hver en pris. Tit bliver visualiseringen brugt til at overbevise bygherre om, hvor godt et projekt man kan lave. Det kan være et bedragerisk værktøj, det ligner virkeligheden, men er det ikke. Der skal man som arkitekt udvise moral og ikke bare være til salg for enhver pris. Grunden til, at vi sidder her og er selvstændige på tiende år, er, fordi vi oplever, der er meget snyd og bedrag i arkitektbranchen. Der er konstant et opgør med de store tegnestuer, fordi de netop er til salg. Jeg bliver sur, når jeg ved, hvor godt man kan gøre det, og man alligevel lader være. Det er alle os andre, der skal se på det, og det er få mennesker, der reelt skal bruge det. Der har man en forpligtelse til at gøre det bedre. Huset står der i længere tid, end vi selv gør. Arkitekten dør, men huset består. Vi er nødt til at tage stedet alvorligt. Det betyder meget for os, at vi ikke bare kommer og smadrer det hele og så smutter igen. Arkitektur kan ødelægge en hel masse for en masse mennesker, hvis man ikke gør sig umage.



New Aarch kontorlandskab

OM PROJEKTET

Kontorlandskabet på den nye arkitektskole i Aarhus rummer faste arbejdspladser for teknisk/administrativt personale, ledelsen samt undervisnings- og forskningspersonale. Undervisere og forskere sidder i ét stort lokale, hvor indretningen på den ene side giver mulighed for vidensdeling, sparring og det tilfældige møde. På den anden side har det været et stort ønske for medarbejderne, der tidligere har været vant til mindre kontorer, at bevare noget af den karakter. Løsningen har været et storrumskontor, som føles som en række mindre rumligheder.

Status

Opført

År

2017-2021

Lokation

Aarhus

Areal

1.000 m²

Bygherre

Arkitektskolen Aarhus/
Bygningsstyrelsen

Rådgiverteam

Kasper Holmboe & Troels Thorbjørnson, Spant Studio

Vi blev kontaktet af arkitektskolen i Aarhus og spurgt, om vi, som sådan nogle underdogs, ville komme med et bud på indretningen af skolen. Der var tre nedslagsområder: indretning af tegnesalene, hvor de studerende sidder, indretning af, hvor medarbejderne sidder, og kantineområdet.

Medarbejderdelen på den nye skole består af et stort rum i beton og skolen er overordnet bygget i materialerne metal, beton og glas. Dette adskiller sig markant fra den gamle arkitektskole, der bestod af tyve forskellige bygninger rundt omkring Nørreport i hver sin stil og med hver sin alder, hvor de sidste 400 års arkitekturhistorie stor set er repræsenteret. Hvor medarbejdere og elever før sad i små kontorer og ikke ønskede at sidde i et storrumskontor, stod ledelsen af arkitektskolen med programmet for opgaven, der lagde vægt på vidensdeling, tværfaglighed og udveksling. På den tidligere skole kunne man gemme sig væk i et hjørne, på den nye arkitektskole ønskede man at samle skolen med gennemsigtighed og tilstedeværelse. Udgangspunktet for os blev netop det store rum, og vores take på det var et ønske om at tage oplevelsen med ind i den ellers rationelle, logisk byggede og stringente arkitektur. Inspirationen til projektet kom blandt andet fra den italienske middelalderby, med dens karakteristiske pladser, gader og stræder. Dette princip ønskede vi skulle gå igen i rummet. Vi ønskede at gøre pladsen til den enkelte lidt mindre, men skabe mere fælles plads og faciliteter. Der blev skabt nogle rum i rummene, der imødekommer specifikke behov eller funktioner. Vi ønskede at skabe en struktur, hvor der skete noget nyt rundt om hvert et hjørne. Vi prøvede at designe stræderne, så at sige, med skriveborde og arbejdspladser, husene, der er rummene til funktioner, og pladserne, som er dér, hvor man mødes og er sammen.

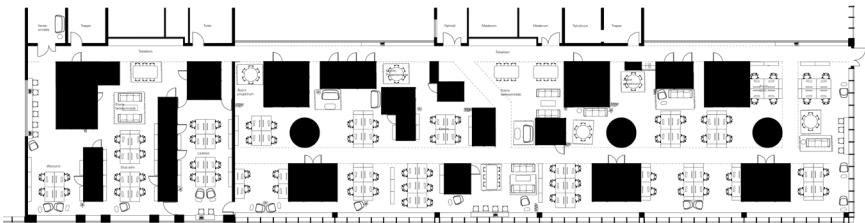
Vi ønskede også at bevare en enkelthed i rummet. Vi vidste, at brugerne af rummene ville fylde rummene med arbejdsmaterialer, en masse materialeprøver, tekstiler, farver, støbeprøver, mursten og et væld af alt muligt. Det ville skabe et lag af materialitet, der bliver lagt ned over rummene, og som således også bidrager til rummenes karakter. Rummene skulle derfor være imødekommende for dette lag og ikke larme for meget i sig selv. Rummene har således fået noget identitet gennem laget af materialitet, samtidig med

KONCEPT



Konceptet er at indrette det næsten 1.000 m² store lokale som en lille italiensk landsby med alt, hvad der hører til af små og store huse, pladsdannelser, gader og stræder. Pladsdannelserne mellem massiverne opdeler det enorme rum i mindre, mere intime arbejdsmiljøer, der effektivt udvisker fornemmelsen af storrumskontor. I udvalgte områder får medarbejderne deres faste arbejdsplads, ligesom der er en række andre arbejdsmuligheder ved fleksible arbejdspladser ud mod facaden/udsigten, i små flexrum mv.

MASSIVER OG PLADSER



Massiverne danner snævre passager, uformelle arbejds- og loungeområder samt en afgrænsning omkring undervisningsprogrammernes arbejdsenkaver, der giver oplevelsen af en serie af rum snarere end et storrumskontor.



at de enkelte brugere har indtaget deres individuelle arbejdspladser med egne genstande, som f.eks. en gammel Mac-computer fra 1980'erne og en lavalampe. Man kunne nemt fare vild i de mange gentagelser i rummet, men i og med folk fylder noget ind i rummet, er det med til at give rummet karakter og forskelligartethed.

Skolens brugere, elever og medarbejdere har været involveret i processen omkring indretningen. Rummet og dets indretning er derfor præget af dette. Skrivebordene, der er hæve-sænke-borde, blev skabt til skolen og er derfor også tænkt sammen med rummet. Vi ønskede oprindeligt at lave skrivebordene mindre for at få flere fælles faciliteter og mere fælles plads. Men funktionaliteten for brugerne ville blive udvandet ved for små skriveborde; man havde brug for mere individuel arbejdsplads, og derfor endte bordene med at blive større, end vi først havde tænkt. Men grebet i selve rummet er fastholdt, selv om proportionerne gennem processen er ændret. På den måde bliver de et eksempel på, at projektet og dermed

rummet ændrer sig løbende i processen ud fra brugernes behov og interessepunkter. Det lå heller ikke hundrede procent fast fra start, hvilke funktioner og faciliteter der specifikt skulle ende med at ligge i rummet. På den måde minder processerne om campinghytterne i Vorupør, men det er forskellige faktorer, der påvirker. Mens hytterne var meget byggeteknisk komplekse, har indretningen af arkitektskolen været mere menneskeligt kompleks i forhold til, at rummet har mange funktioner for mange forskellige mennesker.

Der er også en del lovgivning i projektet, der har været med til at definere og diktere vores arbejde med rumligheden, og hvordan rummene i sidste ende ville blive. Der var f.eks. steder i rummet, hvor man ikke måtte have faste arbejdsstationer, da der var for lidt dagslys. Samtidig er der en dobbelthed i, at man ofte laver storrumskontorer, fordi de er billigere, men at ingen egentlig ønsker at sidde i dem. Derfor blev vores afsæt for opgaven, hvordan vi kunne få brudt rummet ned til noget, brugerne kunne holde ud at sidde i. Vi ville skabe nogle inddelinger, som gjorde det nært og mindre, med nogle skrivebordsgrupper med klart definerede adskillelser. Vi ønskede at lave nogle rum i rummene og introducere nogle materialer fra materialepaletten, som skolen består af, og som man bliver glad af at være tæt på, f.eks. træ og filt. Så her har vi brugt materialerne aktivt til at skabe nogle attraktive arbejdspladser og til at bløde rummene op. Vi havde desuden fokus på, at der skulle være en god akustik i rummene. Der er en nærmest katedralagtig stemning derinde. Folk går hen til hinanden for at snakke, men der er ikke larm eller støj. Folk trækker sig ud af fællesrummene og ind i andre rum, hvis de har behov for at larme mere, snakke højt i telefon eller andet.

Et delelement i projektet blev at lave et hæve-sænke-bord til skolen. Oprindeligt havde vi sat nogle borde i visualiseringen af projektet, som så senere måtte skiftes ud med nogle kommercielt producerede borde. Arkitektskolens ledelse blev senere så glade for vores borde, at de besluttede sig for, at de skulle produceres til hele skolen sammen med virksomheden Holmriis, der er i gang med at kommercialisere dem yderligere til salg. Referencerammen for materialet til bordet var bl.a. de gamle træreoler, der



New Aarch Desk (2020), 150 × 80 cm.

spiller en ny og væsentlig rolle som rumdelere og opbevaring på skolen. Vi bygger videre på denne ramme i vores skrivebord. Samtidig binder stålet bordet til det industrielle i den nye arkitektskole. Bordet arbejder på sin vis med skolens genius loci, dens tidslighed og karakter.

Alle illustrationer i denne er gengivet med venlig tilladelse fra Spant Studio.

Det, der viser sig som skjult

ANETTE HARBOE FLENSBURG

Det begynder med, at jeg sætter to plader sammen til et hjørne. Skalaen er stilleben/dukkehus, og materialet er som regel skumpap sat sammen af nåle. Så har jeg allerede et tilflugtssted i det uendelige univers. Så har jeg allerede gestaltet begyndelsen til et rum; der er både flade og perspektiv – og tydelig relation til flere a priori vilkår, som f.eks. tid, når solens vinkel tegner hurtigt skiftende figurer af lys og skygge. Tyngdekraften er selvfølgelig også allestedsnærværende; hæftes pladerne ikke solidt sammen, braser den skrøbelige konstruktion lynhurtigt sammen som et korthus. Ligesom pladernes molekylære strukturer er afgørende for, om de spærrer for lyset eller er transparente. Disse fysiske vilkår, og jeg har bare nævnt de mest uoverstigelige, udgør en meningsfuld mur at spille op imod. Som en både pålidelig og overraskende samtalepartner for mine anelsesfulde idéer. For hvad leder jeg egentlig efter, når jeg flytter rundt på disse plader, på samme måde som Morandi år efter år flytter rundt på de samme dåser, kander og skåle? Når jeg igen og igen bygger rum, der som arkitektoniske metamorfoser bærer på deres egen snarlige forvandling.

Jeg kan ikke sige det tydeligere, end at det er et forsøg på at fastholde den *form for intensitet*, der et øjeblik kan opstå i det synlige. Som findes der en vigtig besked om verden i netop denne flygtige konfiguration. At det hele ofte ender i malerier og ikke med selve modellen eller fotoet, har også noget at gøre med intensitet, altså at min *fremkaldelse af tingene som maleri* er en måde at øge den sanselige intensitet – og samtidig udfordre de omtalte mulighedsbetingelser. Og det har også noget at gøre med, at jeg leder efter *det, der viser sig som skjult*.

Men hvad vil det sige at vise sig som skjult? Det kan være det, at noget overhovedet *er*, som er det bagvedliggende skjulte vilkår for altings eksistens. Det kan være det, at det synlige billede henviser til det, der ikke er synligt, som er billedet en krystal, der viser en enkelt facet, mens de andre



facetter af samme grund er skjult for blikket. Det kan være en u håndgri-
belig fortætning, en atmosfære, der opstår i et særligt samspil af farve, lys,
skygge, refleksioner. Det kan være det at se et billede, som en palimpsest,
der skjuler de første underliggende lag af maling. Eller som en slags rød-
men eller udslæt, der stiger op og fortæller os om det, der sker dybt inde i
kroppen, stoffet og bevidstheden, som vi netop ikke kan se.

Hvad der gør noget til et kunstværk, er i princippet altid delvist skjult –
hvilket ikke forhindrer os i at tale om det. Tværtimod. Selv om det kan være
svært, for det, vi taler om, er i høj grad alt det, vi ikke kan se. Det skjulte.
Clarum per obscurius er det latinske udtryk for at kunne se det vanskelige,
det dunkle og komplicerede, der ligger bag det klare og det lyse.

Jeg tænker på min billedkunstneriske praksis som et vidnesbyrd om det,
der viser sig under særlige omstændigheder; rummets opbygning, pla-
cering i verden, tid på dagen, mit subjektive perspektiv. Men også som
et forsøg på at se det dunkle og skjulte bag det synlige, det klare og det
lyse. Ambitionen er at give det en form, et udtryk, der skaber et fælles
resonansrum med beskueren – hvis blik og forestillingsevne er med til at
udvide feltet. Og hele diskussionen om, hvad det egentlig er, vi ser og ikke
ser, når vi ser.

ILL. 1

Anette H. Flensburg: *Corner Left V*, 2022, olie på lærred, 120 × 85 cm.

} INTERZONE {

II

MIA RUDFELD

Interview med Spant Studio

ANETTE HARBOE FLENSBURG

Det, der viser sig som skjult

Home/Screen

The Domestic Architecturalization of Television and Televised Space

AARON GUTTENPLAN

As architecture becomes television, television becomes architecture. Televised spaces become extensions of residential spaces, creating windows into other realities. At the same time, spaces of these other realities are presented as flattened images. Using perspectives ranging from the social to the architectural, this article argues that the television and the spaces it depicts are vital parts of our domestic architecture. Television has adopted spatial aspects and profoundly transformed domestic environments. The way in which we interact with television, and the type of content it depicts, greatly impacts the architectural implications of its presence. This article also examines changing methods of television consumption in the context of this relationship.

The televised image and television itself are both aspects of domestic architecture, and they shape our ideas of domesticity. Regarding them as important elements of domestic architecture would benefit architectural discourse and help to contextualize the effects they have had on the design of homes, as well as the idea of “home.”

The television screen is an extension of the architecture of our homes. It shows images of domestic environments, and it mirrors what we wish to see in our own homes, both physically and socially. It shows us places entirely different from our homes and welcomes these foreign environments into the visual and psychological domain of the spaces in which we sleep, eat, and go about our daily lives.

But what demarcates this “architectural” space? Are furniture and appliances less “architectural” than walls or windows? In this article, I argue that television is an architectural element and the spaces it displays become extensions of the domestic sphere. While there have been many

changes in the ways television is conceptualized in recent years, television's evolving form and methods of consumption alter, but do not sever, this relationship between it and domestic space.

Previously, before the popularization of television, architecture was the setting for events: if you watched something happening in your home, it was because something was happening, live, in your home. Now, with television, we watch things happening in our home that happened far away, in other locales, homes, fake homes, and non-homes. However, these events are still happening in our homes; the images are localized to us, so the surrounding settings become part of our homes as well, a visual extension of domestic architecture. In this process, there are two layers of "architecturalization": that of the television integrating itself into domestic architecture and that of the spaces it depicts being introduced into the domestic environment.

The Architecturalization of Television

Like doors and windows, the television set marks a line between what is included in our physical space and what is not. However, unlike doors and windows, the television brings external spaces into our homes. Albeit temporary and representational, televised realities are contained within yet also extend our homes, and constitute parts of our domesticity. Paul Virilio describes the television screen as a "third window" that "doesn't function at all as a medium like radio or newspapers, but as an architectonic element: it is a portable window, insofar as it can be shifted. It's part of the organization of a city, a definitive, final, terminal city" (Virilio, 1988, pp. 191–2). His description is largely specific to how the television is used at one end of the attention spectrum: as part of the domestic background. At the other end of that spectrum, the television set crosses into another medium and shows us a film we are intently watching with the lights off, or a video game we are playing: instances in which the television set is involved but shows us media other than that for which it was created.

If the television screen is considered to be like a window, then everyone watching the same show at the same time has the same view from their window, like multiple tenants in one apartment building who have

nearly identical views. Milly Buonanno, in her book-length study *The Age of Television: Experiences and Theories*, uses a similar metaphor to distinguish between generalist television content and niche television content (or “broadcasting” and “narrowcasting,” terms widely used in the field of media studies) as the difference between a town square and a club (Buonanno, 2008, pp. 25-26).¹ Similarly, while once this building metaphor would be the primary mode of television, with all concurrent viewers distributed among a relatively small number of buildings, with the advent of streaming services viewers are increasingly solitary, with no immediate neighbors. Even those watching the same show would likely not be watching the same episode at the same time. However, this greater freedom in content also has architectural implications, as it allows viewers to truly design part of their domestic spaces, to play the role of amateur architect in their own homes.

In their influential 1977 book, *A Pattern Language*, Christopher Alexander, Sara Ishikawa, Murray Silverstein et al. examined the patterns underlying the built environment and sought to codify them for design use by architects and lay people alike. In pattern 129, “Common Areas at the Heart [of a Building],” the authors write of the family room in a low-income Peruvian house, though per the book’s modus operandi, it is spoken of in the context of a universally applicable pattern. They write:

The room is so placed in the house, that people naturally pass through it on their way into and out of the house. The end where they pass through it allows them to linger for a few moments, without having to pull out a chair to sit down. The TV set is at the opposite end of the room from this through-way, and a glance at the screen is often the excuse for a moment’s further lingering. The part of the room for the TV set is often darkened; the family room and the TV function just as much during midday as they do at night (Alexander et al., 1977, p. 618).

At the same time, in pattern 181, “The Fire,” they write: “There is no substitute for fire. Television often gives focus to a room, but it is nothing but a feeble substitute for something which is actually alive and flickering within the room” (Alexander et al., 1977, p. 839).

The fireplace is historically considered essential and central to domestic architecture, but the television must be accorded similar architectural recognition. The television may not have the same level of physical

integration into domestic architecture as the fireplace, but it replaces the fireplace as a locus for gathering and as a vital part of a household. Today, the fireplace is no longer utilitarian, but rather an amenity or luxury often connoting social status.

In Rem Koolhaas et al.'s encyclopedic compendium, *Elements of Architecture*, one of the fifteen elements of architecture to which a section is devoted is the fireplace.² Within this section, the authors are certainly cognizant not only of the fireplace's waning importance but also of the role of the television in supplanting it. A graph within this section shows "fireplace" splitting off into both "fire" and "place": "fire" further splits into "cooking" and "heating," with ends going to items such as "microwave" and "HVAC," while "place" ends with items such as "radio," "TV," and "Nintendo Wii" (Koolhaas, 2018, pp. 1406–7). The idea of the social space of the hearth being supplanted by the television set is certainly no longer radical. In fact, they even write that "[a]s a gathering place – the focal point of the home – the fireplace is usurped by radio then the TV" (Koolhaas, 2018, p. 1490); and in a section entitled "Conversion: How to Destroy Your Fireplace," they depict a fireplace being replaced with a television set (Koolhaas, 2018, p. 1529). Yet there are reasons why the fireplace is considered an element of architecture while the television is not: the authors address the historical importance of the fireplace, its utilitarian and symbolic heat, and its permanent physical installation, which all contribute to this place of importance. However, in future studies of the basic components of architecture, perhaps theorists will accord the television set the same importance that the fireplace once had.³

While the thermal and nutritive elements of the fireplace have been completely supplanted in the modern American home by HVAC systems and kitchen appliances, it is still invoked for its representational power as a gathering place. However, now that its practical uses are hardly associated directly with the fireplace anymore, it is time to retire this model and recognize the television for its necessity in this regard. Since much of the reason for gathering around the fireplace was due to the warmth it put out, and any social and familial benefits were largely a byproduct of this physical closeness, we should recognize the television as the true innovation in this field, as a source of in-home entertainment that gives the family a reason to

gather that is not dependent on practicality. The radio, of course, was first in this regard, but its domestic impact is largely as a forerunner to television and it has not had nearly the lasting significance of its visual successor.

The Architecturalization of Televised Spaces

When we acknowledge that the television set itself should be considered part of our home's architecture, we can then accept that the spaces depicted within the television screen are an extension of our domestic architecture. The recognition of the former is essential for the recognition of the latter: there is no view without a window; there is no entrance without a doorframe; there is no fire without a fireplace; there is no wall decoration without a wall. Like these elements, the televised depictions are not so much an integral part of the home as much as a fulfillment of the function of a home: a space tailored to one's own needs and desires. This also is what prevents this idea from passing into the realm of the fantastic; of course, we are not physically in the environments depicted on screen, the television set is our mediator.

Donald Horton and R. Richard Wohl's influential 1956 study "Mass Communication and Para-Social Interaction" analyses the "para-social interaction" between the subjects of television programs and their audiences. While their study focuses primarily on shows led by "personae"—that is, shows such as talk shows and variety shows hosted by a non-fictional (or purportedly non-fictional) personality—it can extend to other genres such as the sitcom and the soap opera. They write that the persona "tries as far as possible to eradicate, or at least to blur, the line which divides him and his show, as a formal performance, from the audience in both the studio and at home" (Horton and Wohl, 1956, p. 217). This theory provides a basis for recognizing that this level of interaction between subject and audience creates a condensation of space, whereby the distinction between televised location and viewed location is collapsed. Joshua Meyrowitz writes that Horton and Wohl "overlook ... a shrinking of the distances between live and mediated encounters," but while they "do not link their framework to an analysis of the impact of electronic media on physical place ... they do offer observations that support such an analysis" (Meyrowitz, 1985, p. 119–121).

Still, the camera does not provide a full overview of the televised space; it only provides a certain portion at any given time, while the localized space of the audience is never transmitted the other way. However, that does not negate this condensation; rather, it mediates its terms and forces us to acknowledge that the relationship is not equal; we welcome televised events and people into our homes, but they, as simultaneous guests in thousands of homes, have no knowledge of us, and we only access as much of their spaces as they are willing to show us.

When we watch shows that take place in the home, whether they be reality shows that take place in real homes or sitcoms that take place in fake homes, the television screen also becomes a mirror, depicting domestic settings as we watch it in our own domestic settings. Yet it is, in a sense, a distorted mirror because television is always false, idealized, or sanitized. American television shows reflect the conceptions of American homes by industry creatives; while a show may depict families of any socioeconomic class, it will always do so from the perspective of those who create the show, as well as in a way that is conducive to the genre of the show. In Denise Scott Brown's essay "Learning from Pop," she cites as an architectural source of inspiration "physical backgrounds in the mass media, movies, soap operas, pickle and furniture polish ads," and notes that "the aim is not to sell houses but something else, and the background represents someone's (Madison Avenue's?) idea of what pickle buyers or soap opera watchers want in a house" (Scott Brown, 1984, p. 27). This logic can be extended beyond the physical architecture of the show, as the entire concept of the show has to be sold to be believed. The design of sets on television shows are meant to sell to the viewers; in the case of sitcoms, for example, we are sold the idea that these characters are believable as a real family or social unit; the creators of these shows convince us that this is how people of a certain social status, location, etc. would act, and the humor often arises from conflicts that seem plausible to the average viewer. This is what sets most sitcoms apart from other genres of television: while parts of it require a suspension of belief, most sitcoms try to be a mirror of a segment of the general public. Their situations, while sometimes far-fetched, are always meant to tell a story that seems relatable; there is none of the manufactured melodrama of soap operas and "reality television,"

nor the realism of dramatic programs which may accurately portray their subjects but which rarely focus on average everyday life. On the other hand, while the characters of sitcoms may represent diverse demographics, they are simultaneously meant to mirror the “average person” and appeal to those watching. Roger Silverstone writes that television “is... a means for our integration into a consumer culture through which our domesticity is both constructed and displayed” (Silverstone, 1994, p. 24). He goes on to write: “Television provides a link between home and identity in a number of ways, both in its status as a domestic object and through its mediation of images of domesticity which can be seen to be reflective or potentially expressive of images of home” (Silverstone, 1994, p. 31). Television both reflects “home” to us and helps us to construct what “home” means to us, thus forming part of our social identities.

In her illustrated essay about sitcom couches, “Seat of Comedy,” Mame McCutchin writes that couches in American sitcoms are “the primary signifiers of class and family unity,” and provides a plethora of examples about how not only the couches themselves, but the placement of couches within sitcom sets, reflect these values (McCutchin, 2010, p. 100). For example, she notes how shows about middle-class white families starting with *I Love Lucy* have sofas “squared off to the central camera,” presenting “viewers... with a mirror image of themselves,” how Will’s chair for watching TV in *Will & Grace*, upstage and far away from the couch, represents Will’s lack of a family, Will being “gay and therefore forced into exile when he engages in that all-American activity of watching TV,” or how the use of the couch as a pull-out bed in *Good Times* “invite[s] identification from nonwhite and/or poor households” (McCutchin, 2010, pp. 101, 103). While the whole set of a sitcom is meticulously designed to help communicate a specific class and social identity of its characters, the couch is often the center of attention and thus the most important single element. It is also the most direct example of mirroring happening between the audience and the show: when sitcom characters sit on a couch, it is often facing towards the camera which represents an unseen television set, much as the viewer is likely watching the sitcom from their couch with their family. The television set becomes the portal connecting their world to ours.

The domestic sitcom is in a feedback loop with our domestic spaces, which makes its power of architectural representation stronger: their homes are conscious attempts to mimic our real homes, where we watch them from. These two domestic spaces—the real and the televised—become linked and therefore essentially continuations of each other. However, just as our homes are inextricably influenced by our family structure, our age, our economic class, our race, and other social factors, each show depicts a different combination of these factors and thus diversifies our homes. Television producers have long used this fact to introduce virtual guests into our home in efforts to effect social change. Without discussing the social implications of sitcoms in great depth, as numerous social studies of sitcoms have covered this topic in far greater detail and expertise, we may observe that the fact that American sitcoms are both representative of a wide range of American demographics and simultaneously intended to be successful across many of these demographics is not coincidental to shifting social ideals.⁴

Because the television set is a focal point and not mere decoration, its settings become part of our domestic architecture. A focal point can be liminal (background watching is a valid and common engagement) yet it competes for attention. In the same way that art requests attention, so does the television set, even when consumed passively. We would not go through the effort of buying, framing, and hanging art if it did not improve our space, if we didn't examine it closely on occasion, and if we didn't find it beautiful. Similarly, even with the television set on in the background, we wouldn't let it make noise and consume energy for no reason. Television sets in public settings, such as bars and restaurants, define aspects of the atmosphere. Even when muted and ancillary, they offer opportunities to distract us. We may think that in our homes we treat the television set differently because there's only one, it's unmuted, and we are seated in front of it, but this is not necessarily the case. Television does not have the social power to bring groups of family and friends together because it demands our full attention—it has this power because even at its most socially engaging, as when we have large groups over to watch an important show, it still encourages us to focus some of our attention on those with whom we are watching it.

Joshua Meyrowitz writes that, thanks to the non-physical nature of electronic media, their messages “can no longer be stopped at the door” and that “[o]nce a telephone, radio, or television is in the home, spatial isolation and guarding of entrances have no effect on information flow” (Meyrowitz, 1985, p. 117). However, he also notes that while electronic media “weaken[s] the distinction between people who are ‘here’ and people who are ‘some-where else;” their messages are often “context-bound,” and “electronic media ... binds both people and their messages to the originating environment” (Meyrowitz, 1985, p. 122). He briefly touches on how radios and telephones transmit environmental sounds, but the true major effect in communication here is the visual, rather than the audible. Televised messages come into our homes; they don’t remove us from our homes, we are left in place, but they bring foreign environments and backgrounds into our homes. In this way, the filmed location of the message changes not only its overall meaning, but also the environment of our homes. Meyrowitz also goes on to note that, while other media, such as books, require full attention, radio and television can often form the background to other activities: “electronic media invade places, yet do not ‘occupy’ them in the way that other media such as books do” (Meyrowitz, 1985, p. 124). Virilio touches on this as well, noting that with reading, “[t]here is a rupture, there are pages you have to flip through,” while “[w]ith film, either movie or video ... you have a continuity” (Virilio, 1988, p. 190). Television will continue running on in the background if we don’t stop it, but we can always choose to pay less attention to it. Books, on the other hand, only take up space when we give them our undivided attention. Like the physical architecture of our homes, the televised message may become just one part of an overall environment; while it may at times be our primary focus, it is never decontextualized from where we view it.

The television set is in a unique situation compared to any other household object in that it is both stationary and transporting. The two major household technological advances to arise since the television, the personal computer and the cell phone, are also transporting but not stationary. While stationary desktop personal computers were and, to a certain extent, still are common, they have largely been supplanted by laptops, especially with younger users. Desktop computers are now associated with the office

and with those who need a more powerful computer, and so they are no longer the primary example to focus on when thinking about the average computer in the home. What this means is that, unlike television, they are not an element of architecture: personal computers have been optimized in the laptop, thus proving that they do not need to be large or stationary. In fact, it is more desirable when they are not. They also are “personal computers” because most interaction with them is done one-on-one, with no direct social element. Meanwhile, smartphones have replaced regular cell phones and, in many instances, even stationary landlines, which are increasingly antiquated. They are also used, for a large percentage of time, outside of the home. Just as the laptop did for personal computers, the cell phone decouples the phone from the domestic environment and proves that, unlike television, it does not need to be anchored to the home. While television programs can be (and are) watched on laptops and smartphones, most households still have television sets because television programs are meant to be watched on the larger, higher-definition screens of televisions. They are also essential for the social element of television, since the laptop and smart phone can only be used comfortably by one person at a time. The small screens and the personal nature of these devices cannot match the familial warmth of the television set. The television set, therefore, is part of our home’s architecture because it has resisted the impulse to be incorporated into the portable and the small, and has remained steadfast in the necessity of its being seen in its designated location on a larger scale.

Television Today

The sea change over the past ten years in the way television is consumed is undeniable. However, this hasn’t severed its relationship with domestic spaces, but rather changed it. In Amanda D. Lotz’s *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television*, she writes that “[t]he revolutionary impact of new media upon television has not been as a replacement medium, but as a new mechanism of distribution,” and that “[i]nternet distribution enables personalized delivery of content independent of a schedule” (Lotz, 2017). Similarly, Michael Wolff, in his book *Television is the New Television: the Unexpected Triumph of Old Media in the Digital Age*, examines the ways

in which television, despite many predictions otherwise, has continued to be a cultural behemoth. With regard to one of the most notable streaming services, he writes that “Netflix had almost nothing to do with the conventions of digital media—in a sense it rejected them. . . . In every way, except for its route into people’s homes—and the differences here would soon get blurry—it is the same as television. It was old-fashioned, passive, narrative entertainment” (Wolff, 2015, pp. 93-94). The way in which television content comes into our homes, and the way in which it is organized and selected, has changed. There is some difference in modes of consumption, thanks to the freedom of choice and lack of a linear schedule. However, television is not a different medium thanks to these differences; we are simply interacting with it in a more direct way. With a channel broadcast, a viewer can tune in to a channel and keep it on indefinitely, thus allowing it to become part of a domestic atmosphere; with streaming services, a viewer must choose what to watch, although many services do have an “autoplay” function to continue showing episodes of the same series.

Catherine Johnson, in an article on the rise of apps used for watching television on smart TVs, writes that “TV apps silo content and users within self-contained spaces, making discoverability central to the dynamics of the contemporary television marketplace,” a clear architectural analogue in the way the consumption of television has changed (Johnson, 2020, p. 177). Returning to Buonanno’s metaphor, the town square and club are both going extinct; the architectural aspect of television is more localized. Homes are no longer linked through their shared receipt of the same broadcast; rather, the streaming service is used to redesign and augment the home in whatever way the audience wishes. Johnson also notes that, while “apps are most commonly associated with smartphones and tablets . . . the vast majority of television viewing (in the United Kingdom and the United States) takes place on a TV set” (Johnson, 2020, p. 165).⁵

One major difference in television consumption thanks to streaming television content is the concept of “binge-watching” or “binge-viewing.” In former modes of consuming television, watching many episodes of a single series at once was impossible outside of a marathon or owning a DVD set, and so the show could only be consumed on a daily or weekly basis (or whatever basis was determined by the channel broadcasting it). In his article on

the concept, Graeme Turner writes that “[t]here is reason to argue that what we might once have designated as binge-viewing . . . has now become part of everyday social practice within many households. For them now, perhaps, it is just how they ‘watch television’” (Turner, 2021, p. 234). For the increasing number of television audiences who have completely moved away from broadcast television, the linearity of a broadcast schedule is gone, but there is the new linearity of being able to watch a series continuously and in order. This applies to older series, the whole archive of which is available, but also to current shows that are released on streaming services one season at a time, as opposed to the once-universal broadcast mode of daily or weekly episode release. When viewing a channel broadcast, the environment of the home is continually changed as the schedule shifts from show to show. However, with binge-watching, this environment remains constant as the same show continues to form a large part of it.

This also means that the choice of which show to watch is more active. In her article on reruns in relation to streaming television, Anne Gilbert writes that, while “[r]eruns distributed via streaming services do not offer the same pleasures of passive entertainment that are possible with syndication practices,” this method of consuming reruns does “restore the possibility of narrative linearity and serialization to rerun content” (Gilbert, 2019, pp. 694–695). The distinction between watching “reruns” and “new TV” is less clear than it was previously; as Gilbert writes, including reruns in “a larger media matrix reconfigures how viewers engage with older content, as the demands of navigation and selection complicate the understanding of reruns as a passive entertainment” (Gilbert, 2019, p. 695). With streaming television viewers must choose the shows they watch and cannot rely on the channel to do it for them. However, the television content is also distanced from organizing principles such as production date, genre, and target audience. Rather than relying on and switching between channels that group shows by criteria like these, viewers can intermingle disparate television programs as much as they desire as long as all their choices are available on the same streaming service.⁶

Now that television consumption is more active, the role of television as a window is called into question. We cannot decide what happens outside our windows, just as at one time we could not fully decide what was

on our televisions. Now that we can, how should the television screen be conceptualized in relation to our domestic architecture? I would argue that this means the television has grown beyond the need of a conceptualizing metaphor and has justified its presence in our homes on its own. The television set is the television set: an important piece of domestic architecture that situates our domestic settings in relation to the media we consume. It is an opportunity for viewers to create the home they want through media by deciding what television content (or other content) they want it to show. It is the easiest way to change the atmosphere of a domestic environment. It is not essential, in the same way that not every home has a fireplace, a basement, or a balcony. Yet like these items it is an important architectural element that needs to be conceptualized properly.

Nonetheless, changes in the distribution of television content and in the ways viewers select it does not change the television experience wholesale. Marika Lüders and Vilde Schanke Sundet examine this in their article “Conceptualizing the Experiential Affordances of Watching Online TV.” They write that “[a]lthough the materiality of television changes, we cannot simply infer changes in viewer behavior, but need to consider long established viewing practices, as well as how the material level of technologies shapes but never fully determines experiences” (Lüders & Sundet, 2021, p. 3).⁷ They also write that “[v]iewers may for example have opportunities to watch shows that fit their individual preferences but may still experience a pull toward the social role of television: watching together with family and friends and talking about the same shows” (Lüders & Sundet, 2021, p. 3).⁸ After conducting a study of twenty Norwegian participants, they note that “while online TV may have a stronger component of individualized viewing, viewing as a collective activity remains central” (Lüders & Sundet, 2021, pp. 6-7). There are also ways of considering the architectural implications of online television that may be unique to different subcultures or cultural groups. In her study of forty Koreans living temporarily in the United States on study or work visas, Claire Shinhea Lee writes that “transient migrants make home materially, affectively, and relationally in their diasporic space” (Lee, 2020, p. 280). She also writes that, for this group, “two kinds of ‘home’ exist: first, the home that means the domestic and familial, and second, the imagined and distant home where memories of exile and nostalgia are

situated” (Lee, 2020, p. 281). Because they watch primarily Korean content, only three of them paid for cable. Instead, the majority of television content was watched on streaming or download websites, both legal and illegal, that focus specifically on Korean television. Television, for them, acts architecturally by helping to recreate a home in the diasporic sense and by acting as an important aspect of a home in the most immediate sense. Put simply, watching television helps to create a home; watching Korean television helps to create a Korean home in the United States.

Ultimately, which elements comprise the architecture of our homes is not a question definitively answered by architects or academics, but by the inhabitants of these homes themselves. The patterns of usage associated with these elements are much more important than how they are designed: domestic architecture should try to make domestic life better, easier, or more beautiful; it should not try to tell people how to live in their own homes and what they should want their homes to look like. Acknowledging that the television is a profound element of domestic architecture would thus strengthen architectural discourse around the home. To dismiss it as mere appliance or decoration is to dismiss the greatest tool to alter how we perceive our home; to consider it a subpar replacement of the fireplace is to denigrate the importance of shared household leisure. There is no other object which simultaneously brings the members of a household together, entertains them, changes the visual environment of their home, and can function as both the center of attention and part of the background. While the fireplace is functionally replaced by heating systems and ovens, there is no functional replacement for the television within the confines of our homes. Without it, the world outside our home might be more interesting, but where we spend most of our time, our homes themselves, would be dreadfully boring.

Aaron Guttentplan is an architectural designer and writer based in Philadelphia. He received a Bachelor of Architecture degree with an additional major in English & Textual Studies from Syracuse University in 2019. He is interested in the intersections between architecture and popular culture. His thesis, Situation Comedy, Domestic Situation: A Home for Living, a Home for Filming, explored the architectural implications of sitcoms through a design project as well as an essay incorporating interviews with prominent television production design professionals.

NOTES

- 1 Buonanno also argues that the television was never inherently domestic, but was made to fit into a domestic role to which it still does not entirely belong. While this contention is essentially diametrically opposed to the argument of this paper, both her argument and the argument of this paper are rooted in the fact that the presence of the television in the home is profound.
- 2 While the book as a whole is credited primarily to Koolhaas along with a large list of collaborators, it should be noted that Sébastien Marot is credited as “contributor” on the title page of the “Fireplace” section.
- 3 It is worth noting, however, that on the book’s own terms, this could be a possibility: contributors James Westcott and Stephan Petermann note that, while earlier treatises “claimed a definitive list” of elements, it “makes no such claim” and that the book’s contributors “tended towards elements that might be considered scenography rather than structure,” a category which could easily include the television (Koolhaas, 2018, p. LXXII).
- 4 For an example of a paper that covers both the architectural and social implications of a specific sitcom in detail, in this case *Good Times*, see Joseph Godlewski’s “The Tragicomic Televisual Ghetto: Popular Representations of Race and Space at Chicago’s Cabrini-Green.”
- 5 Johnson cites “The Viewing Report” from 2019 by the Broadcasters’ Audience Research Board, or BARB, which claims almost 99 % of U.K. television viewing is done on the television set, as well as a 2017 Nielsen report (“Over 92 % of All Adult Viewing in the U.S. is Done on the TV Screen”) which claims that 92.4 % of television viewing in the U.S. is done on a television set. Both of these companies are considered the primary television audience measurement agencies in their respective countries.
- 6 It is important, in the age of streaming, to make the distinction between being able to watch any television show that one wants to and being able to watch any television show that is available to stream. While a viewer may choose to watch a wide variety of shows, there will always be shows that are unavailable. Gilbert addresses this: “As streaming services build desirable commercial content libraries that construct archives of televisual history, it is important to note the purpose, practices, and gaps in those archives because programs that are unavailable to stream may be left out of evolving concepts of television altogether” (Gilbert, 2019, p. 697).
- 7 In this sentence, Lüders and Sundet reference the following sources: “The Affordances of Social Media Platforms” by Taina Bucher and Anne Helmond; “Pushing Music: People’s Continued Will to Archive Versus Spotify’s Will to Make Them Explore” by Marika Lüders; and “Imagined Affordance: Reconstructing a Keyword for Communication Theory” by Peter Nagy and Gina Neff.

- 8 Lüders and Sundet reference James Lull's *Inside Family Viewing: Ethnographic Research on Television's Audiences* in this sentence.

LITERATURE

- Alexander, Christopher, Sara Ishikawa, and Murray Silverstein, with Max Jacobson, Ingrid Fiksdahl-King, and Shlomo Angel: *A Pattern Language: Towns • Buildings • Construction*, New York, 1977.
- BARB: "The Viewing Report," 2019, https://www.barb.co.uk/download/?file=/wp-content/uploads/2019/05/Barb-Viewing-Report-2019_32pp_FINAL-1.pdf (accessed June 6, 2021).
- Bucher, Taina, and Anne Helmond: "The Affordances of Social Media Platforms" in Burgess, Marwick and Poell (eds), *The SAGE Handbook of Social Media*, Los Angeles, 2017, pp. 223–53.
- Buonanno, Milly: *L'Età della Televisione: Esperienze e Teorie*, 2006, Radice, Jennifer (trans.): *The Age of Television: Experiences and Theories*, Bristol, 2008.
- Gilbert, Anne: "Push, Pull, Rerun: Television Reruns and Streaming Media" in *Television & New Media*, 20(7), 2019, pp. 686–701.
- Godlewski, Joseph: "The Tragicomic Televisual Ghetto: Popular Representations of Race and Space at Chicago's Cabrini-Green" in *Berkeley Planning Journal*, 22(1), 2009, pp. 115–125.
- Horton, Donald, and R. Richard Wohl: "Mass Communication and Para-Social Interaction" in *Psychiatry*, 19(3), 1956, pp. 215–229.
- Johnson, Catherine: "The appisation of television: TV apps, discoverability and the software, device and platform ecologies of the internet era" in *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, 15(2), 2020, pp. 165–182.
- Koolhaas, Rem et al.: *Elements of Architecture*, Köln, 2018.
- Lee, Claire Shinhea: "Making Home through Cord-cutting: The Case of Korean Transient Migrants' Postcable Culture in the United States" in *Television & New Media*, 21(3), 2020, pp. 278–296.
- Lotz, Amanda D.: *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television*, Ann Arbor, 2017, <https://quod.lib.umich.edu/m/maize/mpub9699689>.
- Lüders, Marika: "Pushing Music: People's Continued Will to Archive Versus Spotify's Will to Make Them Explore" in *European Journal of Cultural Studies*, 28 July 2019, doi: 10.1177/1367549419862943.
- Lüders, Marika, and Vilde Schanke Sundet: "Conceptualizing the Experiential Affordances of Watching Online TV" in *Television & New Media*, 19 April 2021, doi: 10.1177/15274764211010943.
- Lull, James: *Inside Family Viewing: Ethnographic Research on Television's Audiences*, London, 1990.
- McCutchin, Mame: "Seat of Comedy" in *Esopus*, 15, 2010, pp. 99–104.

- Meyrowitz, Joshua: *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, New York, 1985.
- Nagy, Peter, and Gina Neff: "Imagined Affordance: Reconstructing a Keyword for Communication Theory" in *Social Media+ Society*, 30 September 2015, DOI: 10.1177/2056305115603385.
- Nielsen: "Over 92 % of All Adult Viewing in the U.S. is Done on the TV Screen," 2017, <https://www.nielsen.com/us/en/insights/article/2017/over-92-percent-of-all-adult-viewing-in-the-us-is-done-on-the-tv-screen/> (accessed June 6, 2021).
- Scott Brown, Denise: "Learning from Pop" in Venturi and Scott Brown, Arnell, Bickford, and Bergart (eds), *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953–1984*, New York, 1984, pp. 26–33.
- Silverstone, Roger: *Television and Everyday Life*, London, 1994.
- Turner, Graeme: "Television Studies, We Need to Talk about 'Binge-Viewing'" in *Television & New Media*, 22(3), 2021, pp. 228–240.
- Virilio, Paul: "The Third Window" in Schneider and Wallis (eds), *Global Television*, New York: 1988, pp. 185–197.
- Wolff, Michael: *Television is the New Television: The Unexpected Triumph of Old Media in the Digital Age*, New York, 2015.

Billeder på byen – byen som billede

Vertikalt vokseværk bogstaveligt og billedligt

ANDERS TROELSEN

Prolog med postkort

Tidligere når jeg kom til en by, hvor jeg ikke havde været før, havde jeg det med at købe postkort, der åbenlyst var tiltænkt turistens hilsen fra den pågældende by. Det er jeg holdt op med – om ikke andet, så af den simple grund, at udbuddet mange steder er skrumpet ind til næsten ingenting. Af flere årsager er det blevet besværligt at få ekspederet et postkort, så i dag sender man snarere en sms eller en e-mail med en vedhæftet *selfie*, hvor man kan stille sig selv og familien til skue med grandiose omgivelser som bagtæppe. Eller man nøjes med at vedlægge et billede af en karakteristisk eller sjov detalje, man har plukket under fotobotanisering i byen, og som man personligt har hæftet sig ved. Under alle omstændigheder er det længe siden, at fotos var noget, man skulle have fremkaldt, og breve noget, der skulle frankeres.

Mine postkort blev ikke sendt afsted. Bagtanken med dem var en anden og mere faglig end den gængse. Jeg forestillede mig, at de på en eller anden måde forsøgte at repræsentere byen fra dens bedste side: “Stadens selfie” kunne måske afsløre, hvordan den selv ønskede at stille sig an, enten som en større helhed – et panorama eller prospekt – eller som en del, der på passende vis kunne repræsentere helheden. Turistpostkort fra Chicago ville således næppe vise byens bagside frem, føre os ind i dens mange skumle *alleys*, der som snævre forsyningskanaler skærer sig ind i bygningskroppene for at blotlægge deres indvolde i form af skjulte installationer, udluftningskanaler og affaldscontainere. Chicago vil snarere blive præsenteret med et flimrende eller spejlblankt genskær i Michigansøen – sådan er det på et postkort, jeg har liggende. Den vandrette symmetri løfter de enorme bygningsmasser, så de bliver svævende og lette, og byens højeste tårne lægger op til en passende indramning: *Willis (Sears) Tower* og *Hancock Tower* er lokaliseret i det oprindelige skyskraberområdets yder-

kanter, hvor de kunne finde plads, og de lader sig umiddelbart forbinde i kraft af størrelse, farve og afsluttende antenner.

Et godt stykke tid efter at Frankfurt am Main for alvor blev grebet af vertikalt vokseværk i 1980' og 90'erne, var det stadig muligt at købe masser af postkort med byen. De udviser påfaldende tilbøjelighed til at vise byens *Altstadt* (omkring Römerberg) som folie for de skyskrabere, der er blevet kendetegnende for finansbyen. Tårnene har besat området mod vest og nordvest uden for de grønne områder, der er tilbage fra de gamle befæstninger, og taget opstilling omkring Hovedbanegården og langs byens indfaldsveje. Spørgsmålet er, om det er kontinuitet eller kontrast, der fremhæves på de gamle postkort? Det enorme skalaspring gør under alle omstændigheder, at afstanden til skyskraberne er vanskelig at vurdere – på samme måde som afstand til bjerge. Set i virkeligheden virker de store tårne voldsomt teleskoperede, men på billeder har deres påtrængende nærhed fået et ekstra tilskud ved jævnlig brug af teleobjektiv.

Hvor skyskraberne i amerikanske storbyer som regel har indtaget centrum, som de markerer, har Frankfurt am Main trods alt fulgt en europæisk tradition med at forvise højhuskoncentrationer til udkanter på en vis afstand af det historiske center, og det gælder også det østrigske arkitektfirma Coop Himmelb(l)aus nye Europæiske Centralbank (2015, 185/165 m). Den overstatslige institution har taget opstilling øst for Altstadt og har således valgt at holde passende afstand til de mange private bankhovedsæder på den anden side af centrum. Men i lighed med andre byer har Frankfurt am Main med tiden givet tilladelse til enkeltstående, højere bygninger i bymidtens yderkanter. Især trafikknudepunkter har generelt måtte give plads for højhuse (jernbanestationer ligger f.eks. typisk lige uden for de gamle befæstninger). Når det kommer til bygningshøjder, der er sammenlignelige med de amerikanske, er skyskraberne imidlertid for det meste blevet henvist til særlige områder, der ligger på større afstand af centrum, end det er tilfældet med Frankfurt am Main. Det gælder Hessens gamle fristad, som det gælder andre europæiske byer, at de til midten af det 18. århundrede har været holdt i ave af mure og senere volde. Bygningshøjden har typisk taget til ind imod centrum, hvor rådhusårn og spiret på hovedkirken var kulminationspunkter, der skød sig op over byens tagrygge. Gamle byprospekter, *vedute*, har ofte overdrevet deres dominans og derved

gjort magtforholdene endnu mere aflæselige, end de var i virkeligheden. Når topografien tillod det, har højdedrag dannet sokkel for fyrsteresidenser eller borge, så en øvre by visuelt har kunnet hævde sig i forhold til en lavere beliggende borgerby. Men kasteller har også søgt ud i periferien, hvor de kunne forsvares både udadtil og indadtil, samtidig med at den ydre lokalisering bød på såvel udvidelses- som flugtmuligheder.

I San Francisco er skyskraberne fra Market Street kravlet op mod bl.a. Nob Hill, hvilket har bidraget til en diskussion om, hvorvidt bygningshøjden bør fremhæve højdedragene eller tværtimod udligne terrænforskelle (jf. Attoe, 1981, p. 10). Den californiske by har lige så lidt som de allerfleste amerikanske byer været spærret inde af mere permanente befæstninger. I USA har de uendelige gadegitre principielt været åbne for (tilsyneladende "demokratiske") udvidelser, og offentlige bygninger har ikke altid nydt nogen selvskreven fortrinsstilling; i hvert fald har de i almindelighed hurtigt set sig overskygget af private kontorbygninger. I New York ønskede avishovedkvarterer at rykke tæt på magten, og dannede en rand af prangende skyskrabere (*the Newspaper Row*), der trods et adskillende parkanlæg visuelt knuste det oprindelige rådhus. Tilmed tiltog pressens bygninger sig værdighedstegn, der traditionelt kun tilkom offentlige bygningsværker (The New York World's kuppel, New York Tribunes klokketårn, der begge senere er nedrevne). Samme skæbne som rådhuset overgik *Trinity Church* (1839-46), der er mere fritliggende end de overvældende tårne langs Wall Street, men til gengæld netop kvæles af dem ved at være point de vue for gaden mod vest. Som modforanstaltning til en tilsvarende fornedrelse anbragte en metodistkirke i 1924 et gotisk udseende kapel oven på de mere nøgternt repeterede kontoretager, som skulle finansiere den åndelige virksomhed. *Chicago Temple Building* (Holabird & Roche, 173 m) nåede nogle få år at være Chicagos højeste bygning, men er i dag nærmest skjult i en skov af senere tilkomne skyskrabere. I USA ville det være en utænkelig idé at understyre en bestemt kirke eller trosretning med særlige rettigheder, som kunne sikre den en overordnet plads i bybilledet; alt for mange er i tidens løb flygtet til landet for at undslippe religiøs og politisk undertrykkelse.

Postkort af større amerikanske byer viser ofte en skyline af skyskrabere, der højlydt vidner om konkurrencekampe. Tendensen går imidlertid mod en centreret komposition, der afgør kappestriden og lader en vinder





– eller flere af dem – indtage midterfeltet. Det er jo næsten altid muligt at indtage en fotografisk vinkel, hvor højde og afstand kan omveksles med hinanden med henblik på et ønsket resultat. Dertil kommer, at postkortenes billedudsnit sjældent gør det helt klart, hvor uformidlet en kontrast der for det meste hersker mellem en tårnhøj og koncentreret bymidte på den ene side og uendelige kvarterer med lave træboliger på den anden. I USA har det nemlig fra begyndelsen været muligt at bo i egen bolig også for mindre velstillede. Billig jord (og træ) var tilgængelig, og allerede fra midten af 1800-tallet blev de såkaldte “balloon-frame”-huse solgt som en slags samlesæt, der ikke krævede faglærte tømrere (dem var der mangel på). De simple skeletkonstruktioner, der på en måde foregriber skyskraberes byggemetoder, var ikke bygget for evigheden (tit var de også rene brandfælder); de var flytbare og modsvarede en provisorisk livsform (d’Eramo, 1996, pp. 56f). De skylines af bycentre, mange postkort fremstiller, blev forældet tilsvarende hurtigt. Hvor de europæiske byer normalt værner om historisk kontinuitet og stabilitet, er det ofte de amerikanske byers stadige dynamiske ændringer, der givet anledning til identifikation og stolthed – et træk, der synes overtaget af kinesiske storbyer, hvor skyskraberne bemægtiger sig forstæderne, blot typisk med aftagende variation og højde.

Stadigvæk med postkort som udgangspunkt vil jeg i det følgende først give nogle bud på de bevægelige bybilleder, især amerikanske byer og deres forhold til veje har aktiveret. De peger frem mod en omsiggribende betoning af mobilitet, der står i modsætning til fortidens fikserede skylines. Vej-temaet følges op i en omtale af en kunstnerisk billedliggørelse af Beijing, der flere steder søger i højden. I forlængelse af dette vil jeg overveje gangbare sammenligningspunkter mellem tårne og skyskrabere og tilsvarende panoramisk betragte en række af de genkommende billeder, hvormed vi konciperer, sanser, repræsenterer og analyserer skyskrabere og hele byer, der søger mod højden. Jeg lægger således vægt på at lytte efter metaforer, når byfænomener fremtræder som skulpturer eller landskaber, levendegøres som kroppe eller individer, objektiveres som maskiner eller iscenesættes som teater eller lysshow.

Mine gennemgående spørgsmål er disse: Hvordan gebærder byer sig, når de stilles på højkant: Hvordan iscenesætter de sig og forsøger at styre de synsvinkler, der kan anlægges på dem, visuelt som sprogligt: Hvad

formår de forskellige rammesættelser analytisk og teoretisk, og hvor kommer de til kort? Dét har alt sammen som præmis, at byens "image" ikke er noget sekundært, påklistret, men er sammenvokset med byen og bidrager til at skabe den – undertiden i form af et efterbillede af noget tilbagelagt, til andre tider som et fremtidsbillede af noget, der endnu ikke er opnået.

Byen i bevægelse

Et af de postkort, jeg erhvervede i god tid, før det blev for sent, er fra Los Angeles. Det har samlet støv og stammer formentlig fra sidst i 1970'erne. Den automobile frihed følte måske større dengang, hvor uafhængighed af de offentlige trafikmidlers foreskrevne ruter syntes at åbne en altomfattende tilgængelighed. Alligevel skiller postkortet sig stadigvæk ud, tror jeg, når det slet og ret gør en af byens kringlede motorvejsudfletninger til en sammenfatning af Los Angeles. På dén tid var Bunker Hill endnu ikke besået med skyskrabere: De begyndte først for alvor at skyde op i de følgende årtier. Før da havde metropolens kortsortiment en nostalgisk forkærlighed for det gamle spanske kvarter *El Pueblo* – som var byens startpunkt, men som betegnende nok ikke blev udgangspunkt for en koncentrisk ekspansion: Yndet var også natudsigten fra *Griffith Observatory* på skråningen af Hollywood Hills, hvorfra øjet kunne forfølge de uendelige, snorlige veje, der som lysstriber løber mod horisonten.

I de tidlige 1930'ere udkastede Le Corbusier storstilede planer for Algier By, hvor han foreslog at kanalisere trafikken hen over eksisterende bebyggelser på høje broer. På en strækning blev de afløst af en sammenhængende mur af beboede højhuse, der tjente som underlag for en motorvej, som fulgte bugtningerne i Middelhavets kystlinje (*Plan Obus A*, 1931-33). Ikke desto mindre virker et postkort som dét, der billedligt fikserer motorvejsudfletninger i Los Angeles, temmelig sært i en europæisk sammenhæng, nu som før, men fotografiet udgør en slags apoteose for en by, der med tiden blev knyttet sammen af biler (tidligere var det sporvogne, der bandt de adskilte byformationer sammen). I Europa byggede man som udgangspunkt jernbaner for at forbinde eksisterende byer; i USA var det omvendt infrastrukturelle anlæg, der typisk banede vej for bydannelser, profitabelt forberedt af de involverede trafikkselskabers strategiske jordopkøb. I den mindre skala var tendensen, at

veje og ikke mindst deres sammenløb i gadekryds blev opfattet som vitale vektorer, der skaber dynamik. Arkitekt Witold Rybczynski mener, at "vi har gjort gadehjørner, ikke pladser, til symbolske rum" (Rybczynski, 1995, p. 27). Det falder i tråd med en anden påstand, han fremsætter: "Hvis det at komme til et sted er lige så vigtigt som at være på et sted, vil bevægeligheden påvirke vores stedssans" (p. 233). *Bevægelsesfrihed*, ubundethed, er en amerikansk grundværdi i USA ifølge Marco d'Eramo: "Frihed til bosætning har en følelsesmæssig værdi, der er stærkere end andetsteds, eftersom denne nation er født ved bevægelse, ved migration" (d'Eramo, 1996, p. 50), og som "homo viator" har amerikanerens levevis fra begyndelsen været præget af en uhyre mobilitet, der ikke har sin modsvarighed i Europa. I den amerikanske nationalskjalld Walt Whitmans "Poem of the Road", der indgår i 1856-udgaven af *Leaves of Grass*, er den åbne, fælles vej gjort til et symbolsk mulighedsfelt af selvrealisering og ubegrænset frihed.

I middelalderens bygrundlæggelser var muren ofte det første, der blev bygget; de værnede om stedet og den orden, det indstiftede ved at beskytte mod et ydre, ubehersket kaos. Det afgrænsede sted sikrede også den personlige identitet (deraf mange efternavnes oprindelse i stednavne). Motorveje derimod fører i grunden ikke *fra* sted *til* sted, men *forbi* alle steder. Dertil kommer, at Los Angeles' lidt uregelmæssige fiskenet af *freeways* hæver sig i brobygninger og sænker sig i åbne tunneller, der betyder, at de frigør sig fra terrænet og omgivelserne. Ligesom fortidens mure og volde var forbundet med et ingenmandsland af friholdte arealer, danner motorvejene bymæssige barrierer, men ikke sådan at de fungerer indkredsede som f.eks. Paris' Boulevard Périphérique.¹ At det nævnte postkort viser et udsnit af Los Angeles' infrastruktur, er under alle omstændigheder i god overensstemmelse med den britiske arkitekturforsker Reyner Banhams karakteristik af byen (som han måtte erhverve kørekort for at lære at kende):

Motorvejene synes at have fastholdt LA i en kanonisk og monumental form, langt hen på samme måde som Sixtus Vs gader fikserede det barokke Rom eller baron Hausmanns Grand Travaux fæstnede La belle Epoques Paris. Hvad enten man betragter dem som en tornekrone eller en laurbærkrans, er motorvejene hvad skytsgudinden for englens by skulle bære på sit hoved i stedet for murkronerne, der blev frembåret af byers skytsgudinder i tidligere tider (Banham, 1971, p. 35).

Skyskraberne på Bunker Hill – i fugleperspektiv eller med den udstrakte by i forgrunden og måske San Gabriel Mountains i baggrunden – blev senere yndede motiver for postkort. Downtown Los Angeles har i almindelighed oplevet en renaissance efter årtusindeskiftet, og byens højeste skyskraberkoncentration er blevet orienteringspunkt for dele af den endeløse by: Ligesom med fjerne bjerge ændrer billedet sig kun langsomt i forhold til et bevægeligt perspektiv.

Vertikalt vokseværk har således i et vist omfang kunnet skaffe byen et *image*, skænke den et holdepunkt, der kan afbøde virkningen af den identitetstruende horisontale udbredelse, der opløser dens grænser. Los Angeles er et oplagt eksempel på den generelle byudvikling, som den engelske arkitekt Cedric Price (1934-2003) meget anskueligt billedliggør i sin umiddelbart lidt sære sammenligning mellem byformer og forskellige tilberedninger af æg. Sammenligningens oprindelse (1982) virker lidt apokryf – synes kun at eksistere i henvisninger – men tager til gengæld implicit udgangspunkt i ægget som oprindelsens form (“*ex ovo omnia*”). *Middelalderens by* svarer til et hårdkogt æg med en klart defineret kerne (blommen) og en ubrudt skal. Efter sløjfning af mure og volde bliver byen til et spejlæg, hvor hviden flyder ud: De ydre grænser bliver flossede (*industribyen*). Med bilismens fleksible mobilitet bliver det hele pisket sammen til et røræg, hvor centrum og periferi blandes til en ensartet masse (*den moderne by*). Rumligt er identitet normalt knyttet til grænser, men måske handler det om en ny identitet uden murkroner som dén, Reyner Banham antyder i sit ironiske forslag til en skytsgudinde for Englenes By?

På et analytisk niveau forsøgte den engelske arkitekt Gordon Cullen (1961) at sætte byen i bevægelse ved at fremstille fodgængerens vej gennem en by som en *sekvens* af billeder, ikke ulig en tegneserie, hvor ruderne er bundet sammen af arkitektoniske elementer. Det kan imidlertid ikke undre, at det er amerikanske byteoretikere, der for alvor har tematiseret *bilistens oplevelse* af byen – og anlagt en nærmest *filmisk* synsvinkel. Donald Appleyard, Kevin Lynch og John R. Myer fastholder i bogen *A View from the Road* (Appleyard et al., 1964) for så vidt byens (relative) figurkarakter i og med, at den er noget, man ankommer til (den er med andre ord ikke et “scrambled egg”). I stedet for at lade vejene overtage jernbanens lange, lige stræk, hvor naturen blot udgør en hindring, slår de til lyd for, at *the scenic*

highway bør iscenesætte et veritabelt modtagelsessystem for bilisten, der forbereder ham på den by, han nærmer sig. Ved sine slyngninger, stigen og falden, skal vejen foretage tiltninger og panoreringer, der som en kunstfuldt tilrettelagt sekvens af bevægelige billeder kan udpege vartegn i et rytmisk forløb af gentagelse og variation.

I amerikansk sammenhæng vil pejlemærkerne ikke mindst være prægnante skyskrabere, der antager skiftende indbyrdes relationer, idet de overlapper hinanden, klumper sig sammen eller adskilles. Ideelt bør det alt sammen ifølge de tre forfattere tilrettelægges med den overordnede hensigt at bringe den kørende på højde med byen, gøre den forståelig og meningsfuld som mål for bevægelsen. De fremkommer med et forslag til *notationssystem* for det ny område, men selvom det lanceres som en slags *partitur*, minder det mere om et forsøg på at formalisere en filmisk sekvens, og forskellige *overgangsformer* analogiseres da også med "rent klip" (abrupt overgang), med op- eller nedblænding (hvor et element forsvinder, før et nyt dukker op) og overblænding (hvor elementerne for en stund er til stede samtidigt eller smelter ind i hinanden). Problemet er naturligvis, at det ikke er muligt at styre sekvensen og dens retning eller overhovedet at afgrænse ruten; man kan begynde og slutte mange steder uden nødvendigvis at blive ført gennem hele vejforløbet.

I *Dubai* er det en enorm motorvej, der organiserer bygningerne og giver mindelser om tidligere urbane utopier om den *lineære by*, hvor de trafikale linjer båndlægger byens form, idet bebyggelser udkrystalliseres langs jernbanestrækninger og veje. En overvældende mængde af Dubais skyskrabere har taget opstilling langs Sheikh Zayed Road, idet de side om side flankerer den tisporede motorvej med dobbeltsporede aflastningsveje langs siderne og en parallelt løbende metrolinje. Alle de dominerende trafiklinjer følger kystens orientering, idet skyskraberne som tendens trækker sig sammen omkring metrolinjens stationer. Set fra motorvejen eller fra metrolinjens højbane er der tale om en veritabel parade af skyskrabere, der defilerer forbi. Beskueren trækkes i Dubai gennem et *dynamisk, filmisk forløb*, der iscenesætter byen som uophørlig bevægelse i et stadigt spil mellem horisontal udstrækning og vertikal katapultering af blikket.

Fra luften og fra havet eller ørkenen eller mere eller mindre vinkelret på trafikaksen kan man uden videre fornemme organiseringen af Dubais

skyskrabere, men fra Dubais gamle bydel mod nord er det ikke muligt. Faktisk er det den almindelige situation, at man på afstand har mere end svært ved at se, hvilket vejnet skyskrabere indpasser sig efter; selv et gittersystem overfører sjældent et aflæseligt mønster til bysilhuetten. Veje forsvinder typisk i fremstillinger af skylines, hvorimod de naturligvis spiller en dominerende rolle i bykort.

Kunstneren Lu Hao holder sig ikke på afstand af Beijing, når han gengiver en strækning på *Chang'an-avenue* (2005-06), der hverken ses fra et fugleperspektiv eller som en perspektivisk synsakse, der løber mod et uendeligt forsvindingspunkt. Han dykker ned i byen, men begrænser sig til facaderne, når han på 50 meter lange ruller fremstiller både nord- og sydsiden af Chang'an. Værket, som jeg så på documenta 12 i Kassel 2007, består af nøgterne arkitektoniske opstalter af den (højhus-)arkitektur, der efterhånden er skudt op på strækningen. Alle bygninger er set mere eller mindre frontalt fra gadeniveau, men som på kinesiske håndruller er der ikke anlagt et samlende perspektiv: I fravær af ét forankrende synspunkt sættes beskueren i bevægelse langs de oprullede gadestrøg.

Chang'an-avenuen er ikke en hvilken som helst gade. Med Maos magtovertagelse i 1949 blev Chang'an-avenue tegnet på en ny tid, eftersom den brød den dominerende nord-syd-akse og forbandt Beijing med en øst-vest-akse på tværs af Den Hellige Freds Plads, der tidligere havde været del af Den Forbudte By (se generelt Hu, 2005). Murafrænsninger og et æskesystem af lukkede gårde spiller her som ellers i Kina en væsentlig rolle: Ikke for ingenting har mur og by skriftegnet cheng til fælles på kinesisk (Biswas, 2000, p. 27). Hidtil havde Den Forbudte Bys mure drevet en kile ned i sine urbane omgivelser og forhindret eller besværliggjort almindelige byboere i at bevæge sig i øst-vestlig retning eller omvendt. At Chang'an-avenue yderligere er blevet magnet for en ny tids prestigebyggerier og spektakulære skyskrabere sættes i relief af Lu Haos traditionsbestemte materialevalg og maleteknik. De håndruller, der er matrice for værket, blev opbevaret omhyggeligt og kun ved sjældne lejligheder fremdraget til privat beundring. De blev holdt tæt på kroppen og lod sig kun oprulle (med læseretning fra højre mod venstre), så man kunne overskue en armslængde ad gangen. Lu Hao spiller således for mig at se op mod mediets nærhedskarakter, som i princippet kun tillader én eller to beskuerer på samme tid;

deres blik er begrænset, men de drives videre af en stadig nysgerrighed. Byens centrale gade, som passerer en plads, der er samlebakken for hovedstadens historie og betydning, er imidlertid netop et anliggende for alle, og det vertikale vokseværk er om noget et spørgsmål, der kræver almen debat, indsigt og fremsyn. Det er ikke kun et spørgsmål om individuelle muligheder og selvrealisering som hos Whitman. Lu Hao gør *vejen* til metafor for *fortælling*, idet en udvikling i tid tematiseres som en sekvens i rum. Hvor Los Angeles-postkortet båndlagde motorvejenes helt almen-gjorte bevægelighed for abstrakt at fejre den, oversættes rum til tid for her at stille spørgsmålet: Hvor er byen eller samfundet på vej hen? Beskueren sættes selv i bevægelse af de oprullede tuschtegninger, der tilrettelægger en organiserende *rute*. Men den savner her et klart udgangspunkt og endemål, der er spændt ud mellem begyndelse og slutning i et forløbsmønster af årsager og virkninger. Normalt foretager en fortælling en investering i tid, der er båret af tillid til, at den er i stand til at kaste betydning af sig. Så enkelt er det ikke hos Lu Hao, der abstrakt problematiserer globalisering og genopbygning.

Skal Beijing blive en abstrakt by af utilnærmelige skyskrabere? Det er udpræget tilfældet i byens CBD (Central Business District), hvor Chang'ans fortsættelse mod øst skærer 3. og 4. Ringvej. I dette område står OMAs (Rem Koolhaas') ikoniske *CCTV* (2004), men stadig flere er kommet til, bl.a. *China Zun* (2018), der med sine 524 meter og 109 etager er Beijings højeste skyskraber. Ikke langt derfra knejser *China World Trade Center Tower III* fra 2010 (330 m, 79 etager). Her kan det virke som en tilsigtet symbolsk handling, når noget, der mest af alt tager sig ud som en remake af det hedengangne World Trade Center i New York, bygges af det samme amerikanske arkitektfirma (SOM), der har udformet det fældede tårns efterfølger.

Tårntypologier og skyskrabersammenligninger

Tårne er i historiens løb styrtet sammen. De kan virke som beherskende, uindtagelige udsigtspunkter, men de kan også vise sig at være sårbare. Deres symbolske dominans kan på mere subtil måde blive en svaghed, som når Leningrads tårne og spir blev et problem for byen under det tyske angreb

og belejring under Anden Verdenskrig: Byens skyline angav skudlinjer. Det er almindelig kendt, at de forgyldte spir måtte tildækkes eller maskeres for at forhindre det tyske artilleri i at udnytte dem som pejlemærker og gøre dem mindre anvendelige som orientering for *Luftwaffe*.

Forsvarstårne indgår i den mere generelle typologi, som tårnet udgør. Men tårnet kan også ophøjes til *arketype* i en mere eksistentiel, jungiansk forstand: Her er ikke tale om konkrete billeder, men generelle kollektive dispositioner, der gør dem mulige, idet arketyperne tilhører et nedarvet og fælles repertoire af mønstre, der angiveligt uafhængig af tid og sted styrer tanker og følelser, men aldrig finder sin definitive form. Det er fra sådanne lettere obskure forestillingskredse, Gaston Bachelard (2005) har hentet inspiration til sine overvejelser om rumlig vertikalitet, og de spiller også en vis rolle hos Giovanna Massobrio og Paolo Portoghesi (1988) i deres behandling af arkitektonisk fantasiudfoldelse i maleriet, hvor tårnet spiller en slags førsterolle som noget unikt og individuelt, der danner kontrapunkt til horisonten:

Tårnet er i vores vestlige billedverden det lodrette tegn par excellence, et symbol på ophøjelse og fald, det oprindelige udtryk for den rette vinkel, for den abstrakte oplevelse af tyngdekraften. Ligesom en oprejst menneskelig krop repræsenterer tårnet en udfordring til naturen, til den vandrette linje, som bedst udtrykker Jordens stabilitet og hvile: dén linje, vi kalder "horisontlinjen" (p. 53).

Er skyskraberen typologisk en forlængelse af tårnet? Hvis man vil understrege *historisk resonans og kontinuitet*, omtales skyskrabere ofte som tårne. Hensigten kan være at skænke bygningen værdighed eller gøre dens højde mere fremkommelig i offentligheden. M. Révész-Alexander (1953) ser imidlertid en uoverstigelig kløft mellem *tårnet og skyskraberen* og anlægger et voldsomt åndeliggjort synspunkt, der nedtoner tårnets eventuelle funktion for i stedet at tillægge det en iboende højdedrift, en drivende kraft, der symbolsk tager sigte på at erobre luftrummet som udtryk for "åndens evige kamp med stoffet" (p. 20). Den amerikanske skyskraber (*Turmhaus*), derimod, savner en ideel stræben og repræsenterer en blot teknisk løsning på et materielt og økonomisk problem. Men i modsætning til trappetempellet, zigguraten, kan heller ikke den ægyptiske pyramide ifølge Alexander

gøre krav på slægtskab med tårnet: *Pyramiden* er en gravhøj, der uanset sin højde i grunden er orienteret mod jorden og i modsætning til tårnet er kendetegnet ved ro, ubevægelighed og uforanderlighed.

Skyskrabere i almindelighed synes opsatte på at give indtryk af dynamik, og det gælder også de ikke helt få, der knytter an til pyramiden som type. De er dog i almindelighed ret spidst udformet og nærmer sig spiret eller obeliskens.² Uanset Alexanders idealistiske skelnen, mener jeg, at skyskraberen diskursivt og visuelt er blevet opladet med mange af tårnets karakteristika. I næsten overraskende omfang har skyskraberen diskursivt og visuelt overtaget store dele af tårntypologien, som den overlapper.

Prestigehensyn giver sig selv, når skyskrabere bærer *personnavne*, og familienavne klæber til slægtstårne som Garisenda og Asinelli fra det 12. århundredes Bologna. Selv funktioner som skabelse af ren *faldhøjde* eller *opbevaring* og *isolation*, sådan som de tilvejebringes af *siloer*, *vandtårne*, *krudttårne* og *fangetårne*, har deres modstykker blandt skyskrabere. Forskellige steder i verden har elevatorproducenter som f.eks. Otis og Kone rejst enorme elevatorsiloer som forsøgsskakter.³ Mere oplagt er det samme tilfældet med *udsigtstårne*, *observatorier*, *vagttårne*, hvor f.eks. *tvillingetårne*, undertiden i forbindelse med broer, æstetisk skal indramme og markere en *tærskel*. En række tårntyper betegner fællesskab og tjener til *koordinering* og *orientering* (klokketårne, rådhus- og kirketårne, pagoder, minareter, fyrtårne). Med deres udprægede *synlighed* tilkendegiver de en ophøjelse, der har med *værdimæssig koncentration*, med beherskelse og styrke at gøre. De kan sidestille eller modstille forskellige værdicentre (verdslig og kirkelig magt), markere grænser eller kæde bydele sammen over større afstande.

Den sidstnævnte funktion opfyldes af de syv skyskrabere, Stalin iværksatte på ringgader og indfaldsveje i Moskva. Paladsagtigt breder de sig også horisontalt og danner næsten en krans omkring den centrale by, idet de visuelt tager sig ud som en slags forposter til Kreml-muren ved at låne motiver fra dens tårne – med *Moskva Statsuniversitet* (Lev Rudnev, 1953, 240 m) som det yderste og største af de imponante bygningsværker.

Som beskyttelse kan tårne være uindtagelige, idet forsvarerne nyder godt af faldhøjde og øverste placering. Ligesom skyskrabere ofte har panoramadæk for turister, yder vagttårne oversigt og åbner mulighed for signalgivning over afstande. Senere tiders *kommunikationstårne* (tv- og

radiotårne, signaltårne), der erobrer æteren, har da også fundet modstykker i mange ikoniske skyskrabere, der i vidt omfang har benyttet antenneopbygninger eller spir til at øge deres højde – hvilket har været i overensstemmelse med et internationalt accepteret kodeks, så længe antennen (f.eks. som gotisk fiale) kan opleves som organisk del af bygningens design (hvad der naturligvis kan give anledning til konflikt). Det gælder f.eks. den arkitektonisk integrerede antenne, der afslutter *Chicago NBC-Building* (SOM, 1989, 191 m) lige over tv-stationens stiliserede påfugle-logo, men ikke Sears' eller Hancocks antenner.

Ligesom skyskrabere jævnt hen kombinerer deres primære funktion med observationsdæk og kommunikationsgrej, er tårne ofte hybride. Når *Grote Kerk* (1455-1518) i den hollandske by Naarden er udstyret med et voluminøst tårn, afslører det, at dets formål ikke kun har været at udbrede klokkeringning og formidle symbolsk kontakt til himlen, men tillige har fungeret som vagt- og signaltårn – og i yderste tilfælde kunne tjene til beskyttelse og forsvar. Italienske kampanilers fritstående karakter er ifølge Wolfgang Braunfels til dels begrundet i, at de har indtaget en slags mellemposition mellem verdslige og sakrale funktioner, som i middelalderen ikke altid har været klart adskilt (Braunfels, 1988, p. 180).

Markuskirkens fritstående klokketårn i Venedig (1514, 99 m) har i mindre målestok ekkoer, der er med til at binde byen sammen. Men tårnet blev imiteret i amerikansk overstørrelse i 1909 – endda så meget mere himmelstræbende, at New York-skyskraberen kunne bryste sig af at være verdens højeste bygning indtil 1913. Som både kampanile og fyrtårn kunne *Metropolitan Life Insurance Company Tower* (Napoleon LeBrun & Sons, 213 m) fungere som løftestang for forsikringsselskabets *corporate identity*. Med sin lysende lanterne i toppen opkastede forsikringsselskabet sig til fast orienteringspunkt i en usikker verden, og efter at forbilledet kollapsede i 1902, bekostede forsikringsselskabets dets genopbygning i 1912. Som modtræk til amerikanske skyskrabere skød *Torre Velasca* op i Milano 1956-58 (BBPR, 106 m), idet det med sin udkragede top hentede forbillede i middelalderlige, lombardiske fæstningstårne. Det vældige *900 North Michigan*-tårn i Chicago (Kohn Pedersen Fox Ass., 1989, 265 m) dominerer helt og aldeles det lille vandtårn (47 m, 1869), der står ved dets fod, men dets top spejler den borgagtige udformning af det ophøjede,

legendariske tegn for det “brøndfællesskab”, der overlevede byens brand i 1871 (af samme grund er mange skyskrabere i øvrigt en slags vandtårne).

En udførlig reference til middelalderlige forsvarsværker er iværksat af GMs *Renaissance Center* i Detroit, der efter hensigten skulle promovere byen.⁴ Der er tale om et ensemble på syv bygninger; de fire virker som hjørnetårne i en bymur. De omgiver den højeste, runde skyskraber (222 m), som minder om middelalderborges *donjon*, dvs. det inderste forsvarstårn, der kunne tjene til sidste forsvarsposition og med sine tykke mure skulle sikre ammunition, proviant og give adgang til en brønd. Flankeret af sine lavere “vasaller” er Detroit-tårnet ofte fotograferet gennem det indrammende glastag i den tilbyggede kileformede Wintergarten, eller komplekset gøres til toppunkt i en pyramidal eller diagonal komposition, hvor det stiller sig an som bilbyens fremskudte forsvarspost set fra Canada-siden af strædet mellem Lake St. Clair og Lake Erie.

Mange dobbelte skyskrabere er tiltænkt en rolle som moderne udgaver af fortidens byporte, der ofte var indrammet af tvillingetårne. Cesar Pellis *Petronas Towers* i Kuala Lumpur (1996, 452 m) er med sin “sky bridge” en indgangsport til den malaysiske hovedstad, der var et pagodeagtig modsvar til World Trade Center i New York. *Deutsche Banks* tvillingetårne⁵ ligger tæt på Frankfurt am Mains tidligere mure og volde, og kan måske aktivere tankeforbindelser til gamle byporte. Hvad der imidlertid tydeligere forbinder dem med forsvarsværkerne, er deres indbyrdes skrånning, så de og deres sokkel danner V-former. På gamle byprospekter kan man se, at byen på et tidspunkt supplerede de middelalderlige mure med et ydre system af volde. De undersætsige volde kunne lettere end høje mure modstå det nyudviklede artilleri, som de gamle forsvarsværker også dårligt levnede plads til, samtidig med at fremskudte bastioner bedre end murenes forsvarstårne kunne sætte en indtrængende fjende under krydsild. I Frankfurts nuværende gadenet kan man ane et zigzagmønster, der er spor af bastionernes placering. Deres skarpe spidser imiteres i sokkelbygning, som således – så vidt jeg kan se – mere subtilt tjener til at tilskrive banken status som fast bastion.

Kenzo Tanges *Tokyo Rådhus* i Shinjuku (1990, 243 m, 48 etager) er bygget som en futuristisk, teknoid parafrase over vestværkets dobbelttårne på en gotiske katedral – som i sig selv bygger på skemaet fra bypor-

te bevogtet af flankerende tårne. Tanges rådhuskompleks er i hvert fald gennemtrukket af referencer og er måske mere konkret inspireret af den gotiske *Laon-katedrals* skrånstilling af tårnelementer – svarende til at pladsen nedenfor synes at være en parafrase over Peterspladsens modtagende kolonnade, og belægningen trækker på linjer fra Sienas rådhusplads. For de fleste japanere kan rådhuset højst minde om diffuse, kulturelle værdighedsformler – næppe aktivere åndelige associationer i samme grad som dem, der i New York blev iværksat af den kommercielle *Woolworth Building* (Cass Gilbert, 1913). Med sin gotikimitation blev skyskraberens i almindelighed udråbt som “handlens katedral” (Cochrane, 1916, p. 6).

Skyskraberbyens billeder

Et postkort er naturligvis noget konkret, man stadigvæk kan afsende eller modtage som fysisk genstand, men skyskraberbyen optræder i det hele taget som et billede, når det drejer sig om den måde, hvorpå byen fremstilles eller lægger op til at præsentere sig selv. Billeder af skyskraberkoncentrationer kan undertiden minde om gruppeportrætter med de mest lavstammede i forreste række; de kan selv udvikle en omhyggeligt komponeret silhuet eller stille sig an som en slags *nature morte*. Formel ligevægt kan fremmes af forskellige former for *aksialitet*, der fastlåser et mere eller mindre frontalt perspektiv på byen. Byen som *billede*, dvs. sanset eller konciperet i sine todimensionelle kvaliteter *fastfryser* byen, løfter den ud af tiden og det levede liv, og forvandler den til en art *stilleben*, der betoner formelle overensstemmelser og kontraster og af dem skaber et indbyrdes spil af udvekslede former. At fastholde bybilledet kan måske minde om fortidens potentater, der som middel til magtfuld fremtræden ønskede at ligne deres egne portrætter eller statuer, eftersom status i lange tider synes at have være knyttet til værdig ubevægelighed og upåvirkelig ro.

Billeder er noget, der er afgrænset, hvad der ofte accentueres ved en indramning, der ikke er del af billedet. Afstand til det viste kan imidlertid i sig selv fremme todimensionalitet, og en styret orientering mod noget bestemt trækker i samme retning. I princippet er billeder aldrig lig det afbildede – ellers ville de falde sammen med det afbildede og ikke være billeder af noget. *Fresh Kills Park – Lifescape* præsterer imidlertid næsten

det kunststykke at iværksætte et *efterbillede*. Det frembyder et billede af et fravær, i og med at oplevelsen arbejdes ind i kroppen. Det er konciperet af James Corner, arkitekten bag *The Highline* i New York. Det kæmpemæssige, procesbetonede parkanlæg er under langsigtet opbygning på Staten Island, hvor et landopfyldningsområde blev lukket 2002, men (gen)åbnet samme år for at modtage affald fra World Trade Center. I lighed med anden *land art* viser det ud over sig selv – i dette tilfælde mod en skyline, der er frataget de to tårne, men hvis fokus er genskabt liggende som lange, svagt stigende og let konvergerende volde, hvor man så at sige kan gå deres udstrækning ind i kroppen og ved deres afslutning spejle mod det sydlige Manhattans fjerne skyline, der nærmest antager karakter af et luftsyn berøvet de tårne, man befinder sig på.

For terroristerne, der angreb tårnene, var New York uden tvivl et overmodigt Babylon, der skulle bringes til fald. For dem, der udråbte *Woolworth Building* til en handlens katedral, har byen taget sig ud som et himmelsk Jerusalem. Når tårntypologien udlånes til skyskrabere, er der stadigvæk tale om en trafik, der holder sig inden for den arkitektoniske og urbane sfære. Frankfurt am Main som “Mainhattan” er et ordspil, der ved at sammensmelte to byer også rummer et udsagn om en amerikanisering af finansbyen, der efter Anden Verdenskrig lå i den amerikanske zone af Tyskland.

Når New York Times efter sin flytning fra The Newspaper Row til Midtown tog bolig i en (kileformet) udgave af Giottos kampanile i Firenze,⁶ overtog avisen måske nogle af forlæggets associationer som kulturelt vartegn, men om betydningsoverføring mellem helt adskilte virkelighedsområder er der ikke tale. Det er der derimod principielt med de skyskrabere, den østtyske arkitekt Hermann Henselmann tegnede til at udgøre en slags vartegn for Leipzig og Jena, idet de angiveligt skulle minde om en åbnet bog og en kikkert og dermed understøtte byernes renommé med hensyn til henholdsvis forlagsvirksomhed og optisk forarbejdning (Zeiss).⁷ Samme metaforiske relation, men mere vellykket, har de fire tårne, der som opslåede bøger danner rumdefinerende klammer i Dominique Perraults parisiske *La Bibliothèque Nationale de France* (1996). Tårnene er forsynet med træskodder som solafskærmninger, som i flere indstillinger får dem til at minde om reoler. De fire bygninger danner hjørner i et kæmpemæssigt træplateau, der sænker sig i trapper, og som ligesom den tætte træbeplant-

ning i den centrale, forsænkede gårdhave vidner om bogproduktionens traditionelle materiale.

Mange sammenlignende eller metaforiske konstruktioner, arkitektoniske eller sproglige, befinder sig imidlertid i et uklart mellemfelt. *Lakhta Center* (RMJM/ Gorpobject, 2019) skyder sig op som en flammeagtig form ved Den Finske Bugt uden for Skt. Petersborg (som byen hedder i dag) og er med sine 462 meter (87 etager) for tiden Europas højeste bygning. Men tårnets udformning peger ikke så meget på en skyskrabertype, som den trækker på en metafor, der må antages at henvise til Gazproms logo. Hvis den opadstigende flamme synliggør energiselskabets økonomiske potens, kan det spiralerende spir også opleves som en hilsen til byens arkitektur, der historisk er kendetegnet ved mange forgyldte, meget langagtige og sylespidse spir. Indbyrdes har de som billedrim også tidligere skabt historisk kontinuitet med udgangspunkt i åndelig og militær magt. Hvis Peter-Paul-Katedralens facade (1703) på fæstningsøen fortætter sig i et spir, er *Lakhta*-tårnet som helhed her forvandlet til et. Kirketårnets spir, der skilte sig ud fra en tidligere russisk tradition for løgkuper, er blevet sigtepunkt for Moskva-prospektet (som først tager sin begyndelse et godt stykke mod syd). Det fik tidligt sit ekko i spiret, der pryder Admiralitets tårn (fra 1730'erne, fornyet i begyndelsen af 1800-tallet). Det danner udgangspunkt og er point de vue for en trestrengt vifte af gader, der i sig selv lånte værdighed fra Roms gåsefødsmotiv – blot er hovedaksen fra en midterposition (som Roms Corso) forskudt til det østlige gadestrøg, Nevsky Prospektet.

Det østtyske *Fernsehturm* (1969)⁸ tæt på Alexanderplatz er del af en tårntypologi, der som sagt har aner langt tilbage i tiden, men udgjorde kulminationen på en veritabel *billedstrid*, der blev udkæmpet under Den Kolde Krig på tværs af Muren. Med tårnet lykkedes det næsten Østberlin at lægge beslag på hele den gamle hovedstads *image*, idet det med sine 368 meter trænger sig på overalt i det berlinske gadebillede. Hele Berlin lader sig beherske visuelt fra udsigtsdækket i den kugle, spiret gennem-bryder, men først og fremmest danner det som sigtepunkt relæ for Unter den Linden og dets østtyske pendant, prestigeprojektet Stalinallee (senere Karl-Marx-Allee), der trækker ind imod tårnet fra henholdsvis vestlige og østlige retninger. Kugleformen hævder sig ved at forblive den samme, uanset hvorfra den ses, men globusformen antyder en forbindelse til og

kommunikation med hele jordkloden – fra starten dog mest med storebror i øst. Den trækker da også samtidigt på kosmologiske associationer i kraft af sin Sputnik-ikonografi.

Lu Hao har forsøgt at gentage sit kunststykke med Chang'an-avenuen i forhold til Stalinallee (2011), der var planlagt som en fortælling om et genopstandet, socialistisk Tyskland. Hele idéen om byggeri – og gerne dét, der går i højden – som symbol på nationens eller statens genopstandelse besegles af adskillige billedfremstillinger, hvor Stalinallees stilladser danner baggrund. På Leninplatz, der blev omdøbt til De Forenede Nationers Plads, er en Lenin-statue af Nikolai Tomski (1970) blevet fjernet i 1992. Som det fremgår af adskillige fotografier, var Lenin tiltænkt en placering, hvor han ses på baggrund af et tredelt højhustårn, der hæver sig i trin (Heinz Mehlman, 1970, 25-17 etager). Statuen var bygget op af bygningsblokke, der som afslutning også dannede en mur. At rejse et tårn og bygge en nation blev her, som andetsteds, sidestillet: Statsmænd er fra tid til anden fremstået som *nationsopbyggere*. Det samme er tilfældet i Rockefeller Centers lobby, der udmaler komplekset under sin egen opbygning: Her har Abraham Lincoln beredvilligt besteg stilladserne.

Organiske inspirationer angives jævnligt som retningsgivende for skyskraberes udformning – om ikke andet som del af deres branding. *Burj Khalifa* (SOM, 2010, 828 m) i Dubai har således angiveligt grundrids efter en regional ørkenplante med det formål at aflede vindtrykket. En udbredt organisk metafor for skyskraberen er *træet*, der med sin bærende stamme er skema for de to realiserede Frank Lloyd Wright-bygninger, der kan aspirere til skyskraber-betegnelsen.⁹ Planteornamentik indgår i hans læremester Louis Sullivans udsmykning af *Guaranty Building* (1894) øverst under taggesimsen, hvor den antager næsten barok karakter. Det svarer til dén vækstmetaforik, Sullivan importerede fra Friedrich Fröbels pædagogik, og som er foregrebet allerede af titlen på hans *Kindergarten Chats* (1918).

Metaforer iværksætter *betydningsoverførsler* i et gensidigt *udvekslingsforhold*, hvor ét domæne sættes på begreb ved at låne træk fra et andet. Når det drejer sig om arkitektur, bliver dét tydeligt, som egentlig altid er udgangspunktet, nemlig at vi er kroppe i et rum; sproget er spækket med vendinger, der tager bestik af denne grundliggende kendsgerning. Hovedstadens centrale plads er byens hjerte; veje udgør arterier, parker fungerer som

lunger, kloaker som tarme. Når vi taler om “højt og lavt”, er rækkefølgen ikke tilfældig, men afspejler en værdisætning, der tager udgangspunkt i kroppens handlende position, der er opretstående, og overfører den på sociale forhold, hvor overmagt er forbundet med en styrke, svagheden ligger under for.

Metaforiske sammenligninger udpeger implicit *ligheder i det forskellige*, mens sammenligninger i mindre grad undertrykker forskelligheden. Spørgsmålet er i almindelighed, tror jeg, om skellet mellem bogstavelig og billedlig ikke er mere flydende og intrikat, end man umiddelbart skulle antage, hvad jeg ikke kan komme nærmere ind på i denne sammenhæng. Tilvænning og udbredelse har også gjort sit til, at mange metaforer er afgang ved døden og knap nok opfattes som billedlige udtryk mere; det gælder f.eks. facade, der etymologisk har forbindelse til ansigt. Men dette understreger blot, at metaforen ikke er en biomstændighed ved sproget. Langt fra at være overfladisk pynt er dét at *afbilde ét virkelighedsområde på et andet* en uundgåelig del af den måde, vi erkender verden på. Langt fra at være en ydre besmykkelse af noget allerede givet udgør den en mental kortlægning, der i sig selv deltager i en indre tankeproces (Turner/Lakoff, 1989).

Metaforer gør sig både gældende på såvel genstandsniveauet – skyskraberen eller byen selv og dens tilblivelse – som på det sproglige plan, herunder også det analytiske, eftersom beskrivelse og analyse aldrig er rensset for metaforer. Spørgsmålet bør således ikke handle *om* deres berettigelse, men stilles *til* deres konkrete anvendelighed. Et eksempel kan være det traditionelle facadebegreb, som jeg mener i mange tilfælde med fordel kan udskiftes med en opfattelse af skyskraberens ydre fremtoning som en slags fortælling, hvor begyndelse og slutning er accentueret (Troelsen, 2002, pp. 92f). Under alle omstændigheder kan et første trin til at besvare af det stillede spørgsmål være at danne sig et vist overblik over feltet – sådan som jeg forsøger det her.

Skyskraberen som skulptur og persona

Mange af de senere års skyskrabere har antaget *skulpturelle* former, muliggjort af tekniske nyskabelser. Især store finans- og industrikoncerners forsøg på synlighed har givet anledning til påfaldende udformninger af skyskrabere, sådan som vi har set det med Gazprom-tårnet. Skulpturas-

sociationer trænger sig på i samme grad, som tårnenes udformning *tilsyneladende* lader hånt om deres funktionsduelighed: De vrider sig, drejer sig om sig selv, fletter sig ind i andre bygninger, indtager skrå og hældende positioner, og hvis de ikke selv synes at danse, overlader de det til deres vinduer at hoppe og springe. I tysk sammenhæng er sådanne byggeriers skulpturelle udformning udmøntet i betegnelsen *Skulp-Türme*. Et tidligt eksempel på skyskrabere, der trodser lodlinjen er Philip Johnsons *Euro-paport* i Madrid (1996, 114 m), hvor to tårne markerer sig som byport ved at hælde mod hinanden med 15. graders hældning.

Johnsons portbygninger rummer faktisk kontorer. Noget tilsvarende gælder ikke Eero Saarinenes *Gateway Arch* (1968) i St. Louis, som er en slags synsmaskine, der ligesom Corners to jordvolde skal styre blikket. Der er tale om et stortilet, parabolisk formet monument, der accelererer det vertikale perspektiv ved at snævre ind foroven, hvor det når en højde af 192 meter. Herfra kan man gennem smalle, horisontale vinduer som billedrammer overskue downtown St. Louis, idet man placeres i en akse, der fører gennem grønne områder og udpeger det gamle domhus omgivet af højhuse til den ene side, mens anlægget til den anden side afsluttes af et trappeanlæg ned til Mississippi-floden. Set inde fra byen danner buen en slags glorie eller regnbue over domhuset og bymidten; fra floden opbygger den en "port mod vest", en triumfbue, der fejrer USA's vestlige ekspansion, der blev muliggjort ved Thomas Jeffersons køb af Louisiana fra Napoleon (1803). Triumfbuens længde flugter med Mississippi-floden, der som national grænse- og forbindelseslinje indtager en position, der svarer til Kinas Yangtse og Frankrigs Loire-flod.

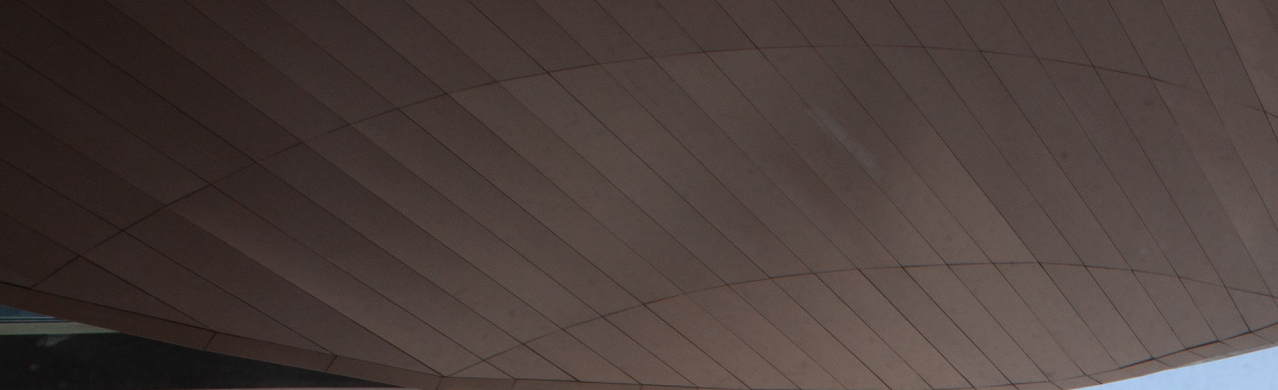
Skyskraberes skulptur-aspirationer falder for så vidt i tråd med August Schmarsows (2006) idé fra 1893 om skellet mellem arkitektur og skulptur. Arkitektur var for ham ikke et spørgsmål om bygningens omsluttende *beklædning* eller (ydre) materielle *masse*, men om dens (indre) *rumdannelse*, hvor negativformen, selve begrænsningen, er det afgørende. Den arbejder ikke med massive, kropslige legemer, men er derimod en kunst, der som "Raumgestalterin" har til opgave at omslutte dét subjekt, som er udgangspunkt for rumdannelsen. Den udformer indre rum, man bevæger sig ind i og omgives af. Den har med dybde og perspektiv at gøre, hvorimod skulpturen accentuerer den *vertikale* dimension, der i særlig

grad er egnet til at give indtryk af en *overskuelig, sluttet genstandsform*, mens maleriet er bundet til den horisontale og laterale dimension. Hvis bybilledet således er et panorama, forekommer det mig, at skyskraberen i Schmarsows forstand er forhåndsbestemt til at befinde sig i et mellem-område mellem skulptur og arkitektur.

Ofte tilpasser skyskrabere sig et omgivende, lavere byvæv ved sokkelbygninger, der fungerer som afsæt for deres mere slanke tårne. Norman Fosters *Hearst Tower* (2006, 182 m) i New York virker skulpturelt ikke alene i kraft af den klart adskilte, egenartede sokkel (Joseph Urban, 1928), der står tilbage fra en ikke færdigbygget art deco-bygning, men også fordi tårnhjørnernes stumpe, minimalistiske trekantindhak og -fremspring minder om de mere afrundede silhuetgentagelser i Constantin Brâncușis *Endeløse søjle* (Târgu Jiu, Rumænien, 1938). Minoru Yamasakis *Rainier Tower* (1977, 157 m) er som samme arkitekts World Trade-tvillingetårne en minimalistisk stele med gennemgående lisener, blot balancerer Seattle-tårnet visuelt faretruende på en 37 m (11 etager) høj pyramide, der med en krumning spidser til forneden. Endeligt kan en hel skyskraber naturligvis simpelthen tjene til sokkel for en statue sådan som det vindende, men kun påbegyndte forslag til *Sovjetpaladset* i Moskva (Boris Iofan, Vladimir Schuko, 1932), idet den næsten 500 meter høje bygning skulle krones af en kolossal Lenin-statue.

Søjler kan løfte skulpturer mod himlen, men kan også selv fungere som en slags skulpturer. Det gjorde Adolf Loos' forslag til den navnkundige Chicago Tribune- konkurrence i 1922 – uanset om indfaldet var seriøst ment eller ej. Hans forslag, der består af en kanneleret dorisk søjle, skal formentlig forstås som en slags ordspil på avisbegrebet "column", der henviser til avisspalte (klumme). Når en skyskraber omtales eller konciperes som en *søjle*, er søjlen på forhånd sprogligt forankret i den opretstående krop med dens fod og kapitæl (hoved). Skyskraberen manifesterer ofte en lignende *tredeleling*, hvor basis har tydelig karakter af sokkel for et skaft. Selve navnet *The Turning Torso* (Santiago Calatrava, 2005), der med sine 190 m knejser som solitær skulptur i Malmö, er egnet til at fremkalde kropsassociationer, selvom den fordeler sin tyngde forskelligt alt efter synsvinkel.

Som *krop* eller *levende væsen* fremstår skyskraberen eller byen som et *individ*, der udstyret med en slags egenvilje har sin identitet knyttet til fødselsdage og andre mærkedage. Strengt taget giver det derimod sjældent





mening at udstyre byer med en fikseret oprindelse, og de lever sjældent op til den identitet, de tillægges. Uvægerligt er de resultat af sammenfiltrede og ukoordinerede intentioner, eller også bliver de det med tiden – i og med at interessekonflikter trækker i mange, måske modsatte retninger, hvad der typisk kan ses. Strengt taget er det ikke gjort med at tilskrive bipolaritet til en åbenlyst spaltet by som Koldkrigens Berlin, hvor vi føler os berettiget til at stable to antagonistiske på benene, som var de hver især tydelige agenter, der hver for sig besidder afgrænselig identitet og klar målsætning. Men under alle omstændigheder er det sprogligt mere end svært at omtale såvel byer som bygninger uden at udstyre dem med en form for *agens*, som var de levende væsner – blot postuleres det ikke med samme fyndighed som i barokke allegorier, hvor emsige Fama-engele ikke undser sig for begejstret at udbasunere stadens ry med deres langagtige trompeter.

Øverst på *Municipal Building* – den 180 meter høje bygning (McKim, Mead & White), der i 1914 skulle aflaste New Yorks City Hall – troner Audrey Munsons forgyldte *Civic Fame*. I den ene hånd holder hun et heraldisk skjold, i den anden en krone, hvis fem kreneleringer angiver metropolens bydele. Allegorier var traditionelt af hunkøn (ligesom de abstrakte begreber på latin, de henviste til), men den ulige kønsfordeling gjaldt også normalt det symbolske personel, der fik til opgave at bevogte byer. *Early New York* (Philip Martiny, 1907) har taget opstilling ved indgangen til *Surrogate's Courthouse* i Civic District. Blandt amerikanske byer er New York – eller Nieuwe Amsterdam – en af de få, der har en befæstet fortid (hvad der fremgår af gadenavnet Wall Street), og byens kvindelige inkarnation er – ligesom sine mange europæiske søstre – udstyret med en murkrone, hun bærer på sit hoved.

Ofte har skyskrabere taget navn efter deres bygherrer, efter (skiftende) ejendomsbesiddere eller firmaer (Woolworth er et eksempel). "Starchitects" har på det seneste i f.eks. Milano og Madrid kunnet gøre portrætmalere eller skulptører kunsten efter med at få deres navn knyttet til deres værker snarere end den portrætterede eller bygherren. Ellers var det kun ved festlige lejligheder, at arkitekter midlertidigt har kunnet tage bolig i deres værker. Ved en kostumebal i 1931 på Hotel Astor i New York var arkitekter udklædt i deres skyskraberkreationer. Her tiltrak William Van Alen sig særlig opmærksomhed ved at have iført sig Chrysler Building. I 2019 blev spøgen gentaget i regi af CTBUH (Council on Tall Buildings and Urban Habitat), der afholdte

sin 10. verdenskongres og fejrede sit 50-års jubilæum i Chicagos Aqua Tower. Petronas Towers blev vist som en slags rygsæksraketter, og Lakhta Center gik "catwalk" i en noget slatten udgave af sin flammeform. Det hele kan virke som en ualvorlig hentydning til byen som kostumebal og dens arkitektur som *modefænomen*. Måske kunne det også mere seriøst være en hilsen til Gottfried Semper og hans forestilling om arkitektur som opstået og præget af tekstiler som rumafgrænsning og ydre beklædning (Semper, 1860) – en opfattelse, som August Schmarsow tog kraftig afstand til i *sin* rumopfattelse.

Urbant bjerglandskab og naturbeherskelse

Hvis en skyskraber ved festlige lejligheder kan domesticeres som tæt på den ydre hud og som en membran på linje med tøj, konciperes den oftere som noget fjernt, der unddrager sig menneskelig målestok og umiddelbart er at sammenligne med bjerge. Det er næppe tilfældigt, at en tidlig skyskraberblok i Chicago, der dukker op i enhver historisk fremstilling af typologiens historie, hedder *The Monadnock Building* (Root & Burnham, 1891-93, 16 etager, 66 m). Monadnock er navnet på et bjerg i New Hampshire, men også de senere forlængelser af husblokken – Kathadin og Wachusetts, hvor det første byggeafsnits massive, bærende mure er erstattet af jernskelet – henter deres navne fra bjerge i det nordøstlige USA.

Det er imidlertid fremtidsbyen som helhed, der i Hugh Ferriss' *The Metropolis of Tomorrow* (1929) antager karakter af vældige klippemassiver og bjergrygge med forbjerge:

Det første indtryk af byen er således af en bred slette, der ikke mangler vegetation, men hvorfra der med betydelige mellemrum rejser sig tårnhøje bjergtinder.

Hvert tårn ser ud til at have et særligt forhold til det lavtliggende distrikt, som umiddelbart omgiver det. Højderne på de mindre bygninger øges, når de nærmer sig det centrale tårn; hver tinde er så at sige omgivet af lavere bjerge, der lægger op til det (Ferriss, 1986, pp. 109-110).

Når skyskraberbyen fremstår som et bjerglandskab, antager den karakter af en *fremmed* og *vanskeligt tilgængelig natur*, der modsætter sig eller trodser menneskelige bestræbelser og projekter. Kultur omveksles til natur, når

byens tinder antager karakter af bjergtinder. Det kulturskabte er størknet til noget givent og har antaget karakter af en "anden natur" – noget, der har sluppet forbindelsen til ophav, udvikling og tid. Byen – ikke mindst dér, hvor den vertikalt samler sig i sin mest koncentrerede skikkelse – optræder som en naturlig udfordring. Huse befinder sig *på* jorden; om et bjerg kan man ikke sige, at det står på jorden. Bjerget er den skikkelse, jorden antager på et bestemt sted. Faktisk kan det i mange skyskraberbyer være vanskeligt at fastslå et jordniveau. Store udgravninger har gjort det nærliggende at nedsænke pladser, men mange af dem er hævet op over gadeniveauet, der også forflygtiges ved broer og tunnelagtige kanaliseringer (jf. Troelsen, 2020, p. 87f).

Johannes V. Jensen dynamiserer og ophøjer New Yorks befolkning til en slags bjergbestigere, der ikke besejrer fikserede højder, men navigerer i et vulkansk energifelt – formentligt inspireret af byens mange dampende riste:

De ligner Bjergbestigere og er det ogsaa, de holder sig hver Dag oppe paa det stenede Højfjæld af en moderne By, de avancerer over en Grund, der dirrer af Trafik som en Vulkan, de aander en Luft, der er giftig af Røg og svanger med Elektricitet som et Tordenvejr, de orienterer sig mellem Lavastrømme af Mennesker, der konstant befinder sig i Opløb, og Sporvogne og Tog over Hovedet og under Jorden, de lytter i en Støj, der er mere isolerende end Stilhed, et Gadebrag saa bedøvende, at det ikke er en Bølgen men en Knusning af Luften som ved et Stenskred, dette Højtryk skal de igennem, dette er Vejen over New York (Jensen, 1907, p. 6).

Johannes V. Jensen er også i stand til at opleve byen som en enorm *skov* – en forårsskov, der er ved at springe og bebuder en hård og teknisk verden, der befinder sig på lang afstand af et romantisk naturunivers:

Det meste af Staalbindingsværket var rejst og lignede med sit mønjerøde og sorte Væv af Jernbjælker og Stræbere en hæslig Metalskov, der groede op af Stenene, og hvori det hamrede som et Løvspring i Helvede. Det dansede deroppe med Nittehamre og pnevmatiske Mejsler paa Bjælkerne, som var det en overnaturlig stor Skovspætte, der hakkede paa Staalstammerne, en jernædende Fugl med blaat forstaalede Fjer og en hed Fil ud af Halsen (Jensen, 1907, p. 14).

Det må siges at være helt i Jensens ånd, når en række af *bjergbestigere* har specialiseret sig i at besejre skyskrabere.¹⁰ Det er således ikke kun linjedan-

seren Phillip Petit, der har følt en uimodståelig trang til at indtage det tomrum, der blev dannet af kløften mellem World Trades tvillingetårne (1974). Sydtårnet blev senere besteget af George Willig i 1977, der efter tre og en halv times opstigning kunne indskrive sig i bygningen ved at efterlade sin signatur på toppen af den. Andre, f.eks. Alain Robert, har fulgt trop og givet sig i kast med andre højhuse – dog ikke altid som lovbrudere, men som del af et mere officielt mediestunt ved indvielser o.lign.

Som kløftet og overvældende *bjerglandskab* kan byen transcendere den profane verden og blive til et skue af *sublim* karakter. Hans-Jørgen Nielsen har beskrevet en solnedgang i New York på denne måde: “Under mig rammer strålerne de kæmpemæssige tinder og massiver i en enorm slugt, hvis omfang ikke lader sig opfatte med nogen rimelig sikkerhed af noget menneskeligt øje” (Nielsen, 1985, p. 58). I sin begrebshistorie har det sublime især været møttet på voldsomme landskaber, men medtager også arkitektur, der ikke lægger op til den afgrænsede og domesticerede oplevelse, som skønhed skænker, men ved sin umådelige storhed rækker ud over enhver fatteevne, og som derfor indgyder en vis rædselsblandet fryd.

The American Sublime er en variant af begrebet udviklet af David Nye (1994). Det inddrager bl.a. skyskrabere og brobygninger, men peger ikke mindst på det amerikanske landskab som *nationalt samlingspunkt* i fravær af fælles tradition, herunder trosretning. USA har da også været foregangsland i oprettelse af nationalparker. Men karakteristisk er, at teknologiske nyskabelser ikke på samme måde som i Europa har været opfattet negative modstykker til naturen.

Le Corbusier jævnfører i 1920'erne sine projekterede skyskrabere med krystallinske bjerge, der lyser i aftensolen¹¹ – et af de træk, der trods alt forbinder ham med Brunos Tauts ekspressionistiske vision af det krystallinske fælleshus, en “bykrone”, hvor bjergets ophøjelse videreføres og forlænges i *opadstræbende gotiske naturformer*, idet mure nedbrydes til fordel for glasmembraner som led i en åndelig genrejsning efter Første Verdenskrig (Taut, 1920). Hvor Tauts profane glaskatedraler selv synes at udstråle bundter af lys – sådan som mange skyskrabere gør det i deres selvrepræsentation på væggene af deres lobbyer – har Le Corbusiers tårne maksimeret deres lysindtag ved at være formgivet som en slags lysradiatorer. Tidligere end i Algier-planen er byen i Le Corbusiers bytopier fra 1920'erne eksplicit

konciperet som en *rational maskine*, der udrenser fortidens sygdomstegn, og i geometriens ånd er indrettet på at skabe den hurtigste og mest direkte forbindelse fra et punkt til et andet (Le Corbusier, 1980). Små todækkerfly har det med som fluer at sætte sig på Le Corbusiers tegninger, og en flyveplads er uforfærdet indrettet midt i skyskraberbyens pulserende hjerte, der opsamler og viderebefordrer trafikstrømme. Gadekorridorens begrænsninger er faldet og *bevægelse* gjort til byens overordnede princip, der fremmes af, at skyskraberne er hævet op på piller, så de ikke danner barrierer for den trafikale gennemstrømning. Bygningsornamenter udrenses – de er for fodgængere og kan ikke opfattes i farten, eller de kan endda forvolde skade ved at aflede de trafikerendes opmærksomhed.

Et forbillede for Le Corbusier var *atlanterhavsdamperen*, der som skyskraberen trodser naturkræfterne og i koncentrat rummer alle byens funktioner. At det langstrakte højhus *Unité d'Habitation* er bygget forskellige steder i verden svarer til, at skibet ret beset er et sted uden sted, idet det uforankret besejrer elementerne i sin fremad drift. Men skibet eller skyskraberen kan også styres ind på en national kurs:

“Pludseligt så jeg Flatiron Bygningen, som jeg aldrig har set den før. Fra hvor jeg stod, så det ud, som om den bevægede sig mod mig som stævnen på et monstrøst dampskib, et billede på det ny Amerika, der var under tilblivelse”, har fotografen Alfred Stieglitz berettet kort efter, at Flatiron (Daniel Burnham, 87 m) stod færdig (1902). Han følte øjensynligt en generel affinitet mellem sit medium og skyskraberen som bygningstypologi og erklærede om den ret så historicistiske bygning: “Dét er det ny Amerika. Det er for Amerika, hvad Parthenon er for Grækenland” (Stieglitz, 2000, p. 113,114).

Skyskraberbyen som sprog

At tale om arkitektur som sprog virker knapt nok billedligt markeret; det er næsten en død metafor – men er måske netop af samme grund virksom som mere end en analogi. Modernismen som “international stil” har i hvert fald på et tidspunkt gjort det ud for et *lingua franca*, hvad der betyder, at bestemte bygningsværker, der holdt sig inden for sprogsystemet, kunne springe op hvor som helst. I USA gik der imidlertid et stykke tid, før en

modernisme af europæisk aftapning slog igennem. En række af de første egentligt modernistiske skyskrabere i New York blev således endnu i tiden efter Anden Verdenskrig af de indfødte opfattet som ikke-amerikanske indslag, fordi de brød med traditionen, men har senere opnået indfødsret i et alment "vokabular" og er blevet del af en udbredt "syntaks": Oven på sin sokkelbygning stillede *Lever House* sig vinkelret på gadelinjen, *Seagram* brød med den for at indrette sig med en forplads, og *United Nations* valgte en udpræget skiveform ("slab-in-a-park"), som fulgte en mere europæisk tradition.¹²

I og med at skyskraberen er USA's bidrag til arkitekturhistorien har amerikanske arkitekter og ingeniører på global basis tiltrukket sig opgaver inden for feltet – hvad der naturligvis er blevet fremmet af den digitale udvikling, som har lettet hurtig overførsel af detaljerede arbejdstegninger, idet Kina dog i almindelighed har krævet involvering af kinesiske samarbejdspartnere for at opdyrke nationale kompetencer.¹³

En oversættelse fra et vestligt til et asiatisk idiom er *Petronas Towers* (Kuala Lumpur, 1996, 452 m), der har pagodeagtig karakter i sin parafrase over *World Trade Center* (Minoru Yamaski, 417 m, 1972-73), eller *Jin Mao Tower* (Shanghai, 1999, 420 m) – begge er i øvrigt designet af amerikanske arkitekter (Cesar Pelli og SOM / Adrian Smith). *Globaliserede* koder er således blevet "glokaliseret", formidlet med eller *oversat* til nationale eller særkulturelle idiomer.

Ligesom et *sprog* udgør byen en struktur, der eksisterer før individet træder ind i det, tilegner sig og anvender det. Det er muligt at anskue byen og dens bygninger som en manifestation af et sprog med egenartet og traditionsbestemt *syntaks* og *artikulation*, hvor f.eks. templers bærende og bårne elementer eller tårnes funktion har været udtryksmæssigt kodet på en måde, der minder om sproglige tegn. Indtil engang i det 20. århundrede ville en bygning med langsiden som hovedfacade og midterstillet eller lateralt tårn umiddelbart blive opfattet som rådhus, hvorimod en bygning, der forsynede kortsiden med et tårn eller to og gjorde denne til den mest repræsentative, ville blive klassificeret som kirke. Normalt ville pladsen også følge af arkitekturen, dvs. udfolde sig i henholdsvis bredden eller i dybden. Men både ordforråd og syntaks kan der rokkes ved, som vi så det med Tanges Tokyo-rådhus.

Et uformidlet sovjetisk indslag i Warszawa er *Videnskabs- og Kulturpaladset* (1952-55, 237 m), der med tiden er blevet magnet for en række mere (sen)modernistiske skyskrabere. Et polsk islæt i det "stalinistiske" monument er dog en særlig dekorativ krenelering, der har forbillede i polske renæssancebygninger. Paladset skyldes samme arkitekt (Lev Rudnev) som *Moskva Statsuniversitet*, som bl.a. har forlæg i New Yorks førnævnte *Municipal Building*, og hvis bymæssige fremtoning kan minde om Hugh Ferriss' visioner.

I Shanghai har mange af de store bygninger langs The Bund gjort, at den store engelske befolkningskoloni i denne "treaty port" kunne føle sig hjemme. Et dominerende arkitektfirma i koncessions-byen var det Hong Kong-baserede Palmer & Turner,¹⁴ der imidlertid allierede sig med Lu Qianshou i forbindelse med *Bank of China Building* (1937, 69 m). Denne bygning har ret upåfaldende taget bestik af den væsentlige rolle, kinesisk arkitektur af en vis betydning tildeler tagkonstruktioner. Samme opadkrummede svaj som bankens taghjørner har Skidmore, Owings & Merrill (SOM) tildelt toppen af *White Magnolia Plaza* (2017, 320 m) en smule længere mod nord på Huangpus vestbred.

Chicago-firmaet SOM lagde sig ellers længe i forlængelse af Mies van der Rohe og videreførte et modernistisk formsprog, der uden at være helt fastlåst har præget skyskraberbyer verden rundt. Deres bygninger har således i mange år opkastet sig til en urban manifestation af et arkitektonisk *verdenssprog*, ført an af vestlige og især amerikanske arkitekter, der som SOM gennem lang tid har opbygget en erfaring med bygningstypen. Skyskrabere i byer uden for USA har ofte virket som indslag af en *fremmedsproget* typologi – udråbstegn fra en anden verden end dén, man følte sig hjemme i. Også i den gamle fristad Frankfurt am Main – en by, hvor selv rådhuset og museer traditionelt har bygget videre på eksisterende borgerhuse – har beboerne i vid udstrækning følt skyskraberne som utilgængelige, invasive fremmedlegemer, befolket af nomadiske finansfolk, som var uden tilknytning til byen. Under en tilbagevendende udstilling af lyskunst, den såkaldte *Luminale*-event (senest 2018), der om natten inddrager byen, blev denne følelse søgt imødegået ved midlertidigt at åbne en lang række af de ellers skarpt bevogtede skyskrabere for offentligheden.

Skyskraberbyen som teater og lysshow

En skyline ændrer sin karakter med dagslyset, og når mørket falder på, mister byen sin dybde dimension. Den optegnes som en mørk silhuet, hvor bygningerne gror sammen i bunden, men på et tidspunkt udveksler figur-grundforhold med himlen i et samspil, der kan være mere eller mindre livligt alt efter højdeforskelle og synskorridorer. Hvis konturen slutter sig til byen, synes skyskraberne at spidde himlen; hvis det er himlen, der har overtaget, bliver den aktiv og skyder sig som takker ned i bymassen.

Bybilledet skifter således karakter ved solnedgang, hvorefter skyskraberbyen lidt efter lidt udfolder en særlig natarkitektur. Skyskrabere – i hvert fald de mere spektakulære af dem – er sjældent mørklagte om natten, sådan at lyset indskrænkes til gadeniveau; især bygningstoppe bades ofte i lys – hvad enten det sker indefra eller udefra, eller de selv udsender projektørlys mod himlen. Bygningskroner løsrives og svæver frit; byens murmasser eller glasflader forvandles jævnlige til et stofløst lysflimmer, der uden dybde tegner fantasmagoriske mønstre i natten. Det er dét billede, der mødte den sovjetiske filmskaber Sergei Eisenstein, da han besøgte New York i 1930'erne. Han blev dybt fascineret af New Yorks filmisk "jazzede" lysreklamer, der spejlede sig i den regnvåde asfalt, mens trafikens floder strømmede forbi (Eisenstein, 1963, p. 83).

Et sådant lysshow er siden blevet forstærket i indkøbskvarterer som Tokyos *Ginza*, eller forlystelseskvarterer som *Kabukicho* øst for Shinjuku-stationen. De to bydele og deres æstetik er væsensforskellige, og højhusene begge steder meget uensartede. Fælles for dem er, at bygningerne er uhyre smalle, og at de opmarcheret på rad og række holder gadelinje uden at være sammenbyggede. De tynde sprækker, der mellem dem skal opfange rystelserne fra hyppige jordskælv, forlener dem imidlertid ikke med nogen dybde. De tager sig ud som *skærme*, der for oven yderligere er forsynet med tårnhøje stativer for lysreklamer. Om dagen kan disse stå tilbage som nøgne skeletter, men om natten lyser de op med flimrende tekster og dynamiske billeder, der bemægtiger sig hele facaden, opløser den og forlænger den med former og linjer, som ofte helt og aldeles slipper grundlaget i arkitekturen.

Times Square er et eksempel på gadesammenløb, der er blevet til en plads, idet New Yorks gadegitter støder sammen med den diagonale

Broadway (som er en palimpsest af en gammel indianersti). Her i centrum af teaterkvarteret har TKTS bygget en tilskuertribune oven på deres billetudsalg. Trappen med de såkaldte *Red Seats* (2008) har givet anledning til utallige selfies med udsigt til et omskifteligt skuespil, hvor skyskrabernes facader har mistet deres faste identitet til fordel for en urolig og flygtig collage af tekster og billeder.

Hugh Ferriss' teatraliske vision af morgendagens skyskraberby foregiver på skrømt, at dens beboere spiller hovedrollen. Men faktisk har han først og fremmest indtaget sin logeplads for at beskue byen som et storstilet scenebillede, der dukker op af tågen:

For en fantasifuld tilskuer kan det virke som om han sidder højt oppe i en tilskuerboks for at blive vidne til et gigantisk skuespil, et cyklopisk drama af former, og at tæppet endnu ikke er gået. / Disse enorme arkitektoniske former er kun kulisser og sætstykker. Det er prikkerne dernede, der i virkeligheden er stykkets hovedpersoner (Ferriss, 1986, p. 15).

Den *teatraliske* opdeling af beskuer og beskuet er understreget af en arkitektonisk modsætning som den, der både i Singapore og Shanghai har baggrund i en mere eller mindre kolonialistisk fortid. De gamle britiske regeringsbygninger i *Singapore* ser op til skyskraberne på den anden side af floden, der hober sig op bag hinanden i et gadenet, der primært går på tværs af floden. I *Shanghai* er Huangpu-floden, der tidligere var byens kant, næsten blevet forvandlet til dens centrum. Koncessionstidens The Bund-bygninger har fået tildelt birollen som tilskuere til det kinesiske *Wirtschaftswunder* i form af et arkitektonisk skuespil, der opføres på den anden side af floden, hvor *Pudongs* højeste skyskrabere optræder kronet af en triade af to *supertalls* og én *megatall*.¹⁵ Det er disse, der på verdensscenen optræder som protagonister, mens de høje bygninger på afstand af denne kulmination efterhånden nedtrappes til statister, karakteriseret af mere ensartede og gentagne former. En bøjning af floden lader den konkave tilskuerside modsvare den fremskudte flodbred på Pudong-siden. The Bund-promenaden spænder over en kvartcirkel, som fokuserer og indkredser forskudte synsvinkler på den anden brede skyskrabere.

I *Hong Kong* er Kowloon, der ligger på fastlandet, med tiden blevet udvidet ved jordopfyldninger og udbygget med høje skyskrabere (efter at

lufthavnen er flyttet derfra til Chek Lap Kok), og den højeste skyskraber befinder sig nu på denne side. I kraft af højde og visse lighedstræk forbin-der den sig – på trods af afstanden – med sin nærmeste konkurrent på Hong Kong Island og danner port til *Victoria Harbour*.¹⁶ Men Hong Kong Island forbliver stadigvæk den primære scene for beskuelse, mens Avenue of the Stars i Tsim Sha Tsui på Kowloon-siden tilbyder tilskuerpladser. Gadenettet lægger også op til det: Hvor de vigtigste af Kowloons gader løber nedad mod syd for at ende ved pynten ud mod Victoria Harbour, udgør Hong Kong Islands nordside en stejlt skrånende scene, der stabler skyskraberne og hober dem op oven på hinanden, men samtidig udfolder sig i bredden med et underliggende vejssystem domineret af gader, der følger koterne og løber mere eller mindre parallelt med kystlinjen. Hen over havnestrædet opføres hver aften et lysshow – det hedder *Symphony of Light* og udspilles mellem skyskraberne akkompagneret af et massivt lydligt baggrundstæppe. Nedskalerede pendants til shows af denne type iværksættes i mange (skyskraber)byers kæmpemæssige modeller af sig selv, hvor ikke blot den eksisterende by, men også fremtidige projekter indgår i ambitiøse, multiæstetiske iscenesættelser.

Epilog med metaforer

Hvis postkort kun i begrænset omfang kan give indtryk af Los Angeles som uendelig, bevægelig udstrækning, er film bedre egnet til opgaven – hvad der ikke kan undre i betragtning af, at byen frem for andre er en filmby. Men måske er en mere passende metafor for L.A. netværksbyen. For at køre i bil fra et sted til et andet, der ikke er helt tæt på, er man som ofte tvunget til at søge op i skala i forhold til ikke alene vejenes, men også boulevardernes mere finmaskede koordinatsystem, som man så senere vender tilbage til for at nå sit mål. For en tid må man lægge sig ud i det kolossale, abstrakte freeway-system, hvor retningskift principielt kun kan ske ved at skifte motorvej, idet de kritiske punkter for retningsændring hele tiden er deres skæringer. Trafiklinjerne møder ganske vist hinanden, men selvom de ikke på dette niveau er snorlige, løber de forbi hinanden uden at danne indbyrdes lukninger. De tegner krydsende flugtlinjer, der fører forbi alle steder og er uden føling med de nærmeste omgivelser. Resultatet er, at man

har indtrykket af at befinde sig i et overindividuet vejsystem, der objekti-
verer rummet, idet det bestandigt viser videre i en abstrakt bevægelse, der
går mod uendeligt. De fleste skyskraberbyer er også grid-byer, som fra et
mere overskuende, olympisk standpunkt kan jævnføres med internettets
grænseløshed, sådan som Lev Manovich gør det:

Med dens paranoide frygt for hierarki og centraliseret kontrol kan vi såle-
des forbinde den amerikanske demokrati-ideologi med den flade struktur
på Internettet, hvor hver side eksisterer på samme niveau af betydning som
enhver anden, og hvor to kilder forbundet via hyperlink – uanset hvilke – har
samme vægt (Manovich, 2001, p. 258).

Dubai synes i en anden forstand henvist til og indrettet på *internettets re-
præsentation*. Kun her – i satellit-perspektiv – kan man for alvor se formen
på de to palmeøer, der er anlagt ud for kysten, eller det system af øer, der
skal ligne et verdenskort (The World). Mange byer, måske især kinesiske,
synes efterhånden at arbejde med et fugleperspektiv, idet byens fremtræden
under *indflyvning* indkalkuleres, hvilket måske tager hensyn til det forhold,
at kinesisk monumentalarkitektur traditionelt har haft taget og tagkon-
struktionen som sit mest bearbejdede og artikulerede element. Men det
rokker ikke ved det forhold, at mange af byernes højeste observationsdæk
– Burj Khalifas befinder sig på 124. etage i 555 meters højde – katapulterer
beskueren så langt op, at man også visuelt mister forbindelsen til byen og
næsten oplever samme i bogstavelig forstand flade fornemmelse, man kan
have ved udsigten fra et fly, hvor selv bjerge mister dybde.

På bilkort, som jeg haft til rådighed i Los Angeles, synes yderligere
en dimension at være abstraheret, eftersom vejene ikke, som normalt, var
markeret med to streger, men indskrænket til kun én – velsagtens for at
tillade et større overblik over den enorme by. Det kunne måske umiddelbart
retfærdiggøre Manovichs analogi, der ikke blot er en beskrivelse, men en
tolkning. For mig at se er den imidlertid en kort-slutning mellem formel-
le og semantiske forhold. I hvert fald kan den illustrere et problem med
metaforiske analogier. Det ændrer imidlertid ikke ved, at vi uomgængeligt
tænker i metaforer og billedlige udtryk, og slet ikke at de under alle om-
stændigheder kan være et frugtbart udgangspunkt for videre betragtninger.
Om ikke andet kan de fungere som igangsættende associationspumper.

Visse forhold vedrørende skyskrabere og skyskraberbyer kan således belyses ved nogle metaforer, der for længst er afgået ved døden, men ved genoplivning måske kan yde et vist bidrag til udvikling af forståelseskategorier. Forholdet kan, vil jeg hævde, belyses af en gængs talemåde, vi benytter på dansk: Huse *ligger* – som knyttet til det hjemligt-nære er de afspændings sted, forbundet med ro, hvile, stabilitet. Tårne, derimod, står: De virker anspændte, vagtsomme, spejder mod fjerne kontinenter; i modsætning til huse befinder de sig ikke i en hviletilstand, de dvæler ikke. På en måde katapulterer de sig ud af byen.

Byer har det med at vise sig selv i al deres magt og væld – tidligere gerne med et vist præg af evighed. Senere kan en stadig forandring som sagt være et tegn på en dynamik, som vejnettet og skyskraberen deler. Men jeg mener, skyskrabere i udpræget grad har overtaget billedmæssige funktioner, som i hvert fald europæiske tårne tidligere opfyldte. Måske kan man hævde, at skyskraberen og den vertikale by (i endnu højere grad end borgerbyen) stiller sig i modsætning til tidligere tiders *feudale magtsymbolik*, der knytter sig til store *jordbesiddelser*.

USAs hovedstad har afrettet bygningshøjderne i centrum og fulgte i sin tid (med en række tilpasninger) Pierre Charles L'Enfants plan fra 1791, der er præget af hans franske baggrund: Avenues danner stjerneformer og knudepunkter og forbindes til en symbolsk beherskelsesgeografi, der har oprindelse i kongelige dyrehaver, hvor de fyrstelige jægere kunne tage opstilling i skæringspunkterne; fra denne bekvemme position kunne de nedlægge vildtet, når klappere jagede det op ad avenuerne. Stjernesystemet er i Washington D.C. overlejret gaderasteret, der opdeler næsten alle amerikanske byer, men hovedstaden koncentrerer sin symbolik i *horisontale* akser, der er inspireret af André Le Nôtres barokanlæg, som besætter landtilliggende i – hvad jeg vil kalde – en *ekstensiv* symbolik, knyttet til vidtstrakte jordbesiddelser (jf. Ewen, 1988, pp. 168f). Hvor slotte og paladser breder sig, koncentrerer skyskraberen og den vertikale by derimod sin betydning i en *vertikal*, intensiv symbolik, der falder i tråd med finansiell udnyttelse af indsnævrede grundstykker, der skal kaste så meget profit af sig som muligt. Det gælder om at blive høj på begrænset plads. Hvor fyrstemagtens boliger jævnlige beton *midten* i en vandret symmetri, der er *statisk*, beton skyskraberen eller tårnet sin *top* og sin begyndelse

(sokkel), idet de udmønter en tidsmæssig *dynamik*, som ofte synes at pege mod en vertikal *uendelighed*. I stedet for at være en facade, hvor man tæller etager, bliver skyskraberen en *fortælling*, der fører både fremad og opad. Skyskraberen vipper sine akser op og efterlader næsten altid et indtryk af, at den kunne være højere, hvorimod barokanlæggets uendelige perspektiver fortaber sig i horisonten.

I dansk, men også i svensk, sammenhæng har vertikalt vokseværk ikke fra begyndelsen lagt afstand til velfærdsbyen¹⁷ for at alliere sig med velstandsbyen, hvis udformning langt hen følger finansen – også når kontorer som tendens viger til fordel for investeringer i luksuriøse ejerlejligheder. Skyskrabere er ikke kun billeder på rigdom – de skaber den.¹⁸ Når vi taler om, at byen er et billede på eller udtryk for samfundet, kunne vi måske lige så godt sige, at en given by simpelthen *er* samfundet, eller i hvert fald en del af den. Byen er den fikserede, men også foranderlige skikkelse, under hvilken en bestemt social udveksling finder sted; den er dén byggede form, menneskers livtag med omgivelserne antager under givne omstændigheder. Men der er grund til at understrege, at typologiske former ikke uløseligt er knyttet til bestemte indhold.

Det omsigribende urbane vokseværk vidner under alle omstændigheder om verdensbyers stadigt voldsommere konkurrence om at sikre sig en plads i det globale billedarkiv. Postkort er ikke længere et gangbart medium for byers selvfremstilling i internettets tidsalder. Men byerne er stadigvæk i lighed med metaforen henvist til et spændingsfelt mellem lighed og forskel. Det er et paradoks, synes jeg, at metropolen for at få del i et globalt, finansielt fællesskab må opfinde eller udstille sin egenart.

NOTER

Faktuelle oplysninger om de enkelte omtalte skyskrabere er hentet fra de forskellige registreringer og databaser, *Emporis* samt *Skyscraper Center* under CTBUH (*Council on Tall Buildings and Urban Habitat*) har foretaget og lagt ud på nettet. Oversættelser skyldes forfatteren.

Anders Troelsen. Mag.art. og exam.art. i litteraturvidenskab og filmvidenskab (KU). Professor ved Arkitektskolen i Aarhus. Tidligere lektor i kunsthistorie, AU. Har i bøger og artikler især beskæftiget sig med film, tværæstetiske og billedanalytiske problemstillinger, historiografi samt med moderne og nyere billedkunst, arkitektur og byanalyse.

SUMMARY

Images of the city — The city as image

Urban verticality metaphorically and literally

Taking old postcards as starting points, the article is dealing with the different ways skyscrapers and vertical cities are sensed, represented and analyzed. This aim involves comparisons between the skyscraper and a traditional tower typology and the different ways vertical cities can stage themselves, visually as well as linguistically. A special focus is the competition between metropolises in order to obtain a status as a global city by stressing similarities and differences.

NOTER

- 1 Jf. Troelsen, 2011, der behandler Los Angeles i et rumfænomenologisk perspektiv, bl.a. modstillet Wien som en drejescene for borgerskabets selvrepræsentation.
- 2 Jf. San Franciscos måske mest ikoniske (men ikke længere højeste) skyskraber *The Transamerica Pyramid* (William Leonard Pereira / Harry D. Som, 1972, 260 m).
- 3 Et ejendommeligt eksempel på en skyskraberpendant til fangetårnet er Harry Weeses *Metropolitan Correctional Center* i den sydlige del af downtown Chicago (1975, 28 etager), der synliggør sin funktion ved, at vinduesåbningerne består af ganske tynde, vertikale slidser. Tilsvarende bizar i sin silo-fremtoning er John Carl Warneckes 33 *Thomas Street* (1974, 170 m) i New York, der er et dataarkiv, som i modsætning til de mange ombyggede højhus-siloer virker hermetisk lukket.
- 4 Forskellige arkitekter har været involveret. John Portman & Ass. (SOM / Smith Group / Gensler / Ghafari Ass., 1973-77/81 (222 m / 159 m / 103 m; 73, 39, 21 etager), Wintergarten, 2001).
- 5 Walter Hanig / Heinz Scheid / Johannes Schmidt / Mario Bellini: *Zwillings-türme der Deutschen Bank* (hovedsæde), 1979-84 (155 m, 38-40 etager).
- 6 Giottos di Bondones kampanile blev bygget 1334-59. Times Square fik sit navn, efter at avisen havde gjort sit indtog på stedet (senere er den igen flyttet). Avishovedsædet fra 1904 skyldes Cyrus L. W. Eidlitz / Andrew C. McKenzie (111 m).
- 7 Hermann Henselmann: *Hochhaus der Karl-Marx-Universität*, Leipzig, 1968 (*City-Hochhaus Leipzig*, 142 m) og *Jen Turm*, Jena, 1972 (127 m).
- 8 Selvom de østtyske arkitekter arbejdede som kollektiver, er der efterfølgende opstået strid om, hvem der var hovedkraft bag designet af fjernsynstårnet, der

- imidlertid minder stærkt om Hermann Henselmanns modeludkast til *Der Turm der Signale* (1959), der blev skrinlagt sammen med *Forum der Nation*.
- 9 Det drejer sig om *Price Tower*, 1952-56 (19 etager) i Bartlesville, Oklahoma, og *Johnson Wax Research Tower*, Racine, Wisconsin, 1944-1950 (13 etager), der er del af et kompleks præget af paddehatteagtige søjler.
- 10 Jf. den såkaldte "buildering": <https://en.wikipedia.org/wiki/Buildering>
- 11 Jf. Troelsen, 1994, pp. 26-31, der foretager en tekstanalyse af Le Corbusier, 1980.
- 12 SOM (Gordon Bunshaft): *Lever House*, 1951-52 (94 m, 21 etager), Mies van der Rohe: *The Seagram Building*, 1958 (157 m, 38 etager), Oscar Niemeyer, Le Corbusier, Harrison & Abramovitz: *The United Nations Headquarters*, 1952 (155 m, 39 etager).
- 13 Jf. generelt Ren 2011.
- 14 Palmer & Turner står således bl.a. bag de to dominerende Bund-bygninger *HSBC Building (Shanghai Pudong Development Bank)* (1923) og det 90 m høje *The Custom House* (1927), der er forsynet med et Big Ben-lignende klokketårn.
- 15 *Supertalls* er over 300 m, *megatalls* er over 600 m. Trioen består af meget umage, men ikoniske bygninger: *Jin Mao Tower* (SOM / Adrian Smith, 1999, 420 m), *Shanghai Finance Center* (Kohn Pedersen Fox, 2008, 492 m) og *Shanghai Tower* (Ju Sian / Gensler, 2014, 632 m, 128 etager).
- 16 Der er tale om César Pelli & Ass.: *International Finance Centre* på Hong Kong Island (IFC) (2003, 415 m, 88 etager) og Kohn Pedersen Fox & Ass.: *International Commerce Centre* (ICC) (2010, 484 M, 108 etager) på Kowloon-siden.
- 17 Jf. *Bellahøjhusene*, hvor Tage Nielsen og Mogens Irming i 1944 vandt en konkurrencen om masterplanen. En lang række arkitekter var involveret i opførelsen i løbet af 1960'erne. Sygehuse har også haft en tendens til at søge i højden: Danmarks foreløbigt højeste hus, *Herlev Hospital*, stod færdigt i 1976 (Bornebusch, Brüel og Selchau, 6 sammenbyggede tårne, 120 m, 25 etager). I den svenske sammenhæng understreger Helena Kåberg, at "De första hög-husen i Sverige var inte kommersiella byggnader, utan kollektiva bostadshus. Höga hus förknippades med positiv samhällsutveckling, och i det offentliga samtalet på 1940-talet handlade höghusdiskussioner främst om stadsplanering och social gemenskap i förtorens punkthusparker" (p. 344).
- 18 Jf. Willis, p. 10: "(S)kyskraberen forstås bedst som både sted for forretning og som forretning i sig selv".

LITTERATUR

- Appleyard, Donald, Kevin Lynch og John R. Myer: *The View from the Road*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1964.
- Attoe, Wayne: *Skylines. Understanding and molding urban silhouettes*, New York, John Wiley & Sons, 1981.
- Bachelard, Gaston: *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Le Livre de Poche, 2005 (1943).

- Banham, Reyner: *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*, New York, Harper & Row, 1971.
- Biswas, Ramesh Kumar: "Annæherung an die chinesische Stadtkultur" in Eduard Kogel og Ulf Meyer (ed.), *Die chinesische Stadt. Zwischen Tradition und Moderne*, Berlin, Jovis, 2000.
- Braunfels, Wolfgang: *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1988 (1953).
- Cochrane, Edwin A.: *The Cathedral of Commerce*, New York, (brochure uden forlag), 1916 (forord af S. Parkes Cadman).
- Cullen, Gordon: *The Concise Townscape*, London/New York, Routledge/Architectural Press, 1961.
- d'Eramo, Marco: *Il maiale e il grattacielo. Chicago: una storia del nostro futuro*, Milano, Feltrinelli, 1996 (1995).
- Eisenstein, Sergei: *The Film Sense*, London, Faber & Faber, 1963.
- Ewen, Stuart: *All Consuming Images. The Politics of Style in Contemporary Culture*, New York, Basic Books, 1988.
- Ferriss, Hugh: *The Metropolis of Tomorrow*, Princeton Architectural Press, New Jersey, Princeton University Press, 1986 (1929).
- Jensen, Johannes V.: *Den ny verden*, København, Den gyldendalske Boghandel, 1907.
- Kostof, Spiro: *The City Shaped: Urban Patterns and Meanings Through History*, New York, Thames & Hudson, 1999 (1993).
- Kberg, Helena: *Rationell arkitektur. Fretagskontor fr massproduktion och masskommunikation*, Uppsala, Uppsala Universitet, 2003.
- Le Corbusier: *Urbanism*, Paris, Les ditions Arthaud, 1980 (1925).
- Manovich, Lev: *The Language of New Media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2001.
- Massobrio, Giovanna og Paolo Portoghesi: *L'immaginario architettonico nella pittura*, Rom/Bari, Editori Laterza, 1988.
- Nielsen, Hans-Jørgen: "Billeder på intetheden: stort, storslået, forbløffende, mirakuløst! Historien om skyskraberne på Manhattan og den reelt eksisterende postmodernisme" in *Kritik*, nr. 70, København, Gyldendal, 1985.
- Nye, David E.: *American Technological Sublime*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1994.
- Ren, Xuefei: *Building Globalization. Transnational Architecture Production in Urban China*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.
- Révész-Alexander, Magda: *Der Turm als Symbol und Erlebnis*, Haag, Martinus Nijhoff, 1953.
- Rybczynski, Witold: *City Life*, New York, Touchstone/Simon & Schuster, 1995.
- Schmarsow, August: "Das Wesen der architektonischen Schöpfung" in Jrg Dünne og Stephan Gnzl (eds.), *Raumtheorie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 2006 (1894).
- Semper, Gottfried: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten: Oder, Praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Frankfurt, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860.

- Stieglitz, Alfred: "I Photograph the Flat-Iron Building" in Richard Whelan (ed.), *Stieglitz on Photography: His Selected Essays and Notes*, London/New York, Aperture, 2000.
- Sullivan, Louis: *Kindergarten Chats and Other Writings*, New York, Dover Publications, 1979 (1902).
- Taut, Bruno: *Alpine Architektur. In 5 Teilen und 30 Zeichnungen*, Hagen, Folkwang Verlag, 1920.
- Troelsen, Anders: *Mod modernismen. Analyser af moderne kunst*, Aarhus, Aarhus Universitetsforlag, 1994.
- Troelsen, Anders: "Byen på højkant. Perspektiver på skyskraberen" in Gregers Algreen-Ussing, Lise Bek og Jens Schjerup Hansen (ed.), *Perspektiv på rum*, SBI-Byplanlægning 76, Hørsholm, Statens Byggeforskningsinstitut, 1999.
- Troelsen, Anders: "Byens grænser. Fra Salzburg til Los Angeles" in Lise Bek, Claus Bech-Danielsen og Gregers Algreen Ussing (eds.), *Arkitektur på grænsen. En Antologi*, Aalborg, Statens Byggeforskningsinstitut, Aalborg Universitet, 2011 (findes på nettet).
- Troelsen, Anders: "The vertical city. Approaches to the skyscraper city as phenomenological space and semantic field" in *Journal of Nordic Aesthetics*, nr. 59, Aarhus, 2020.
- Turner, Mark og George Lakoff: *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- Willis, Carol: *Form follows finance. Skyscrapers and skylines in New York and Chicago*, New York, Princeton Architectural Press, 1995.
- Wu, Hung: *Remaking Beijing. Tiananmen Square and the Creation of Political Space*, London, Reaktion Books, 2005.