



# Usynligheder

## Historiografiske problemer i fremstillinger af arkitekturens rum og farve

En kunst- eller arkitekturhistoriker vil som en del af sit arbejde tilstræbe gengivelser af genstandsfeltet, der så vidt muligt underbygger det billede eller den sandhed, som analysen fremskriver. Det gælder naturligvis i enhver billedbåret historisk analyse. Men i arkitekturhistorien er det særligt påfaldende, hvorledes ældre forestillinger om, hvordan det sande billede af fortiden tog sig ud, adskiller sig fra nutidige. Det hænger sammen med de udfordringer og deraf følgende valg, der ligger i at gengive monumentale, tredimensionale, stofligt og koloristisk varierede bygninger i en bog.

Arkitekturhistorie er udviklet som fagdisciplin side om side med opfindelsen af den trykte bog for godt 500 år siden – og er ligeledes nært knyttet til de billedlige fremstillinger inden for dette medie, først træsnit, kobberstik m.m., siden fotografi: Arkitektur har igennem kunsthistoriens historie hovedsageligt været gengivet i sort-hvid og som todimensionalt billede. Det er først i de senere årtier, at nye tendenser i retning af fokus på farver, stofligheder og rumlige sammenhænge er begyndt at tegne sig.

Reduktionen af bygningen og dens rumlige kontekst til bogsidens lille, rektangulære felt er ikke en uskyldig, betydningsløs strategi, ligesom abstraktionen fra den polykrome virkelighed til den grafiske reproduktions gråtoner heller ikke er det. Som vi skal se nærmere på, hænger disse fremstillingskonventioner sammen med et æstetisk ideal, man kunne kalde klassicistisk, forstået som et transepokalt stilbegreb karakteriseret ved monotoni, homogenitet og tidløshed. De konventionelle arkitekturfremstillinger er ydermere knyttet til et modernitetens billed-

**[1]** Sant'Agnese fuori le Mura, ca. 625-638, Rom. Foto: Pernille Klemp.

paradigme og en synssansens hegemoni. Problemet ved disse fremstillingsmodi er, at de ikke tilgodeser de rumlige sammenhænge, bygninger indgår i, både i deres ydre og indre form. Mennesker bevæger sig og oplever bygninger med deres fulde sansesapparat. En bygnings materialitet, form og størrelsesforhold, herunder dens farver, bidrager til denne oplevelse. Før vi går videre med analysen af triaden klassicisme, modernitet og synssans, kan en omvej omkring romersk middelalderarkitektur bidrage til at anskueliggøre implikationerne af disse repræsentationsproblemer inden for arkitekturhistorien.

### **Spolier, heterogenitet og farve i middelalderkirker**

Sant'Agnese fuori le Mura i Rom er bygget i det 7. århundrede og ombygget og restaureret i flere efterfølgende århundreder. I sine ældste bestanddele er den et eksempel på den spoliebrug, som var typisk i det middelalderlige kirkebyggeri [1]. Fra det tidlige 4. århundrede og frem blev antikke bygningselementer såsom søjler og kapitæler genbrugt ved opførelsen af nye bygninger.<sup>1</sup> I Rom, hvor den materielle og ideologiske arv fra kejserdømmet var særligt tilstedeværende, vedblev man at genbruge antikken gennem en sådan integration af åbenlyst gamle, heterogene bygningsdele i nybyggeri helt frem til det 14. århundrede. Kirkerne rummede typisk kolonnader af søjleskafter i forskellige dimensioner og farver og overfladebehandlinger, kombineret med forskellige kapitæltyper, som ikke oprindeligt havde hørt til skafterne, og som derfor på forskellig vis afveg fra disse i diameter og stil. Ofte er identiske dele placeret parvis i forhold til kirkens længdeakse. I Sant'Agnese er de første fire skafter, set fra indgangen, af mat grå marmor med korintiske kapitæler. Derefter følger et sæt kanellerede skafter af hvid marmor med lilla årer (*pavonazzetto*), også med korintiske kapitæler, og kolonnaden afsluttes af to fornemt polerede rødbrøgede (*porta santa*) marmorskafter med kompositte bladtungekapitæler. Spolierne organiserer således rummet: Den ene ende af skibet nærmest indgangen er kendetegnet ved relativt ensartede materialer, mens den anden ende, tættest på alteret, er fremhævet gennem materialevariation og -finish.<sup>2</sup> Den troende, som kom ind i kirken, blev indrammet af søjleparrene; deres variation og hierarkiske klimaks mod alteret stemte overens med den oldkristne og tidlige middelalderlige teologi, der dyrkede åndelig forandring og transformation som et mål for enhver kristen.<sup>3</sup>

Den middelalderlige praksis med at integrere spolier i form af påfaldende gamle bygningsdele i nyopførte kirker kan ses som en dobbeltbundet strategi. Man triumferer over den hedenske fortid ved at dekonstruere eller transformere dens bygninger og genbruge bygningsdelene til nye og bedre formål. Men spolierne er også et middel til at oversætte og videreføre det romerske impe-

riums værdier og ideologiske kraft til et nyt og bedre kristent Rom.<sup>4</sup> At spolier uomtvisteligt blev brugt på grund af mangel på nyproducerede byggeelementer i kølvandet på imperiets økonomisk-sociale krise og gradvise opløsning, udelukker ikke, at der i heterogeniteten kunne ligge et æstetisk, ideologisk potentiale for de kristne, som opførte kirkerne. Mangfoldigheden i kirkerne er da også mere overdådig end nødvendigt, hvis bygmestrene faktisk havde ønsket sig en større ensartethed.

Brugen af spolier repræsenterede et radikalt brud med den monotoni, som var typisk for det romerske imperiums bygninger, idet *monotoni* her bruges i dets bogstavelige og ikke negativt ladede betydning som betegnelse for en arkitektur, der er komponeret ved addition af identiske, ofte ensfarvede elementer.<sup>5</sup> Tilbage i den romerske kejsertid blev der anvendt et stort udvalg af materialer og forarbejdninger (fx glatte, matte, kanellerede eller spiralsnoede skafter), idet hele det udstrakte Romerriges geologiske forekomster blev udnyttet og i sig selv repræsenterede rigets enorme udstrækning og magt. Havde denne mangfoldighed af stenarter og forarbejdninger ikke været anvendt, havde man selvsagt ikke kunnet opnå så stor variation efterfølgende i de middelalderlige kirker. Men før det 4. århundrede undlod man at blande forskellige skaft- og kapitæltypen inden for samme søjlerække. Desuden indgik søjlerne i det rationelle system, som romerne havde overtaget fra grækerne, hvor søjlebaser, skafter og kapitæler fungerede som bærere af vandrette bjælkeværk i en helhed opbygget efter faste konventioner og af proportionsbestemte delelementer. Side om side med den nye praksis, som spoliebyggeriet udgjorde i det tidlige 4. århundrede, blev dette rationelle system dekonstrueret, idet spoliesøjlerne nu som noget nyt og på uklassisk vis blev kombineret med arkader. Tilpasningen af gamle bygningsdele til nye formål og anvendelsen af dem på nye måder udgjorde således en fornyelse, der manifesterer et brud med den forudgående periode.

Dette korte casestudie skal eksemplificere det betydningspotentiale, arkitektonisk rum såvel som farve og materiel heterogenitet kan rumme. Farven og materialevariationen igennem rummet, såvel som rummets form i relation til de besøgendes bevægelser, lader sig imidlertid kun vanskeligt gengive i bøger. I den arkitekturhistoriske fagdisciplin er middelalderens spoliekirker typisk illustreret med billeder, der får dem til at se så ensartede ud som muligt. Billederne er taget fra vinkler, der i videst muligt omfang camouflerer bygningernes irregulariteter. Deri ligger en manglende anerkendelse af, at variationerne i materialer og struktur har stemt overens med idealer i den tid, hvor kirkerne blev opført.

Brugen af sort-hvide fotografier har forstærket bygningernes homogenitetseffekt. Sort-hvide illustrationer har været – og er til dels stadig – normen

inden for det arkitekturhistoriske felt, længe efter at bøger om eksempelvis billedkunst er blevet illustreret med farvefotos. Denne fremstillingspraksis er gået hånd i hånd med en historisk-analytisk tilgang til middelalderarkitektur, hvor spolierne enten slet ikke har indgået, eller hvor periodens genbrugspraksis højst har været nævnt *en passant* i en form for undskyldning på middelalderens vegne, som en “i mangel af bedre”-praksis, baseret på en forestilling om, at periodens økonomiske og politiske krise gjorde spoliebrugen til en nødvendighed. Denne pragmatiske forklaring på arkitekturgenbrug er højst rimelig. Men den afslører samtidig arkitekturhistorikerens blindhed over for forestillingen om, at man kunne værdsætte eller ligefrem tilstræbe den æstetiske variation og de temporale kompleksiteter, som kan opnås gennem anvendelsen af synligt ældre bygningsdele. Dermed siger eklekticismens usynlighed mere om idealer i det 20. århundrede end om den middelalderlige periodes verdensopfattelse.

### **Klassicismeidealet**

I sin bog *Fra Angelico* (1990) reflekterede kunsthistorikeren Georges Didi-Huberman over vores tilbøjelighed til ikke at se – til at overse – de egenskaber ved historisk kunst eller arkitektur, som vi ikke i forvejen forventer.<sup>6</sup> Det er egenskaber, som ikke svarer til vores idé om, hvad det sande billede af periodens visuelle kultur går ud på. Man ser kun det, man har blik for – “on ne voit que ce qu'on regarde” – som Maurice Merleau-Ponty formulerede det for et halvt århundrede siden.<sup>7</sup> Hvad angår middelalderarkitektur, kan de valg af synsvinkel og afbildning i sort-hvid, som konverterer irregulariteter og polykrome kvaliteter til ensformighed gennem gråtonernes elegance, karakteriseres som en klassicerende fremstillingsmodus. Arkitekturhistorikere har, ubevidst, eller i det mindste uden at sætte ord på det, foretrukket fremstillinger, der manipulerede den byggede fortid ind i en overensstemmelse med dette klassicismeideal. I tilgift til de åbenlyse udgivelsesøkonomiske grunde, der er for at gengive bygninger i sort-hvid, vil jeg hævde, at der har været en særlig modvillighed mod at bruge farve-reproduktioner eller overhovedet at medtage farvevirkningerne i analyserne. Det har rødder tilbage i en klassicismebeundring, der har været fremherskende inden for feltet fra J.J. Winckelmann (1717-1768) og frem. For kunsthistoriens *founding fathers*, heriblandt Winckelmann, var den klassiske periode i oldtidens Grækenland det højeste ideal. Den jomfruelige hvidhed, som skulpturen var transformeret til gennem årtusinders gang, blev opfattet som uovertruffen skøn.

Farve i skulptur virker grundlæggende på samme måde som farve i arkitektur. Den farveblindhed, som først for nylig for alvor er blevet diskuteret i forskningen, især angående oldtidens skulptur, svarer ikke overraskende til

det, der har været den dominerende tilgang i arkitekturhistorien.<sup>8</sup> Den mangel på interesse for at redegøre for, hvad det egentlig indebærer, at en skulptur er polykrom, har også gjort sig gældende i forhold til arkitektur. At middelalderens spoliebrug som forskningsfelt først for alvor er vokset frem for få årtier siden, er endnu et eksempel af mange på disse historisk betingede udeladelser.

Det 18. århundredes idealisering af det klassiske var knyttet til oplysnings-tidens rationalitet, et fremvoksende borgerligt samfund og den medfølgende udvikling i retning af demokrati. Identificeringen af en bestemt periode i histo-rien med en bestemt kultur i et særligt geografisk afgrænset område (i dette tilfælde den såkaldt klassiske periode i oldtidens Grækenland) og med en bestemt stil, nemlig klassicisme, var en innovativ konstruktion i periodens historietænk-ning.<sup>9</sup> Inden for denne tankegang var det æstetiske klassicismeideal enten syno-nynt med en særlig historisk periode i det gamle Grækenland, eller det blev set som synonymt med antikken som sådan.

Efterfølgende er *klassisk* som periodebetegnelse imidlertid blevet anvendt om kunsthistoriske epoker, hvor en særlig transepokal stil, kaldet *klassicisme* eller *klassicistisk*, har været fremherskende. Når klassisk bruges på denne måde som stilbetegnelse og transepokalt fænomen, har det ikke længere en specifik relation til en bestemt kulturhistorisk periode i det gamle Grækenland. Heinrich Wölfflin formulerede eksempelvis en modstilling mellem klassisk (i betydningen renæssance) og barok.<sup>10</sup> Som han så kunstens historie, var den karakteriseret ved en dialektik mellem overvejende klassicerende perioder og perioder, der i højere grad var uklassiske eller "barokke".<sup>11</sup> Denne forståelse af kunstens historie som kendetegnet ved særlige tendenser og modtendenser har haft ganske stor gennemslagskraft.

Men hvordan kan man da definere klassicisme forstået som en stil, der mani-fester sig transepokalt? Hvad er det, der karakteriserer klassicistiske kunst-værker og arkitektur? Man kan nærme sig en skitsering af klassicismebegrebet gennem formulering af en række modsætninger. Det klassicistiske eller klassiske kan modstilles det tidsspecifikke. Det klassiske svarer til et ideal af tidløshed, evighed, universalitet, upersonlighed og ensartethed; det uklassiske er derimod kendetegnet ved tidslighed, individuelle særheder og heterogenitet. Ved deres reduktion til sort-hvide fotografier fremhæves bygningers upersonlighed eller, sagt på en anden måde, deres universelle egenskaber. De fremstår med en vis monoton, som igen ikke skal forstås i den negative betydning af ordet, men rent beskrivende som en gentagelse af identiske former. Det hænger sammen med et æstetisk ideal, der stræber mod det evige og abstrakte, og som derfor søger at transcendere ethvert tilfældigt, arbitrært træk, der vil knytte værket med det øjeblikkelige, med et her og nu.

I en yderligere komplikation af begrebernes brug og betydning har man i kunsthistorien forsøgt at fremskrive det klassiske i så mange historiske perioder som muligt. Der har fundet en form for kortslutning sted mellem klassicismen som stil og den kunstneriske inspiration, der kommer fra den klassiske periode (i betydningen den græsk-romerske oldtid generelt), om end den kan antage en mængde forskellige former. Kunsthistorien som fag har i vid udstrækning handlet om at kortlægge referencer til antikken. Påvisningen af “renæssancer”, altså perioder, hvor en kulturel opblomstring kan kobles til en genoplivning af kunstneriske former og indhold, der går tilbage til antikken, har været et højt legitimt forehavende i kunst- og arkitekturhistorie i de sidste to århundreder. Siden Jacob Burckhardt og andre i det 19. århundrede cementerede begrebet om den italienske renæssance, har kunsthistorikere arbejdet på at definere talrige andre renæssancer eller antikgenoplivninger: En byzantisk renæssance, en renæssance forbundet med pave Sixtus IV i det 5. århundrede, en karolingisk renæssance, en 12. århundredes renæssance osv. Man kan overordnet konstatere, at jo mere indflydelse fra antikken eller fra Italien det har været muligt at påvise i kunsten i andre lande eller perioder, jo bedre.<sup>12</sup> Når det for så mange kunsthistorikere har været opfattet som et væsentligt projekt at kortlægge disse indflydelser, hænger det sammen med, at den italienske renæssance side om side med antikken har haft rang af den væsentligste periode i kunstens historie. De kunst- og arkitekturhistorikere, der i det 20. århundrede foretrak at koncentrere sig om fx middelalderen, kunne så i det mindste vælge det velansete projekt at demonstrere, at også denne periode var rig på antikgenoplivninger og – implicit – klassicisme. Det 15. århundredes italienske kunst defineres stadig helt overvejende ud fra referencer til genoplivningen af “klassisk” “antik”, fordi den græsk-romerske oldtid har bibeholdt sin dominerende status fra kunsthistoriens grundlæggelse som akademisk disciplin tilbage fra Winckelmanns tid.

Dette klassicismeideal har ført til en enten bevidst eller ubevidst udrensning af de aspekter af fortidens arkitektur, som ikke stemmer overens hermed. Problemet er, kort sagt, at projektet med at definere kunsthistorisk periodisering gennem relationer til antikken eller gennem en periodes grad af klassicisme har fundet sted på bekostning af andre analytiske forehavender. Det har medført en tendens til at udelukke eller nedprioritere ikke-italiensk visuel kultur, altså værker opstået delvist uafhængigt af en antik, klassisk tradition.

Erwin Panofskys meget indflydelsesrige bog fra 1960, *Renaissance and Renascences*, fremskriver et billede af renæssancen som en periode styret af et påtrængende behov for at genoplive oldtidens romerske kunst. Ifølge Panofsky er det netop en ny, selvbevidst relation til den romerske fortid, som definerer peri-

oden. Det er værd at bemærke, at Panofsky hverken diskuterer eller begrundet sin oversættelse af det italienske *all'antica* til den engelske term "classical". Men i det 15. århundrede var det at bygge *all'antica* (bogstaveligt "på gammeldags manér") og begrebet om "antikken" langt fra identisk med det 20. århundredes begreb om "antikken" og det "klassiske", udviklet gennem århundreder af kunsthistorisk og arkæologisk virksomhed.<sup>13</sup> Ikke desto mindre har Panofskys idé om renæssancen som defineret ud fra periodens klare historiske bevidsthed vist sig at være ganske standhaftig. I de senere år har kunsthistorikere som Georges Didi-Huberman, Alexander Nagel og Christopher S. Wood imidlertid stillet spørgsmål ved Panofskys påstand om, at den italienske renæssance var synonym med en veldefineret historisk bevidsthed.<sup>14</sup> Fra forskellige afsæt er de nået frem til, at den periode, som kaldes renæssancen, var kendetegnet ved en stor kompleksitet af tidsligheder. Deres analyser har ført til spørgsmål om, hvad der sker med den kunsthistoriske kanon, hvis det, der har været opfattet som det sande billede af renæssancen, forkastes som grundlag for en vurdering af kunstens betydning eller interesse.

### **Monokromi, modernitet og synssansens hegemoni**

Som en transepokal stilbetegnelse er klassicisme forbundet med det moderne. Man kan hævde, at den ensartethed, som er et aspekt af modernismens æstetiske ideal og af bestræbelserne på at nå frem til et universelt udtryk, har været undervejs i et gradvist og ikke nødvendigvis lineært udviklingsforløb fra senmiddelalderen og frem. Opfindelsen i det 15. århundrede af den trykte bog og udbredelsen af mekanisk reproducerede billeder (træsnit og kobberstik) var væsentlige etaper i dette historiske forløb.<sup>15</sup> Trykte bøger er uløseligt knyttet til en ny bevidsthed om standardisering og systematisering. De var på en gang et resultat af og en forstærkende faktor i forhold til disse nye idealer. Modsætningen mellem originalitet og kopi begyndte eksempelvis først at blive formuleret omkring 1500.<sup>16</sup> For først når man kan reproducere billeder, giver det mening at interessere sig for det oprindelige forlæg, og først når billeder kan mangfoldiggøres, bliver sammenligningen af det sande billede – originalen – med andre, mere eller mindre præcise replikker et meningsfuldt forehavende.

Igennem udviklingen af det moderne blev rationalitet og orden nøgleværdier: Rationalitet også forstået bogstaveligt som fokus på *ratio*, altså beregnelige, matematisk definerede forhold mellem enkeltdele. Betydningen af begrebet orden fremgår eksempelvis af, at dette blev betegnelsen for det gamle græskromerske system af søjler, kapitæler og bjælkeværk. Men hvor Vitruvius kun havde beskrevet forskellige typer af kapitæler, begyndte arkitekter som bl.a.



Rafaël i begyndelsen af 1500-tallet at omtale dem som "ordner", i overensstemmelse med periodens markante æstetiske ideal om orden.<sup>17</sup> For Giorgio Vasari var en forståelse af ordnerne af største betydning; det gælder både søjleordner og orden mere generelt. Bestræbelsen på orden gik hånd i hånd med hans forsøg på at systematisere kunsthistorien i tre perioder eller *maniere*. Blandt de fem hovedpunkter, han opregnede i sin karakteristik af det særligt fortjenstfulde ved hans egen tid, var "regel", "orden" og "proportion".<sup>18</sup> Denne optagethed af orden i det 16. århundrede blev en væsentlig komponent i udviklingen af det moderne.

John Ruskin (1819-1900) havde et skarpt øje for dette ordensprincip i den italienske renaissance og den deraf følgende tendens til monotoni.<sup>19</sup> Han var, som bekendt, yderst kritisk over for denne periode i kunsthistorien. For ham at se var højrenæssansens arkitektur kun "*barren stone*", en ukreativ og pedantisk gentagelse af regler, systemer og forbilleder, i modsætning til middelalderarkitekturens kunstnerisk opfindsomme, poetiske frembringelser.<sup>20</sup> Fra hans synspunkt, i industrialiseringens storhedstid, var den moderne verdens mest alvorlige udfordring dens monotone, repetitive, ordentlige, rationelle, standardiserede og systematiske egenskaber. Den moderne bestræbelse mod monotoni, eksempelvis gennem monokromi, blev forstærket af et nyt byggemateriale, nemlig beton (udviklet i det 19. århundrede). Og i det 20. århundrede formuleredes en moralsk forankret enkelhedsæstetik af Adolph Loos i essayet *Ornament und Verbrechen, (Ornament og forbrydelse)*, 1908, som Mies van der Rohe fulgte op på med sit diktum "*Less is more*".

Denne forenkling gik hånd i hånd med den ofte iagttagede tendens i moderniteten til at billedliggøre verden.<sup>21</sup> At synssansen har været dominerende i det moderne, er blevet fremført fra forskellige analytiske udgangspunkter.<sup>22</sup> Inden for arkitekturhistorien har det udgjort et hovedargument inden for den bølge af modernismekritik, som har vundet frem især fra 1970'erne og frem.<sup>23</sup> Den internationale moderne arkitekturs ensartede, ofte spejlblanke facader er blevet kritiseret for at have en fremmedgørende effekt i og med deres abstrakte tidløshed, kropsløshed og overvejende appel til vores synssans, med udelukkelsen af resten af det menneskelige sensorium som konsekvens. Denne billedets hegemoni, som passer så fortrinligt til en bogsider, er knyttet til det moderne kunstbegreb i betydningen det autonome tavlemaleri, som kan opleves uafhængigt af kontekst. De store mestres værker, som vi ser ophængt i museernes heterotopiske rum og *white cubes* er et eksempel på dette.<sup>24</sup> Museet er en institution, der forstærker ethvert værks billedkarakter gennem det typiske "Må ikke berøres!". Monter indebærer en distance til og indramning af værkerne, ligesom også ophængningen af malerier med god afstand er baseret på en forestilling om, at de således

kan opleves som selvstændige, indbyrdes uafhængige værker, det ene efter det andet, på en “neutral” væg i et “neutralt” gallerirum. Kunstbøgers konventionelle reproduktion af malerier uden deres rammer – selv i det tilfælde, hvor rammen går tilbage til værkets produktionsperiode eller endda er dekoreret af kunstneren selv – hænger sammen med dette moderne ideal om maleriets autonomi og mediespecificitet, som Clement Greenberg står som hovedteoretiker for.<sup>25</sup> Om end farveillustrationer er blevet mere hyppige, efterhånden som opgøret med det moderne har vundet indpas, viser mange bøger stadig bygninger som “billeder”, altså som rene og skære facader, som todimensionale kompositioner, uafhængigt af tid og rum. Udformningen af én privilegeret facade har unægtelig været højt prioriteret i bygningshistorien i størstedelen af den periode, vi her ser på. Det begrundes naturligvis valget af akkurat denne side af bygningen, når den skal præsenteres i en kunsthistorisk sammenhæng. Men i vores byggede, rumlige, fysiske virkelighed, hvor personer bevæger sig omkring og forbi arkitekturen, er denne strikse frontalitet kun én af mange mulige synsvinkler. Bygningers reduktion til frontale facadefotos og deres tilpasning til den trykte bogside indebærer desuden beskæringer, så bygningernes rumlige kontekst ikke vises. I de seneste årtier er modernismeopgøret inden for arkitekturen blevet ledsaget af en voksende opmærksomhed på menneskers oplevelse i arkitekturen, idet der typisk stilles analytiske spørgsmål i retning af, hvad bygninger gør, snarere end hvad de er; fokus er i højere grad blevet rettet mod arkitekturens interaktion med brugerne, kort sagt mod arkitekturens atmosfære og affekt.

## Rum

I arkitekturanalyser er denne anerkendelse af menneskets oplevelse ikke mindst manifesteret i interessen for rummet. Rumanalysen, der har rødder i den samme tænkning, som gjorde fænomenologi til et nøglebegreb i det 20. århundrede, manifesterede sig tidligt og væsentligt i Alois Riegls *Spätrömische Kunstindustrie* fra 1901.<sup>26</sup> Riegls analyser var baseret på en interesse for, hvorledes bygninger opleves, og inkluderede begreberne det haptiske (eller taktile) og det optiske, såvel som en overgribende forestilling om, at rumopfattelsen udvikledes gennem arkitekturhistorien. Heinrich Wölfflin bidrog også koncist i sin indsigtfulde, men oversete afhandling *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* fra 1886, udgivet i hans *Kleine Schriften*, 1946.<sup>27</sup> Her iagttog Wölfflin, at vores oplevelse af arkitektur er forbundet med vores kropslige erfaring (i forhold til modsætninger som vertikal/horisonal, varm/kold, blød/hård osv.).

Denne tankegang blev senere udviklet i en udpræget afhængighed af fænomenologien med den norske arkitekturhistoriker Christian Norberg-Schulz’

bøger *Intentions in Architecture* (1963) og *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (1980) som centrale eksempler.<sup>28</sup> Men også danske Steen Eiler Rasmussens arkitekturanalyser ligger i forlængelse af denne tankegang, ikke mindst *Byer og bygninger* (1949) og *Om at opleve arkitektur* (1957).

Efter Riegls og Wölfflins anslag voksede interessen for undersøgelser af arkitektur som rum.<sup>29</sup> Ikke desto mindre fandt den tyske kunsthistoriker Werner Hager det endnu i 1958 nødvendigt at argumentere for, at fokus på rum var produktivt og måske en betingelse for at nå frem til en karakteristik af det 16. århundredes italienske arkitektur.<sup>30</sup> Som Hager bemærkede i sin vigtige artikel, kan man ikke nærme sig arkitekturens kendetegn, endside definere den som manieristisk, hvis man udelukkende iagttager bygningerne som facader, det vil sige som todimensionale billeder. Det 16. århundredes brug af søjleordnerne og andre strukturelle og ornamentale strategier var nemlig ikke så radikalt anderledes end det, der gjorde sig gældende i den forudgående og efterfølgende tid. Den måde, rummet blev håndteret på, var imidlertid distinkt for perioden.<sup>31</sup> I forlængelse af Heinrich Wölfflins iagttagelse at "ikke alt er muligt til alle tider", foreslog Hager en analyse af rum eller snarere af relationen figur-rum som en metode til at nærme sig en beskrivelse af det særlige ved denne periode i arkitekturhistorien.<sup>32</sup>

I de seneste årtier er denne mere inkluderende tilgang til arkitekturanalyse blevet almindelig og selvindlysende. Der er tale om en teoretisk position, som herhjemme er konkretiseret af en arkitekt som Jan Gehl, for blot at nævne et enkelt eksempel blandt mange mulige på arkitekter, der har insisteret på at lade deres praksis inkludere det omgivende rum – miljøet – det urbane "rum mellem husene", i stedet for blot at se arkitektur som en konstruktion af autonome, æstetisk tiltalende facader.<sup>33</sup>

### **Nutidsperspektiver og nye medier**

Iagttagelserne ovenfor tydeliggør, hvorledes visse kunsthistoriske værdier styrer vores fremstillinger af arkitektur. Ligesom det teoretisk og metodisk er blevet almindeligt anerkendt, at vores fremstillinger af historien og vores forståelse af den er indbyrdes afhængige, synes det indlysende, at nye digitale teknologier påvirker kunsthistorien som fag. Farveillustrationer forbedrer mulighederne for at afbilde en bygnings heterogene kvaliteter. Og gengivelser af arkitektur, der på trods af bogsidens todimensionalitet bestræber sig på at vise bygningerne i deres rumlige kontekst, er undervejs til at blive mere almindelige. Gennem inklusionen af den arkitektur og de åbne områder, som mere eller mindre tilfældigt indrammer et bygningsværk, kan man tilnærme sig den oplevelse, som en

person, der faktisk opholder sig på stedet, vil have. Nye teknologier muliggør desuden gengivelser af bygninger og rum i tredimensionale animationer; og satellitfotos kan bidrage til en kontekstualisering af et hvilket som helst sted på Jorden.

De forsøg, der findes inden for den kunsthistoriske fagdisciplin, på at forholde sig mindre anakronistisk til fortidens kunst, end eksempelvis Panofskys generation gjorde, hænger sammen med en interesse for og en accept af det uklassiske. Det er en tendens, der selvsagt er betinget af vores egen tid og æstetik, men den åbner ikke desto mindre for nye og mere generøst brogede gengivelser af fortidens arkitektur og kunst.

Sammenfattende kan man sige, at en forkastelse af en række af de værdier, som blev konstrueret af kunsthistorikere i det 20. århundrede, med rødder både i Burckhardts og Vasaris historiefremstillinger, kan medvirke til at bane vej for nye iagttagelser inden for arkitekturforskningen. Desuden kan en forkastelse af klassicismeidealets dominans, som på mange måder er synonym med modernitetens æstetik, vise sig produktiv for alternative forsøg på at karakterisere fortidens kulturelle frembringelser. Og endelig kan nye teknologier bidrage til at gengive arkitektur i andre formater end det hidtil gængse lille, rektangulære, sort-hvide udsnit på en bogside. Fælles for de nye tilgange til fortiden er måske netop den mangfoldighed af synspunkter og fremstillingsformer, som vi kan vælge, ikke kun af ideologiske grunde. Tidens teknologiske innovationer muliggør også deling og udveksling af iagttagelser og reproduktioner på måder, som var utænkelige for bare et par årtier siden.

Vi kan således retrospekt forholde os kritisk til de sandheder om fortidens arkitektur, som hidtil har været fremherskende. Men det er i sagens natur vanskeligt at etablere en kritisk distance til vores egne fremstillinger. Vi må blot antage, at når vi får blik for nye sandheder, vil der givetvis samtidig være aspekter af fortiden, som vi har mistet sansen for, eller som endnu er usynlige for os.

## **ABSTRACT**

### **The Invisibilities of Architecture. Representations of Space and Colour as Historiographical Problems**

Architectural history has been characterized by a reluctance to acknowledge the significance of colour and space. Books have been illustrated in black and white long after illustrations in colour became current in publications on other subjects. The motley heterogeneity of medieval architecture is one aspect of past architecture that has been somewhat neglected. Small reproductions of buildings on book pages have, moreover, tended to turn architecture into an image, rather than acknowledging its spatial shape and surround-

ings. The choice of black and white illustrations and the focus on two-dimensionality are founded in an aesthetic ideal of classicism, understood as a concept of style characterized by monotony, homogeneity, and timelessness. The article addresses our tendency as architectural historians to disregard the qualities that have not been consistent with what we expected of historical architecture, with our notion of the true image of these buildings. The case study of the article is meant to exemplify the temporality embedded in our representation of the history of art and architecture: each generation of art historians observes new truths in their study of historical material. When these new aspects of, for instance, a building become visible at a certain time, it is related to the technical medial possibilities of our discipline as well.

---

#### NOTER

- 1 For en oversigt over brugen og betydningen af spolier, se Hansen: *The Eloquence of Appropriation*, 2003; Pensabene, 2015; Brandenburg, 2005.
- 2 Hansen: *The Eloquence of Appropriation*, 2003, p. 121; Onians, 1988, p. 59.
- 3 Hansen: "Novelty in the Old and Age in the New", 2003, pp. 165-175; Hansen: *The Eloquence of Appropriation*, 2003, pp. 251-260.
- 4 Hansen, 2013, pp. 85-96.
- 5 Om rytme (i modsætning til monoton) som en ny, afgørende egenskab i senantikken arkitektur, se Riegl, 1927, pp. 389-405.
- 6 Didi-Huberman, 1990, p. 30.
- 7 Merleau-Ponty, 1964, p. 17.
- 8 For forskning i polykrom skulptur i antikken, se fx Panzanelli, 2008 samt Jan Stubbe Østergaards artikel i nærværende tidsskrift.
- 9 Sauerländer, 1983, pp. 253-270.
- 10 Wölfflin, 1915, pp. 14-17; Wölfflin, 1899.
- 11 Wölfflin, 1915, pp. 247-252.
- 12 Den italienske renessances høje status, inklusiv den panofskianske ikonografi, er behandlet indsigtsfuldt af Alpers, 1983, pp. xvii-xxvii.
- 13 Hansen, 1996, pp. 83-116; Onians, 1988, pp. 130-146; Nagel og Wood, 2005, pp. 403-415; Sauerländer, 1983, pp. 253-270.
- 14 Didi-Huberman, 2003, pp. 273-285; Nagel og Wood, 2005, pp. 403-415; Nagel og Wood, 2010.
- 15 McLuhan, 1997; Eisenstein, 1979.
- 16 Krautheimer, 1971, pp. 115-150; Carpo: *Architecture*, 2001; Carpo: "How do you imitate", 2001, pp. 223-233; Wood, 2008; Koerner, 1993, p. 203, om at signaturer blev udbredt i grafik hurtigere end i maleri pga. copyrightproblematikker; Benjamin, 2008, pp. 19-55.
- 17 Rowland, 1994, pp. 81-104; Onians, 1988, pp. 247-248.
- 18 Vasari, 1996, vol. 1, p. 617; ud over regel, orden og proportion betonedes Vasari *maniera* (stil) og disegno, som i datiden både betød tegning og koncept. Hans definition af regel, orden og proportion lyder, her i den engelske oversættelse: "Rule, then, in architecture, was the process of taking measurements from antiquities and studying the ground-plans of ancient edifices for the construction of modern buildings. Order was the separating of one style from another, so that each body should receive its proper members, with no more interchanging between Doric, Ionic, Corinthian, and Tuscan. Proportion was the universal law applying both to architecture and to sculpture, that all bodies should be made correct and true, with the members in proper harmony; and so, also, in painting."

- 19 Ruskin, 2010, vol. 3, pp. 3-246.
- 20 Ruskin, 2010, vol. 3, p. 22.
- 21 Om betegnelserne "pictorial" eller "iconic turn", se Mitchell, 1994, pp. 11-35; Boehm, 1994, pp. 11-38.
- 22 Jay, 1993; Jones, 2005; Pallasmaa, 2012; Virilio, 1994; Clark, 2002, pp. 223-245, med yderligere litteraturhenvisninger p. 224, note 3.
- 23 Pallasmaa, 2012.
- 24 Foucault, 1986, pp. 22-27.
- 25 Greenberg, 1988-1993; Jones, 2005.
- 26 Også August Schmarsows tiltrædelsesforelæsning ved universitetet i Leipzig i 1893, som behandler begreber som "Raumgefühl", "Raumphantasie" og "Raumgestaltung", kan nævnes i denne sammenhæng.
- 27 Wölfflin, 1946, pp. 13-47.
- 28 Norberg-Schulz, 1963; Norberg-Schulz, 1980.
- 29 For en historiografisk oversigt, se Bek, 1997, pp. 10-44.
- 30 Hager, 1958, pp. 112-140.
- 31 Hager, 1958, pp. 112-140.
- 32 Wölfflin, 1915, pp. 11-12.
- 33 Gehl, 1971; bogens gennemslagskraft ses allerede ved, at den er oversat til mindst 15 sprog; dertil kan nævnes hele det tilsyneladende stadigt voksende teoretiske felt omkring begrebet "atmosfære", med Gernot Böhme og Peter Zumthor som væsentlige protagonister.

## LITTERATUR

- Alpers, Svetlana: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, John Murray, London, 1983.
- Bek, Lise: "Arkitektur som rum og ramme. En analysemodel" in Lise Bek og Henrik Oxvig (red.), *Rumanalyser*, Fonden til udgivelse af Arkitekturtidsskrift B, Aarhus, 1997, pp. 10-44.
- Benjamin, Walter: "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility" in Michael W. Jennings, Brigid Doherty og Thomas Y. Levin (red.), *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, Belknap, Cambridge, Mass. og London, 2008, pp. 19-55.
- Boehm, Gottfried: "Die Wiederkehr der Bilder" in G. Boehm (red.), *Was ist ein Bild*, Fink, München, 1994, pp. 11-38.
- Brandenburg, Hugo: *Ancient Churches of Rome from the Fourth to the Seventh Century. The Dawn of Christian Architecture in the West*, Brepols, Turnhout, 2005.
- Carpo, Mario: *Architecture in the Age of Printing. Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory*, overs. Sarah Benson, MIT Press, Cambridge, Mass., 2001.
- Carpo, Mario: "How do you imitate a building that you have never seen? Printed images, ancient models, and handmade drawings in Renaissance architectural theory", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64, 2001, pp. 223-233.
- Clark, Stuart: "Demons, Natural Magic, and the Virtually Real. Visual Paradox in Early Modern Europe" in Gerhild Scholz Williams og Charles D. Gunnoe, Jr. (red.), *Paracelsian Moments. Science, Medicine, and Astrology in Early Modern Europe*, Truman State University Press, Kirksville, 2002, pp. 223-245.
- Didi-Huberman, Georges: *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Flammarion, Paris, 1990.
- Didi-Huberman, Georges: "Artistic Survival. Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time", *Common Knowledge*, 9, 2003, pp. 273-285.

- Eisenstein, Elisabeth L.: *The Printing Press as an Agent of Change. Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*, 2 vols., Cambridge University Press, Cambridge, 1979.
- Foucault, Michel: "Of Other Spaces", overs. Jay Miskowiev, *Diacritics. A Review of Contemporary Criticism*, 16, 1986, pp. 22-27.
- Gehl, Jan: *Livet mellem husene*, Arkitekten, København, 1971.
- Greenberg, Clement: *The Collected Essays and Criticism*, John O'Brian (red.), 4 vols., University of Chicago Press, Chicago, 1988-1993.
- Hager, Werner: "Zur Raumstruktur des Manierismus in der italienischen Architektur" in *Festschrift Martin Wackernagel zum 75. Geburtstag*, Böhlau Verlag, Köln, 1958, pp. 112-140.
- Hansen, Maria Fabricius: "Representing the Past. The Concept and Study of Antique Architecture in 15th-Century Italy", *Analecta Romana Instituti Danici*, 23, 1996, pp. 83-116.
- Hansen, Maria Fabricius: *The Eloquence of Appropriation. Prolegomena to an Understanding of Spolia in Early Christian Rome* (Analecta Romana Instituti Danici. Supplementum XXXIII), "L'Erma" di Brethschneider, Rom, 2003.
- Hansen, Maria Fabricius: "'Novelty in the Old and Age in the New'. Spolia, Time and Transformation in Early Christian Architecture" in Antoinette Roesler-Friedenthal og Johannes Nathan (red.), *The Enduring Instant. Time and the Spectator in the Visual Arts* (A Section of the XXXth International Congress for the History of Art, London), Gebr. Mann Verlag, Berlin, 2003, pp. 165-175.
- Hansen, Maria Fabricius: "The Use of Spolia in Early Christian and Medieval Churches. Possibilities of Interpretation" in S. Altekamp, C. Marcks-Jacobs og P. Seiler (red), *Perspektiven der Spolienforschung 1. Spolierung und Transposition*, Walter de Gruyter, Berlin, 2013, pp. 85-96.
- Jay, Martin: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1993.
- Jones, Caroline A.: *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, University of Chicago Press, Chicago, 2005.
- Koerner, Joseph L.: *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago University Press, Chicago, 1993.
- Krautheimer, Richard: "Introduction to an 'Iconography of Mediaeval Architecture'" (1942) in *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, New York University Press, London & New York, (1969) 1971, pp. 115-150.
- Loos, Adolf: "Ornament und Verbrechen" (1908) in *Sämtliche Schriften*, red. F. Glück, vol. 1, München, 1961, pp. 276-288.
- McLuhan, Marshall: *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man* (1962), University of Toronto Press, Toronto, 1997.
- Merleau-Ponty, Maurice: *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964.
- Mitchell, W.J.T.: "The Pictorial Turn" in *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago, 1994, pp. 11-35.
- Nagel, Alexander and Wood, Christopher S.: "Toward a New Model of Renaissance Anachronism", *Art Bulletin*, 87, 2005, pp. 403-415.
- Nagel, Alexander og Christopher S. Wood: *Anachronic Renaissance*, Zone Books, New York, 2010.
- Norberg-Schulz, Christian: *Intentions in Architecture*, Universitetsforlaget, Oslo, 1963.
- Norberg-Schulz, Christian: *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Academy Editions, London, 1980.
- Onians, John: *Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1988.
- Pallasmaa, Juhani: *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, John Wiley & Sons, Chichester, 2012.

- Panzanelli, Roberta et al.: *The Color of Life. Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*, J. Paul Getty Museum: The Getty Research Institute, Los Angeles, 2008.
- Pensabene, Patrizio: *Roma su Roma. Reimpiego architettonico, recupero dell'antico e trasformazioni urbane tra il III e il XIII secolo* (Monumenti di antichità cristiana ser. II, vol. 22), Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano, 2015.
- Riegl, Alois: *Spätromische Kunstindustrie*, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei, Wien (1901), 2. udg. 1927.
- Rowland, Ingrid D.: "Raphael, Angelo Colocci, and the Genesis of the Architectural Orders", *Art Bulletin*, 76, 1994, pp. 81-104.
- Ruskin, John: *The Stones of Venice* (Works of John Ruskin, eds. Edward Tyas Cook and Alexander Wedderburn, vol. 11), Cambridge University Press, Cambridge, 2010, vol. 3, pp. 3-246.
- Sauerländer, Willibald: "From Stylus to Style: Reflections on the Fate of a Notion", *Art History*, 6, 1983, pp. 253-270.
- Schmarsow, August: *Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Antrittsvorlesung, Universität Leipzig 1893*, Hiersemann, Leipzig, 1894.
- Vasari, Giorgio: *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, overs. Gaston du C. de Vere, introduktion og noter David Ekserdjian, Everyman's Library, London, 1996.
- Virilio, Paul: *The Vision Machine*, overs. Julie Rose, Indiana University Press, Bloomington, 1994.
- Wölfflin, Heinrich: "Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur" (1886) in Gantner, J. (red.), *Kleine Schriften (1886-1933)*, Benno Schwabe, Basel, 1946, pp. 13-47.
- Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, 1915.
- Wölfflin, Heinrich: *Die klassische Kunst*, Bruckmann, München, 1899.
- Wood, Christopher S.: *Forgery, Replica, Fiction. Temporalities of German Renaissance Art*, University of Chicago Press, Chicago, 2008.