

PERISKOP



FORUM FOR KUNSTHISTORISK DEBAT NR. 16 2016

ARKITEKTONISK KVANTITET

PERISKOP

NR. 16 2016

ARKITEKTONISK KVANTITET

Temareaktion:

Martin Søberg
 Svava Riesto
 Markus Bogisch

Periskop udgives af:

Foreningen Periskop – Forum for kunsthistorisk debat
 Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Kunsthistorie
 Københavns Universitet
 Karen Blixens Vej 1
 2300 København S
 info@periskop-tidsskrift.dk
 periskop-tidsskrift.dk

Redaktion:

Markus Bogisch
 Karen Benedicte Busk-Jepsen
 Anne Gregersen
 Maria Fabricius Hansen
 Signe Havsteen
 Anna Vestergaard Jørgensen
 Lise Margrethe Jørgensen
 Michael Kjær
 Janna Lund
 Lejla Mrgan
 Birgitte Thorsen Vilslev
 Miriam Have Watts

Abonnement (to udgivelser, inkl. forsendelse): Institutioner: 400 kr. / Private: 220 kr. / Studerende: 160 kr.

Løssalg: 150 kr.

Omslag:

Iwan Baan/BIG

Korrektur:

Tekstbureauet Cirkumfleks (dansk); Henriette Thune (norsk)

Grafisk tilrettelæggelse:

Charlotte Hauch/ICONO

Tryk:

ArcoRounborg A/S

Periskop nr. 16 udgives med støtte fra:

NY CARLSBERG FONDET **dreyersfond**

NEW CARLSBERG FOUNDATION

© Copyright 2016 forfatterne og Periskop

ISSN 0908-6919

FORORD..... 5

TEMAINTRODUKTION

Arkitektonisk kvantitet. Modstand, magi og mangfoldighed
 MARTIN SØBERG, SVAVA Riesto OG MARKUS BOGISCH 8

ARTIKLER

Den talfikserede middelalder. Om tal og deres betydninger i tidlig
 middelalderarkitektur og patristisk filosofi
 JENS FLEISCHER18

Hvad Michel de Certeaus blinde vandringsmand så i New York. Tanker om
 byens (u)målbare orden
 HENRIETTE STEINER 36

Sensitiv urbanitet. Fra arkitektonisk planlægning til foldningernes by
 MIKKEL BAUNKILDE, LARS BERTELSEN OG KRISTINE SAMSON 54

Menneskeskabte bjerge og markeds kræfternes rasen. En etnografisk
 undersøgelse af arkitektur og stedskabelse i antropocæn tid
 MARIE STENDER 72

Den æstetiske kvantitet
 GEORG SIMMEL90

DEBAT

Kritikken og verket
 NINA MARIE ANDERSEN 102

Det, der lever længere end os selv. Interview med Monika Gora
 RIKKE MUNCK PETERSEN OG SVAVA Riesto 108

Et sted imellem
 NATHAN ROMERO MUELAS114

Urban dybde. Interview med Peter Carl
 MARTIN SØBERG OG SVAVA Riesto120

ANMELDELSER

Klaske Havik, <i>Urban Literacy</i> og Iain Borden, Murray Fraser og Barbara Penner (red.), <i>Forty Ways To Think About Architecture</i> ANDERS TROELSEN	130
Katherine Wheeler, <i>Victorian Perceptions of Renaissance Architecture</i> RIKKE LYNGSØ CHRISTENSEN	133
Timothy Brittain-Catlin, <i>Bleak Houses</i> SIGNE SOPHIE BØGGILD.....	134
Christoffer Harlang og Albert Algreen-Petersen (red.), <i>Om bygningskulturens transformation</i> ULLA KJÆR	137
Spyros Papapetros og Julian Rose (red.), <i>Retracing the Expanded Field</i> MARTIN SØBERG	139
BIDRAGSYDERE	142

Forord

Foreliggende nummer af tidsskriftet *Periskop – Forum for kunsthistorisk debat* er det første nye, siden nummer 15 om Billedstrid udkom i 2012. I mellemtiden er en ny generation af redaktører, som vil føre tidsskriftet videre i dets gamle ånd, trådt til. Indholdet vil ligesom tidligere være delt op i tre sektioner: artikler, debat og boganmeldelser.

Artiklerne fokuserer typisk på et bestemt tema eller en ny metodisk eller teoretisk tilgang – og ikke kun til det traditionelle kunsthistoriske materiale, men til visuelle fænomener generelt. Banebrydende og oversete tekster, der kan kaste yderligere lys på temaet, udgives (om nødvendigt i dansk oversættelse) under samme rubrik. Debatsektionen rummer kortere indslag, der eksemplificerer, konkretiserer og diskuterer specifikke emnerrelaterede teorier og deres anvendelighed i det virkelige liv. Sidste sektion er forbeholdt anmeldelser af nyudgivelser inden for kunsthistorie og visuel kultur.

Tidsskriftet *Periskop* er et barn af 1990'erne og blev født af nødvendighed. Den traditionelle kunsthistorie befandt sig i dyb krise, dels på grund af sine metoder og teorier, der blev beskyldt for at producere arbitrære resultater uden erkendelsesværdi, dels på grund af den kolossale udvidelse, som værk- og mediebegrebet oplevede i disse år. Tiden var inde for nye tilgange og fortolkningsstrategier.

Da *Periskop* blev lanceret i 1993, var det med ønske om at skabe en akademisk platform, hvor nye metoder og teorier frit kunne afprøves og debatteres. For selvom tidsskriftet var en slags talerør for “den ny kunsthistorie”, var der dog langt fra tale om, at der var enighed om, hvad denne bestod i. Debatten gik forud for alt andet – den var så at sige et mål i sig selv. Derudover skulle den naturligvis præsenteres for den størst mulige læserskare. *Periskop* blev således et talerør for den kritiske kunsthistorie, med fokus på nye satsningsområder som samtidskunst og visuel kultur.

For at forstå *Periskops* instrumentale rolle behøver man blot at kaste et blik på de tidligere redaktørers og artikelforfatters navne. Flere af dem er i dag ansat ved danske universiteter og kunstmuseer. Den nye tilgang er med andre ord for længst selv blevet en etableret norm, og for at kunsthistorien fortsat kan udvikle sig, bør den være åben for kritik. I dag beskæftiger vi os med en bred vifte af visuelle fænomener og deres respektive teorier, men hvad er der egentlig sket med fagets historiske dimension? I løbet af de seneste årtier har man desuden ofte hentet inspiration hos humanistiske nabodiscipliner (fx antropologi, filosofi, psykologi, sociologi) og i stigende grad også fra naturvidenskaben, først og fremmest biologi og medicin. Hvor står kunsthistorien i dag, hvor er den på vej hen? Og hvad fortæller de nuværende diskurser os om den generelle samfundsudvikling og -debat i Danmark og Skandinavien?

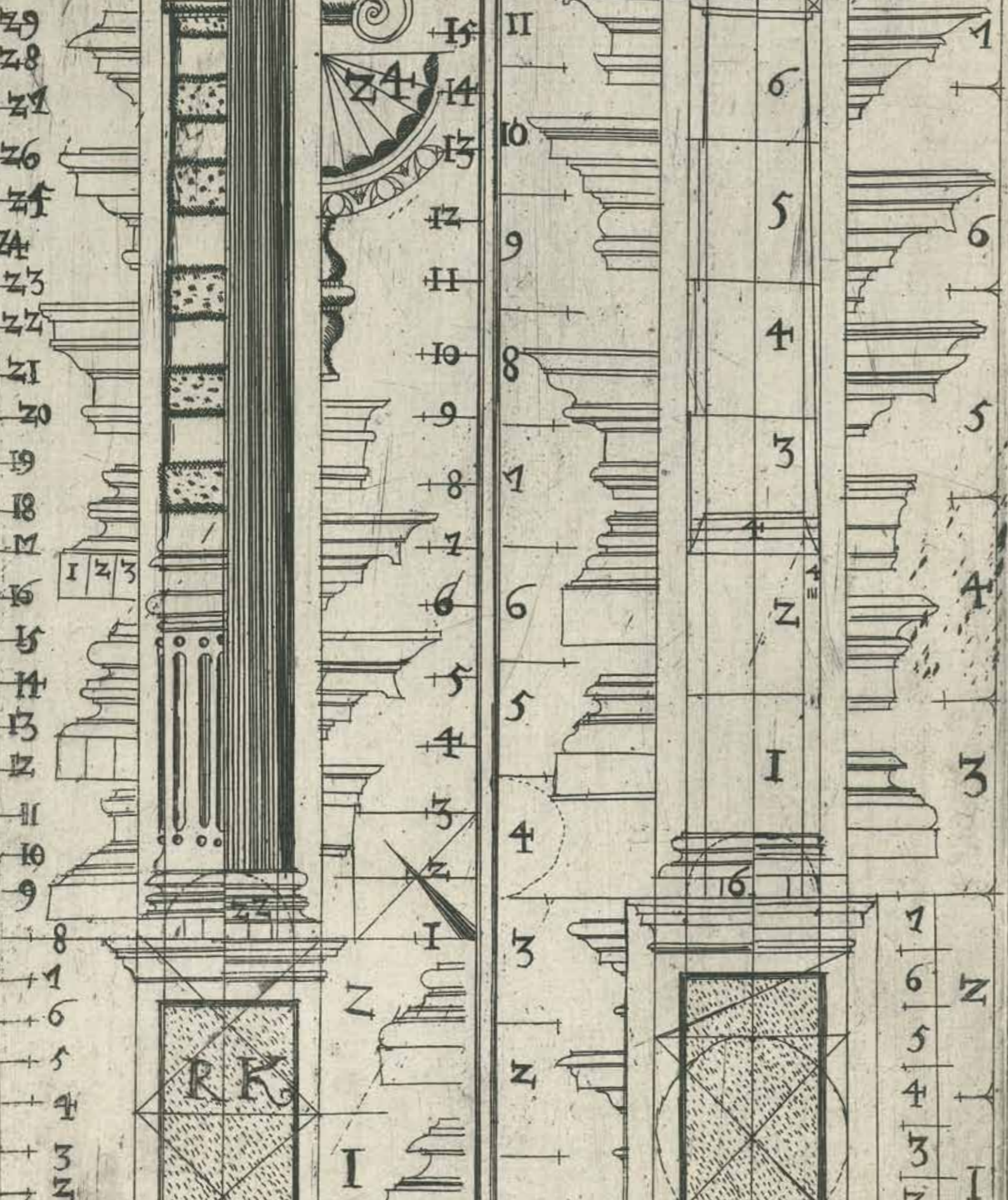
Udvidelsen af det kunsthistoriske fagområde med forøget fokus på international samtidskunst og visuel kultur var et logisk skridt i betragtning af globaliseringen, den digitale revolution og internettets udbredelse. Vi lever i dag i en verden af billeder. Men hvordan skal man forholde sig til dem? Hvad betyder de? Kan man stole på dem? Hvordan påvirker de beskueren? Bliver man klogere af at se på billeder?

Kunsthistoriske artikler kunne ironisk nok sagtens klare sig helt uden billedreproduktioner i 1990'erne. I *Periskop* brugte man små vignetter i marginen – et valg, der blev diskuteret både i redaktionen og udenfor. Disse ofte bittesmå illustrationer blev tolket på to måder: Enten som udtryk for en latent billedfjendtlighed i den "teoritunge" semiotik eller som udtryk for, at en illustration aldrig er identisk med det originale værk. Illustrationen skulle lige akkurat gøre det muligt at genkende værket, ikke mere.

Når den nye redaktion af *Periskop* har valgt at lave om på dette illustrationsprincip, så sker det, fordi den mener, at illustrationer og diagrammer (som ikke forveksles med eller hæves over det originale værk) besidder deres egen visuelle diskurs. Den nye serie af *Periskop* vil derfor også bringe større reproduktioner. Ellers er intentionen med *Periskop* i alt væsentligt den samme som den oprindelige: At skabe et forum for kunsthistorisk vidensudveksling og debat – forankret ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab på Københavns Universitet, men til glæde for kunsthistorikere og andre interesserede i hele landet.

God læselyst!

Redaktionen



MARTIN SØBERG, SVAVA RUESTO OG MARKUS BOGISCH

TEMAINTRODUKTION:

Arkitektonisk kvantitet

Modstand, magi og mangfoldighed

Ifølge kirkefaderen Augustin er arkitekturen datter af tallene. Udsagnet falder i tråd med den antikke forestilling om, at numeriske forhold kan afspejle en ideel, gudgiven orden. En orden, Augustin mente, at kirkearkitekturen kan tage del i ved netop at fundere sig på tal.

Også i dag spiller tal en væsentlig rolle for arkitekturen, skønt det ofte handler mindre om at opnå guddommelig harmoni end om beregninger af profitmaksimering og risikominimering. Økonomiens og teknologiens store betydning for byggeindustri og byudvikling gør, at *kvantitet* er blevet et vigtigt tema i nutidige arkitekturdiskussioner. Således markerede arkitektur-biennalen i Venedig 2014, at arkitektens arbejdsfelt synes at være blevet mindre og mindre frit, i tråd med at nybyggeri i stigende grad styres af klimaregulering, sikkerhed, materialestandarder og andre kvantificerbare forhold. Hovedkuratoren, den hollandske arkitekt og teoretiker Rem Koolhaas, hævdede polemisk, at arkitekter nu blot råder over det tynde lag væg, der står tilbage, når ingeniører og andre teknologi-eksperter har tilrettelagt alt fra ventilationsanlæg til overvågningsudstyr: “vores indflydelse er reduceret til et territorium på 2 cm”.¹ En kritik, der typisk nok er udtrykt med et metrisk mål.

Ifølge *Den Danske Ordbog* betyder kvantitet “mængde; det, at der er meget af noget” (af Lat. *quantitas*, *quantus* = “hvor stor”). Kvantitet betegner en mængde eller et antal, der kan udtrykkes i tal, men også i ratio, dvs. i dimensioner eller enkeltdelesnes proportioner. Som ordbogsdefinitionen antyder, kan kvantitet også betegne en mindre eksakt målbar fornemmelse, fx indtrykket af storhed og

< Det, at måle eksisterende bygninger og at foreslå ideelle bygningsmål, har en stærk tradition, blandt andet i forbindelse med arkitekturundervisning, bygningsarkæologi og restaureringsarbejder. Anonym, *Den joniske og den doriske orden*, udgivet af Jean Messenger, 1622. Rijksmuseum, Amsterdam.

masse. Vi bruger imidlertid ofte kvantitet som en modsætning til kvalitet – dvs. beskaffenhed eller egenskaber, gerne anvendt som et plusord, fx når der er tale om “god kvalitet”. Megen nutidig arkitekturhistorie og -kritik er således knyttet til at definere og diskutere arkitektoniske kvaliteter. I arkitekturens praksis og politikker efterstræbes arkitektonisk kvalitet, hvorimod kvantitative aspekter i nogle dele af fagdiskursen sjældent bliver italesat. I en æstetisk og humanistisk funderet diskussion, forskning og historiografi forekommer der at være en udbredt ulyst og et ubehag knyttet til at diskutere de kvantitative aspekter ved arkitekturen. Samtidig udvikles der i disse år specialiserede forskningsgrene, der søger at tælle sig til den gode by eller bygning, fx i evidensbaseret sundhedsdesign og kalkuler af effekten af gode byrum.

Med dette nummer af *Periskop* vil vi fra et arkitekturhistorisk ståsted undersøge, hvordan spørgsmål om mængde og størrelse er relevante for fremkomsten, virkningen og forståelsen af arkitektur, her defineret bredt som ikke blot bygningsarkitektur, men også omfattende landskabsarkitektur, bydesign og byplanlægning. Sammenlignet med kunsthistoriens to andre klassiske genstandsfelter – billedkunst og skulptur – er arkitektur en brugskunst, underlagt en række praktiske forhold. Grundet sin materialitet, der kan måles og udtrykkes i tal, er arkitekturen forankret i den fysiske verden. Men da kunsthistorien blev grundlagt som videnskab i det sene 1800-tal, var faget ikke synderligt optaget af kvantitative metoder. Mens bygningsarkivarer, arkæologer og arkitekter gjorde brug af opmålingen og i større grad spurgte til nytteværdi, konstruktion og proportioner, beskæftigede de første kunsthistoriske forskere sig med at fastlægge arkitekturens forhold til kultur- og idehistorien i forskellige perioder² og med at undersøge arkitekturens rum som æstetisk fænomen.³

Siden har arkitekturhistorien udviklet sig i mange retninger, hvoraf nogle har forbundet studier af proportioner og ratio med idehistoriske og æstetiske spørgsmål.⁴ At kvantitative analyser kan bidrage til at afdække bygningers og byers magtforhold, blev betonet i 1970'ernes og 1980'ernes marxistisk funderede forskning. Denne type af arkitekturhistorie lagde vægt på, at arkitekturen indgår som aktør i bymæssige og andre sociale sammenhænge og dermed har en politisk dimension, der bl.a. kan belyses kvantitativt. Fx plæderede den svenske arkitekturhistoriker Gunnar Lindahl for en mindre værkororienteret og æstetisk historieskrivning til fordel for større vægt på kvantitative metoder: “Bebyggelsehistorien omfatter mer; i sin mest utsträckta form kan den sägas inkludera alla former av markutnyttjande.”⁵

Denne opfordring er stadig gyldig, og samtidig kan vi netop med arkitekturhistorisk viden være med til at nuancere modsætningen mellem kvalitet og kvan-

titet. Snarere end at være modpoler kan man med de to perspektiver beskrive dimensioner ved arkitekturen, som befrugter og krydser hinanden, sammenflettes og skilles ad på forskellig vis gennem århundrederne, helt op til vores egen tid, hvor kvantitative aspekters betydning for arkitekturen viser sig at være mangetydig og dynamisk. Målet med temanummeret “Arkitektonisk kvantitet” er derfor at lægge nye lag til forståelsen af tallenes og mængdens betydning for arkitekturhistorisk viden og den nutidige arkitekturdebat.

Harmoni og rationalitet

Gennem vestlig arkitekturhistorie er tal på forskellig vis blevet knyttet til spørgsmål om skønhed, sandhed og harmoni. Pythagoræerne brugte begrebet *harmonia* for at forklare, at alt i verden kan udtrykkes ved hjælp af talforhold. Siden Vitruv har en lang række af arkitekter forsøgt at finde ind til skønhed og harmoni ved hjælp af opmålinger og proportionsstudier.^[1] I disse overvejelser står ikke bare tallene, men også menneskets krop som det målangivende. Denne antikke tradition er blevet videreført, genfortolket og har muteret utallige gange gennem historien, med Le Corbusiers Modulor-system som en væsentlig eksponent for det 20. århundredes proportionstænkning. Modulor viser målesystemets tætte sammenhæng med en antropomorf arkitekturforståelse. I en dansk sammenhæng er Kaare Klints møbler et centralt eksempel på sammenbindingen af formgivning med studier af menneskekroppen.

Også i nyere arkitektur kan harmoni være knyttet til en søgen efter en passende mængde, som forbindes med skønhed. Den schweiziske arkitekt Peter Zumthor beskriver således, hvordan arkitektonisk harmoni kan opnås, hvis mål, mængde, størrelse og form alt sammen vægtes og vælges i relation til omgivelserne.⁶ En lignende søgen efter det harmoniske system møder vi hos en anden nutidig schweizisk arkitekt, Peter Märkli, når han beskriver sin forkærlighed for lige frem for ulige tal.⁷

Med det 20. århundrede blev kvantitet et væsentligt tema for arkitekturen, der delvist blev underlagt præmisser knyttet til målbarhed. Den massive bolig-mangel både før og efter Anden Verdenskrig bidrog afgørende til denne udvikling, der i Danmark fik et kampskrift med arkitekten Edvard Heibergs bog *2 Værelser*



Forsiden af arkitekten Edvard Heibergs bog *2 Værelser straks* fra 1935, der i en dansk sammenhæng temasatte tidens bolig-mangel og drømme om, at alle skulle have bedre tilgang til lys, luft og grønne områder. Optimering af de forhåndenværende rumlige og materielle ressourcer blev set som vejen til at nå dette mål.

Gellerupparken i Aarhus, 1968-1972, planlagt af Knud Blach Petersen og Mogens Harbo, er et af Danmarks største almennyttige boligbyggerier. Elementbyggeri i beton opført som fire-otteetagers bolighuse i et vidstrakt landskab, der giver megen plads og luft mellem boligerne. Hver lejlighed er forsynet med to altaner, badeværelse og centralvarme, hvad der var særligt i samtiden. Gellerupparken var oprindeligt planlagt til 6.000 lejeboliger til 10.000-15.000 mennesker, men kun 1.824 boliger blev realiseret. Området har i dag ca. 6.000 beboere. Foto: Ukendt, bragt i *Demokraten* d. 23. marts 1969. Brabrand-Årslev Lokalhistoriske Arkiv.



straks, udgivet i 1935.⁸ Et væsentligt tema i funktionalistisk arkitektur var ønsket om optimering af de forhåndenværende rumlige og materielle ressourcer. Det blev afgørende for arkitektonisk formgivning, hvad enten det udmøntede sig i modulære byggelementer, præfabrikation eller andre former for typisering. Rationalistiske ideer om standardisering af længder og afstande og deres relation til kroppens ergonomi spredtes med funktionalismen og fik en bibel i den tyske arkitekt Ernst Neuferts håndbog *Bauentwurfslehre* fra 1936, der siden er genudgivet utallige gange og på en række forskellige sprog.⁹

Tallene blev brugt til at fremme kampen mod social ulighed og som argumenter for et samfund, hvor alle skulle have en acceptabel boligstandard og lige

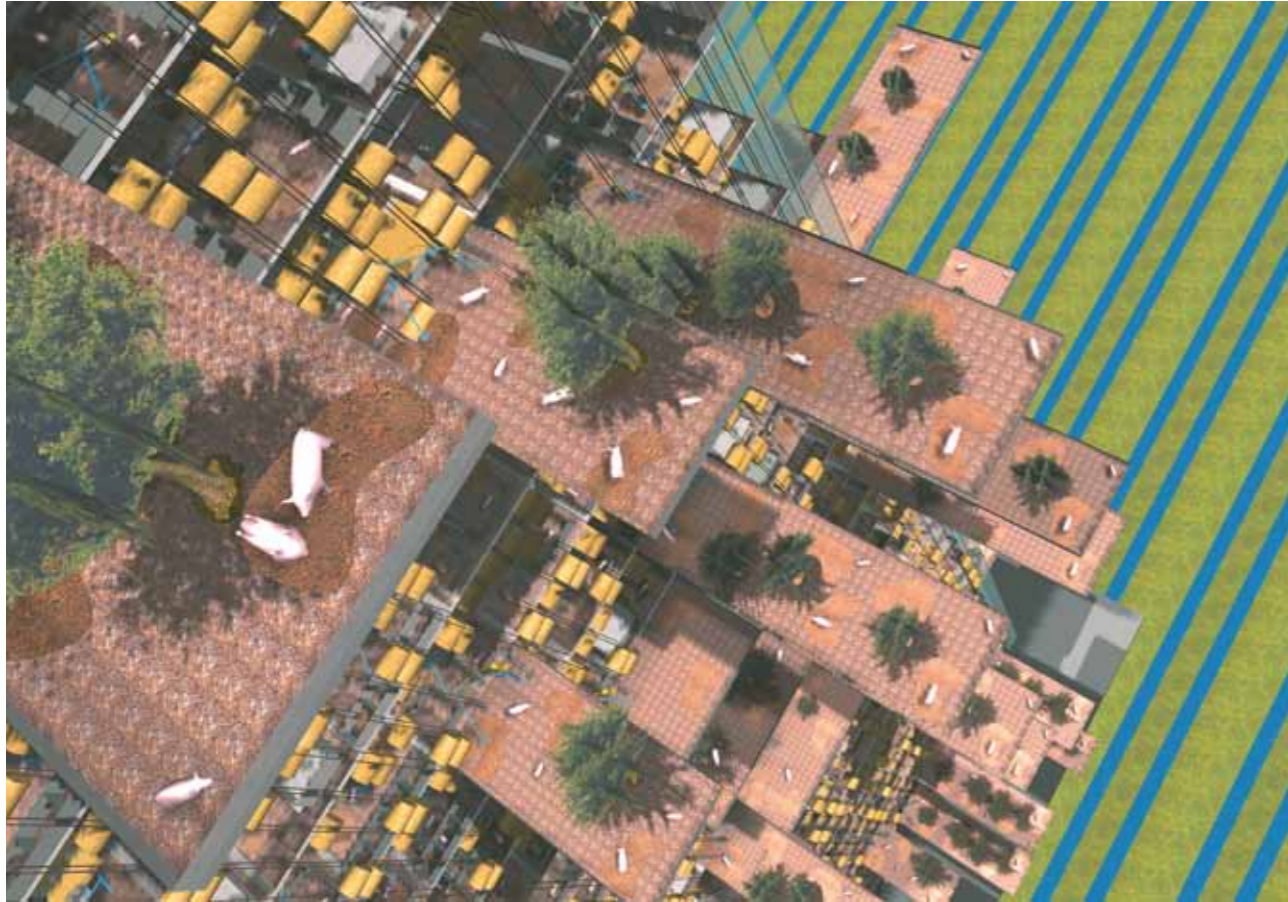
adgang til grønne, rekreative rum. Samtidig voksede både parker, bygninger og byer til størrelser, der var hidtil usete og tilbød helt nye kropslige erfaringer. Som redaktør af tidsskriftet *Arkitekten* Poul Skriver i 1970 konstaterede om Gellerupplanen, der da var under opførelse: "Rummelighed i boligen er både en kvalitet og kvantitet. Rigelige udendørs opholdsarealer og fællesanlæg er andre kvaliteter, som kan beskrives kvantitativt. (...) Det synes, som om målsætningen for Gellerupplanen har været sådanne fornuftsbestemte ønsker om at skaffe beboerne flest mulige kvantitetsbestemte kvaliteter."¹⁰

Men modernismens besættelse af det kvantitative sejrede sig ihjel, som Koolhaas berømt har sagt det. Kvantitetsbestemte kvaliteter, som i Gellerupplanen, var på mange måder en illusion. Det 20. århundrede kan ifølge Koolhaas således beskrives som "a losing battle with the issue of quantity. (...) Modernism's alchemistic promise – to transform quantity into quality through abstraction and repetition – has been a failure, a hoax: magic that didn't work."¹¹ Allerede fra 1960'erne voksede kritikken af den moderne arkitekturs idealer om industrialisering og kvantitativt båret rationalisering. Dette viser sig eksempelvis i den italienske arkitektgruppe Archizooms fremstilling af en "kvantitativ utopi" i det kritiske projekt *No-Stop City* (1970-1971) – en rumligt uafgrænset forbrugssfære, lige dele supermarked og fabrik.

I 1970'erne og 80'erne mødte det kvantitative kritik fra hermeneutisk inspirerede positioner i arkitekturen, der satte et nyt fokus på betydningsdannelse. Den polsk-amerikanske arkitekt Daniel Libeskind – fortaler for en mere symbolsk baseret arkitektur – skrev i 1981: "Fictions of an ideal world with their pretended universality reduce the full implication of spatiality to a prior notion of a homogeneous and empty datum ready for quantification."¹² Andre positioner anerkendte den mulige sammenhæng mellem tal og betydningskabelse og stod dermed i forlængelse af den harmonisøgnings, der kan spores til antikken.¹³

Hvor modernismens arkitekter så kvantificering som en vigtig brik i byggeriets rationalisering og industrialisering, har nogle nyere arkitekter, særligt i årtierne omkring år 2000, set kvantitet som en mulighed for at tilvejebringe tilsyneladende værdineutrale undersøgelses- og programmeringsmetoder i udformningen af en databaseret arkitektur. Det hollandske arkitektkontor MVRDV præsenterede fx det kritiske projekt *Pig City* (2000-2001), hvor målet var at samle hele den hollandske svinebestand (15,2 millioner svin i 1999) i nogle få koncentrerede, tårnlignende megastrukturer, tilsyneladende fritaget fra æstetiske og etiske overvejelser.

Centralt i nyere arkitekturdebat står også spørgsmålet om det målbare forstået som fornemmelsen af relationelle størrelsesforskelle. Altså når noget



MVRDV's *Pig City* (2000-2001) sigtede efter at samle hele den hollandske svinebestand (15,2 millioner svin i 1999) i nogle få koncentrerede, tårn-lignende megastrukturer ud fra kvantitative undersøgelses- og programmeringsmetoder, tilsyneladende fritaget fra æstetiske og etiske overvejelser. Perspektiv af de forskudte etageplan i det til svineproduktion byggede højhus.

betegnes som mere eller mindre i mere eller mindre fortærskede udsagn som “less is more” (Mies van der Rohe), “less is a bore” (Robert Venturi), “yes is more” (Bjarke Ingels) eller “less is enough” (Pier Vitotrio Aureli). Koolhaas navngav netop sin banebrydende bog fra 1995 efter størrelsesbetegnelser: *S, M, L, XL*. Hans interesse for kvantitet skal ses i sammenhæng med stigende bygningsstørrelser og -højder og det faktum, at mere end halvdelen af jordens befolkning i dag bor i byområder, heraf mange i såkaldte “megacities”. *S, M, L, XL* er forsynet med et programmatisk citat af den amerikanske komponist John Cage med reference til arkitekturen. Koolhaas henter citatet i musikens rum og gør det til sin egen stemme i en samtidig arkitekturdebat: “Mies van der Rohe said, ‘The least is the most.’ I agree with him completely. At the same time, what concerns me now is quantity.”¹⁴

Den mangfoldige kvantitet

I dag, hvor arkitekturens rammebetingelser og vurderingsværktøjer i stigende grad knyttes til kvantificerbare aspekter som *big data*, BIM-programmer (BygningsInformationsModellering), klimatilpasningsteknologier og bæredygtighedsmålinger, er det nødvendigt med en kritisk, forskningsmæssig interesse og historisk fundering. Vi vil her opridse nogle af de steder, hvor kvantitetsbegrebet har betydning for arkitekturhistorisk forskning, og vise, hvordan forfattere og interviewpersoner i dette særnummer af *Periskop* berører igangværende diskussioner.

For det første griber forestillinger om kvantitet ind i forståelsen af et helt centralt begreb i kunst- og arkitekturhistorien: værket. Hvori består værket, og hvordan undersøger og fortolker vi det? I de senere årtier er ideen om værket som fysisk afgrænset blevet udvidet til mere relationelle perspektiver med vægt på de handlinger og affekter, der finder sted mellem mennesker og rum.¹⁵ En diskussion af det objektorienterede værkbegreb møder vi hos den norske landskabsarkitekturforsker Nina-Marie Andersen. Hendes studium af kritikker i tidsskriftet *Havekunst* (i dag med navnet *Landskab*) viser, hvordan der er en stærk, men implicit tradition for at forstå værker som fysiske og kvantificerbare størrelser. Denne tilgang udfordrer Andersen og henviser til andre mulige æstetisk orienterede værkbegreber. I artiklen *Sensitiv urbanitet* tegner byteoretikerne Mikkel Baunkilde, Lars Bertelsen og Kristine Samson konturerne af en relationel arkitektur- og byforståelse, der rækker langt ud over det målbare. Artiklen henviser til en stigende tendens til, at byen ikke udelukkende designes med den målbare arkitektoniske form som udgangspunkt, men at der er fokus på en sanselig virkningsæstetik og på at igangsætte sociale og kulturelle processer i eksisterende miljøer. Endelig gives diskussionen af værket et historisk perspektiv med den her bragte første danske oversættelse af den tyske sociolog Georg Simmels essay om æstetisk kvantitet fra 1903. Simmels interesse ligger i relationen mellem værk og betragter, og han spørger til, hvordan størrelse, proportioner og målestok indvirker på vores perception af både billeder og byggede monumenter.

Værkdiskussionen er relateret til et andet væsentligt tema, nemlig forholdet mellem arkitekturens og byens orden på den ene side og vores hverdagsliv og kropslige udfoldelse på den anden. Eksisterer der, som den indflydelsesrige franske by-teoretiker Michel de Certeau hævdede, en modsætning mellem byens rationelle orden og menneskers hverdagspraksisser i byen? Med udgangspunkt i fænomenologisk tænkning viser arkitekturhistoriker Henriette Steiner, at også hverdagslivet har en orden, som på samme tid er målbar og synlig, som den er ikke-målbar. De Certeaus skarpe skelnen mellem orden og praksis må

derfor nuanceres. Også den engelsk-amerikanske arkitekturteoretiker Peter Carl fremhæver, at byens ordening har mange lag, der danner en egen dybde, og at de almene sociale spilleregler i byen har direkte indvirkning på vores fysiske omgivelser.

Et tredje tema, der går igennem teksterne i dette nummer, er økonomiens betydning for den måde, vores byer og boliger udvikles på. Den svenske kunstner Monika Gora viser, hvordan vi i dag i byudviklingens navn ofte fører en kortsigtet og snæver optik på, hvad der har værdi i offentlige, urbane rum. Dermed risikerer vi at gå glip af fundamentale værdier knyttet til kropslig erfaring og akkumulation af tid og kollektiv erindring. Gora har udforsket disse spørgsmål i sit kunstprojekt "How Much for a Tree?". Antropolog Marie Stender spørger ligeledes til, hvordan noget så abstrakt som store pengestrømme og deres forandringer i og med den økonomiske krise omkring 2008 helt konkret indvirkede på nye boligbyggerier, deres brug og betydningsdannelse. Med udgangspunkt i tre store projekter i københavnsområdet beskriver hun, hvordan økonomiske forandringer ikke kun forbindes med logiske, kvantificerbare dimensioner af virkeligheden, men bliver betragtet som en form for naturkræfter, der møder os i en antropocæn tidsalder.

Slutteligt peger artiklerne på, at tal har været og er genererende for kreativitet, narrativer og meningsdannelser, hinsides dikotomien mellem kvalitet og kvantitet. At kvantitet ikke kan isoleres til tørre tal, men er uløseligt knyttet til arkitekturen som kunststart, balancerende "et sted imellem" kvantitet og kvalitet, argumenterer den praktiserende arkitekt Nathan Romeo Mueles for i et personligt essay. Kunsthistoriker Jens Fleischers artikel viser tilsvarende, hvordan den tidlige middelalders kristne forfattere og bygmestre kunne mødes i en idealiseret forståelse af kirkearkitektur på baggrund af en antik fortolkningstradition, hvori talsymbolik spillede en væsentlig rolle. Med inspiration fra antik filosofi skabte den tidlige middelalder et symbolrigt bidrag til bygningskulturen – godt hjulpet på vej af tallene i deres mange religiøse betydninger. At spørge til størrelser i en arkitekturhistorie er dermed ikke blot at søge tallenes præcision, men lige så vel at interessere sig for arkitekturhistoriens utallige krydsningspunkter imellem størrelser og forestillinger om det gode og skønne.

NOTER

- 1 Rem Koolhaas citeret i Wainwright, 2014.
- 2 Se bl.a. Burckhard, 1860, og Riegl, 1901.
- 3 Se bl.a. Schmarsow, 1894. For en oversigt over rumanalysens historie se Bek, 1997.
- 4 Se bl.a. Wittkower, 1949.
- 5 Lindahl, 1981, p. 7.

- 6 Zumthor, 2010, p. 98.
- 7 Galilee, u.d.
- 8 Heiberg, 1935.
- 9 Neufert, 1936.
- 10 Skriver, 1970, p. 100.
- 11 Koolhaas, 1995, p. 961.
- 12 Libeskind, 1981, p. 27.
- 13 Som eksempelvis den hollandske benediktinermunk og arkitekt Dom Hans van der Laan, der skrev: "Quantity is accessible to the mind only through number – in other words by its relation to a known unit. (...) But the quantity of the spatial datum is not discrete but continuous: it is a matter not of counting how many, but of measuring how much." Van der Laan, 1983, p. 17.
- 14 Koolhaas, 1995, p. 1088.
- 15 Se bl.a. Gade, Vest Hansen og Jalving (red.), 2010.

LITTERATUR

- 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. 9-44.
- Burckhard, Jacob: *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Schweighauser'sche Verlagsbuchhandlung, Basel, 1860.
- Gade, Solveig, Malene Vest Hansen og Camilla Jalving (red.): *Periskop*, nr. 14, 2010: "Performance og performativitet".
- Galilee, Beatrice: "Peter Märkli", *Icon Magazine*, u.d., <http://www.iconeye.com/component/k2/item/3453-peter-m%C3%A4rkli>.
- Heiberg, Edvard: *2 Værelser straks*, Mondes Forlag, København, 1935.
- Koolhaas, Rem: "What Ever Happened to Urbanism? (1994)" in O.M.A., Rem Koolhaas og Bruce Mau, *S, M, L, XL*, Monacelli Press, New York, 1995, pp. 959-971.
- Libeskind, Daniel: *Between Zero and Infinity: Selected Projects in Architecture*, Rizzoli, New York, 1981.
- Lindahl, Gunnar: "Byggnadshistoria och bebyggelsehistoria", *Bebyggelsehistorisk tidskrift*, nr. 1, 1981, pp. 7-12.
- Neufert, Ernst: *Bauentwurfslehre*, Bauwelt-Verlag, Berlin, 1936.
- Riegl, Alois: *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Tr.R. Winkes, Wien, 1901.
- Schmarsow, August: *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Antrittsvorlesung, gehalten in der Aula der K. Universität Leipzig am 8. November 1893, Hiersemann, Leipzig, 1894.
- Skriver, Poul: "Gellerupplanen – en ny by i Brabrand", *Arkitekten*, nr. 5, 72. årg., 1970, pp. 100-111.
- Van der Laan, Dom Hans: *Architectonic Space: Fifteen Lessons in the Disposition of the Human Habitat*, E.J. Brill, Leiden, 1983.
- Wainwright, Oliver: "Rem Koolhaas blows the ceiling off the Venice Architecture Biennale", *The Guardian*, 5. juni 2014.
- Wittkower, Rudolf: *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Warburg Institute, London, 1949.
- Zumthor, Peter: *Thinking Architecture*, 3. udg., Birkhäuser, Basel, 2010.



JENS FLEISCHER

Den talfikserede middelalder

Om tal og deres betydninger i tidlig middelalderarkitektur og patristisk filosofi

Forholdet mellem kvalitet og kvantitet har været et væsentligt tema i kritikken af den moderne arkitektur. Kritikken har rettet sig mod de kvantitative faktoreres dominans: Forenklet sagt det, at funktionalistisk arkitektur er styret af tal, ved typisk at gøre brug af masseproduktion, kalkulen som en ufejlbarlig metode, og eksakte talmæssige normer for konstruktioner.¹

Mit bidrag til denne diskussion har hentet inspiration et helt andet sted i arkitekturhistorien. Eksempler fra græsk filosofi og den tidlige middelalders tænkere viser, at tallene har haft mange betydninger og roller. I dag optræder de typisk under fællesbetegnelsen kvantitet. Til forskel fra dette generiske niveau bevæger jeg mig på et historisk plateau, hvor de oldkristne forfattere fortolkede nogle *bestemte* tal. Med denne tænkning fik de to betydninger: 1) tal som et praktisk redskab, fx ved afsætning af mål på byggepladsen, og 2) en dybere, skjult betydning, ofte brugt i kombination med privilegerede, geometriske former. Den sidste modus knyttede en metafysisk dimension til tallene. Dette tankestof inddrager jeg i en analyse af udvalgte tidligmiddelalderlige bygningsværker af centralplantypen.

I et nutidigt perspektiv kan dette bidrage til en mere nuanceret forståelse af tallenes rolle i spændingsfeltet mellem kvalitet og kvantitet. Om denne relation har den hollandske arkitekt Rem Koolhaas i 1995 provokerende udtalt: “Modernism’s alchemistic promise – to transform quantity into quality through abstraction and repetition – has been a failure, a hoax (...)”² Den skarpe opdeling mellem kvalitet og kvantitet er tydeligvis polemisk ment, for ofte er forholdet mellem kvalitet og kvantitet ganske tæt, fx afhænger en praksis som “kvalitetssikring” af en masse kvantitative parametre og normer.³

<
[1] Athen, Vindenes tårn fra hellenistisk tid. Allerede antikkens bygmestre var meget optagede af tal, som de ofte tillagde en symbolsk værdi. Foto: Colourbox.

Siden den industrielle revolution har ingeniørfaget vokset sig stort. Det kritiske i relationen arkitekt-ingeniør blev i 1973 fremhævet af Geoffrey Broadbent, som sagde, at i takt med udviklingen af bygningskunstens teoretiske grundlag fik ingeniøren ansvaret for kvantificering, "mens 'de bløde kanter' i bygnings design blev overladt til arkitekten."⁴

Den fransk-schweiziske arkitekt Le Corbusier (1887-1965) søgte allerede at gribe disse udfordringer i 1923: "Inspireret af økonomiens lov og ledet af kalkulen, bringer ingeniøren os i overensstemmelse med universets love. Han når harmonien."⁵ Le Corbusier var udmærket klar over de teknologiske og økonomiske faktorerens betydning, men han trak samtidig på antikkens idehistoriske reservoir ved at tale om universets love.

Talsymbolik i arkitekturforskningen

I løbet af 1800-tallet blev talsymbolik og kirkebyggeri en del af et bredere og voksende forskningsfelt kaldet kristen kunst og arkæologi.⁶ Kirkefædrene, især Augustin, blev ofte citeret, ligesom studiet af middelalderens *artes liberales* spillede en rolle.⁷ Et vigtigt bidrag skyldes den tyske forfatter og kunsthistoriker Johann Kreuser.⁸ I et afsnit om "Symbolik der Bauformen" gennemgik han tallene fra 1 til 20, derefter nogle få udvalgte, fx 40, 100 og 1.000. Men kun de færreste tal blev forbundet med den sakrale arkitektur.⁹

I teologen Joseph Sauer's værk om kirkebygningens symbolik blev talsymbolikken behandlet på et mere omfattende kildegrundlag.¹⁰ I kapitlet "Zahlensymbolik" fastslog Sauer, at de kristne allerede i det 2. århundrede var interesseret i tallenes symbolske betydning.¹¹ Den amerikanske litteraturhistoriker Vincent Foster Hopper introducerede et bredere perspektiv på talsymbolik med bogen *Medieval Number Symbolism* fra 1938. I selvstændige kapitler beskrev han de forskellige former for talsymbolik, der fandtes i oldtiden, den pythagoræiske skole og gnostikerne, og hvordan de førte frem til en særlig talsymbolik hos de oldkristne forfattere.¹² Senere tilføjede den tyske arkitekturhistoriker Günter Bandmann nye lag til forståelsen af talsymbolik i middelalderen ved et studium af konkrete bygningstyper og deres betydningshistorie (1951). Ifølge Bandmann var tallene otte og 12 af særlig vigtighed i middelalderarkitekturens symbolik.¹³

Senere er der blevet stillet spørgsmålstegn ved sammenhængen mellem middelalderens kirker og forestillinger om tallenes symbolske betydning. Kunsthistorikeren Robert Milburn udtrykker i sin analyse af Santa Tecla-baptisteriet i Milano således en vis skepsis over for, hvorvidt bygningens oktagonale plan hænger sammen med religiøse forestillinger om 8-tallets betydning.¹⁴ Den engelske kunsthistoriker Roger Stalley, som direkte bruger udtrykket "symbolic

architecture", betoner derimod, at de sakrale centralbygningers geometriske renhed gjorde dem særligt modtagelige for en symbolsk tolkning.¹⁵

Symboliske tal og tal-figur

Den engelske design- og arkitekturhistoriker Nigel Hiscock har bidraget til en ny forståelse af tal, mål og symbolik. I sit omfattende værk *The Wise Master Builder* (2000) viser han, hvorledes geometrisk symbolik spillede en rolle i antikken, særligt hos Platon. Endvidere, at kristen nyplatonisk tænkning senere har spillet en stor rolle for de komplekse geometriske sammenhænge, som han påviser i en række middelalderkirker. Hans studier viser ikke kun, at bygmestrene gjorde brug af en række geometriske former med symbolske betydninger, men også, at tallene er til stede på andre måder. I denne sammenhæng sonderer han mellem "figurate numbers" og "geometric figures" og "number symbolism".¹⁶ Hiscock definerer forskellen på sin egen måde ved at bemærke "(...) den fuldstændige mangel på flertydighed, når det gælder betegnelsen 'tal' sammenlignet med 'figur', idet [sidstnævnte] både kan betyde tal og form."¹⁷ Det er korrekt, at det engelske *figure* og det latinske *figura* begge er flertydige og blandt andet kan betyde 'tal'. Det flertydige, uklare i *figure* kunne imidlertid også anskues som et frugtbart mulighedsfelt i undersøgelsen af dets relation til *number* ved at gå tilbage til den antikke verden.

Jeg tænker her på artiklen *Figura* (1938) af den tyske filolog og litteraturvidenskabsmand Erich Auerbach (1892-1957). Auerbach studerede gloser og deres skiftende betydninger fra antikken og ind i middelalderen. I sin læsning af Augustin viser han, hvilken stor betydning begrebet "figur" har i hans forfatterskab. I kirkefaderens tolkning af 1. Korinterbrev 7, 31, der omhandler Dommedag og en ny verden,¹⁸ forklarer Augustin, at verdens foreløbige skikkelse, som han kalder "figura", forsvinder; men det gør dens "natur" ikke.¹⁹ Med denne skelnen mellem det egentlige og det oplevede bliver den nyplatoniske indflydelse i Augustins tænkning tydelig.²⁰ *Figura* repræsenterer den flygtige, sansbare verden, som de kristne skal vende sig bort fra.²¹ Endvidere betyder *figur* hos Augustin både det bedragende, det visuelle og det konkrete. I *De Doctrina Christiana* forestiller kirkefaderen sig, hvor tæt og hvordan det *figurale* aspekt er knyttet til tallene.²² Med formen *figuratus* viser Augustin, at der ingen modsætning er mellem tal og figur, da begge bliver til i en menneskelig erkendelsesproces.

Af relationen mellem tal og figur udleder jeg herefter på dansk begrebet *tal-figuren*. Det sker for ontologisk at sondre mellem tal som mål (den metriske dimension) og tal som et skabende element knyttet til menneskelig symbolik og erkendelse. Heraf former jeg også min tese, at *tal-figuren* opløser modsætningen

mellem *kvantitet* og *kvalitet* og bliver en skabende kraft i vekselvirkningen mellem den materielle kirkebygning og det imaginære *domus spiritualis*.

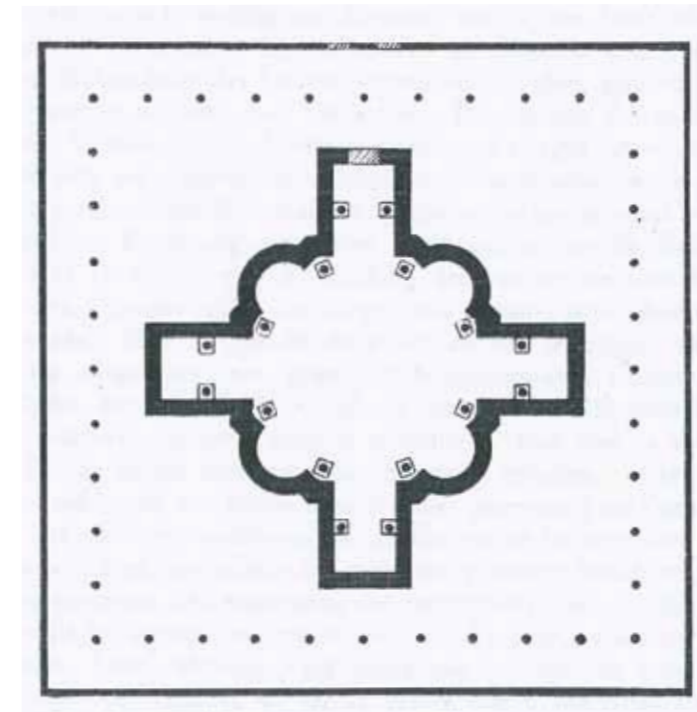
Arven fra antikken: tal som verdens orden

Platon beskrev i *Timaios* talforhold som noget grundlæggende, som holder “verdens legeme” sammen. Med andre ord er talforhold med til at etablere det, grækerne begrebsliggjorde med ordet *kosmos* (gr. *κόσμος*), som modsætning til *kaos* (gr. *χάος*, af *χαίνω*, ‘gabe’, ‘være tom’). I *Timaios* (56c) forklares det indbyrdes forhold mellem verdenslegemets fire grundelementer (jord, vand, luft og ild) således:

Hvad angår talforholdene i forbindelse med deres antal, bevægelser og andre virkemåder, må vi antage, at gud, efter at have udarbejdet dem med største nøjagtighed på den måde, nødvendighedens natur tillod og godvilligt lod sig overtale til, også satte dem sammen proportionalt.²³

Et andet udtryk for, hvordan tal og proportioner bidrager til verdens orden, møder vi i *Visdommens Bog*.²⁴ Skriftet kan dateres til 2. eller 1. århundrede f.v.t. og knyttes til den hellenistisk prægede, jødiske diaspora i Alexandria. Det hedder om Visdommen: “Men alt har du ordnet efter mål og tal og vægt”.²⁵ Lignende tanker formuleres i den romerske bygmester Marcus Vitruvius Pollios traktat *De Architectura Libri Decem* (ca. 30-15 f.v.t.). Ifølge Vitruvius afhænger et tempels udformning af *symmetri*, dvs. både af delenes indbyrdes relation og deres relation til helheden. Vitruvius forbinder her begrebet relation med det græske *ἀναλογία*.²⁶ Han bemærker samtidig, at denne lovmæssighed også gælder for det velskabte menneske. Vitruvius opregner endvidere arkitektens forskellige færdigheder. Han skal bl.a. være dygtig til at tegne, være kyndig i geometrien [“eruditus geometria”] og forstå sig på tonekunst [“musicam scierit”].²⁷

Vitruvius beskæftigede sig også med byplanlægning, klima og vindretninger. I den forbindelse nævner han et oktagonalt tårn i Athen, der kunne vise otte forskellige vindretninger. Hvad han omtaler, er det endnu bevarede Vindenes tårn (*horologion*) på den romerske Agora. Bygningen blev opført af den græske astronom Andronikos Kyrrestes i midten af 2. århundrede f.v.t. [1].²⁸ Plan og form viser, hvorledes det praktiske (målinger af vinden) og det æstetiske (proportionel harmoni) lod sig forene i den hellenistiske arkitekturs formsprog. Tårnet var rejst over en oktagon grundplan, og hver af dets otte facader bar et relief med en personificeret vindgud. Under hvert relief var indridset et solur vha. radierende linjer, mens bygningen indvendigt rummede et mekanisk ur drevet ved vand fra en akvædukt.²⁹



[2] Nyssa, martyrium. Grundplanen viser, hvordan den tyske filolog Bruno Keil forestillede sig, at bygningen har været tænkt ud fra teksten. Keils grafiske rekonstruktion blev publiceret af den østrigske kunsthistoriker Josef Strzygowski i 1903.

At Vindenes tårn orienterer sig mod alle verdenshjørner, følger solens bevægelse og hviler over en ottekant, åbner for nye filosofisk-æstetiske overvejelser. Tårnets udformning har lighedstræk med Platons ideer om universets otte sfærer, som beskrevet i *Staten*. Over hver af disse sfærer, skriver Platon, sad en sirene, der fulgte omdrejningen og lod sin stemme lyde med én stemme og én tone. “Fra de samlede otte lød en samklang af én harmoni”.³⁰ Pantheon i Rom slutter sig som det mest kendte eksempel til denne senantikke tænkning om verdens orden – og det er i dette perspektiv, at den følgende tekst af Augustin kan forstås.³¹

I 1. Bog af *De ordine (Verdensordenen)* forklarer Augustin, hvorledes denne orden hersker “i musikken, i geometrien, stjernernes bevægelse og i tallenes nødvendighed.”³² I 2. Bog åbner Augustin tankefold for tankefold for, hvorledes han ræsonnerer sig til denne kosmologi. Målet for Augustin er, at sjælen når frem til en erkendelse, at der er en øverste verdensorden.³³ Med filosofien som hjælper i denne bestræbelse lærer sjælen, at i fornuften findes der intet bedre end tallene. Alt, hvad der tidligere blev erfaret som adskilt og spredt (det jordiske og himmelske, geometrien og musikken), føjer Augustin nu sammen til én form. Til dette pædagogiske billede benytter han huset som metafor for det sammenføjede: Hvem end det er, som bygger et hus, hvad enten Augustin, en bi eller en svale, så gælder den samme lovmæssighed: Huset er skabt ud fra klare talforhold.

I én henseende er mennesket (Augustin) dog bedre end de andre til dette arbejde: Det kender tallene, dvs. erkender deres betydning.³⁴

Omkring 380 skrev den græske kirkefader Gregor af Nyssa (ca. 335-ca. 395) et brev til biskop Amphilochios i byen Iconium (nuv. Konya). Heri beskrev han, hvordan et kapel til minde om en martyr skulle opføres. Det var tænkt som en centralbygning, en oktagon med konisk tag og fire radierende arme tilføjet det centrale rum [2].³⁵ Teksten var tænkt som en praktisk vejledning, ikke som en symbolmættet og fortolkende fremstilling af bygningens enkelte dele. I instruksens indgår således tal som kvantitative måleenheder til hjælp under opførelsen. Det oktagonale bygningslegeme skulle rejse sig fire alen over underetagen, mens korsarmene skulle være otte alen brede og 12 lange, og murene tre fod tykke.³⁶

Alligevel hæfter man sig ved en passage, der i oversættelsen fra græsk lyder: "(...) men i korset ligger en kreds, der omfattes af otte vinkler. Den ottekantede form kalder jeg en kreds, fordi den danner en rundkreds (...)"³⁷ Tallet otte er ikke tilfældigt valgt, men rummer flere referencer til den tidlige kristendoms fortolkningspraksis, hvilket såvel brevskriver som modtager må formodes at være fortrolige med. Otte var et fuldkomment tal og stod for udødelighed, og opstandelse. Augustin forklarer i *De Sermonibus Domini in Monte (Om Bjergprædikenen)*, at tallet otte er det fuldkomne menneske, betegnet ved omskærelsen på den 8. dag.³⁸ Ud over symbolikken ligger der noget interessant i Gregor af Nyssas sammenligning af oktagonen med en cirkel (gr. κύκλος, 'kreds', 'omkreds'). Kunsthistorikeren Richard Krautheimer har bemærket, at "I middelalderen blev alt, hvad der havde mere end fire sider, opfattet som rund."³⁹ Heri ligger en stræben mod cirklen som den ideale figur. I skriftet *De Quantitate Animae (Om sjælens storhed)* forklarer Augustin således, at cirklen er den skønneste figur, eftersom omkredsen ikke brydes af vinkler.⁴⁰

Santa Teclas baptisterium i Milano

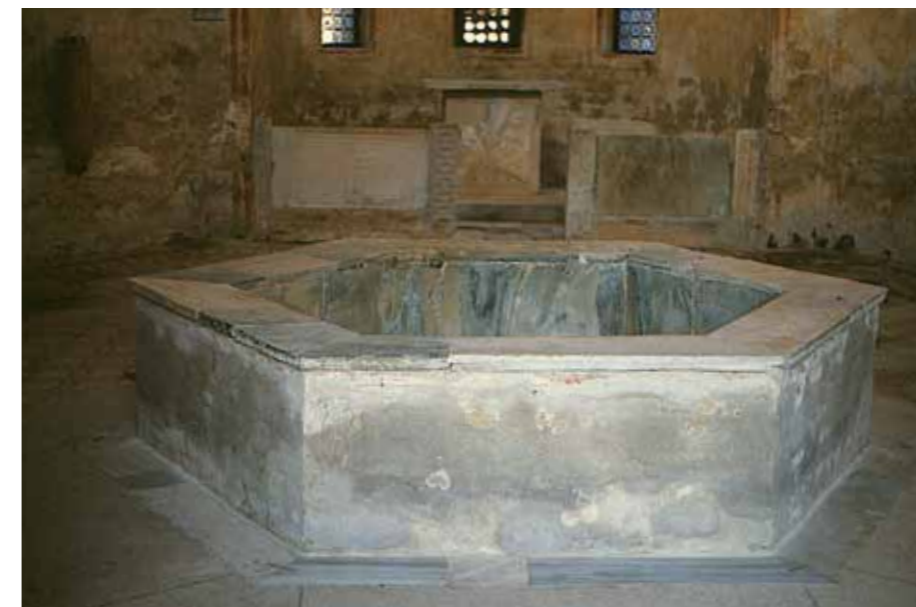
I begyndelsen af 1960'erne udgravede arkæologerne resterne af en af Milanos tidligste domkirker, Sta. Tecla. Kirken kan dateres til midten af 300-tallet, og et par årtier senere blev et ottekantet baptisterium opført øst for dens apsis.⁴¹ Det er hermed jævngammelt med flere baptisterier af samme type: Albenga, S. Giovanni in Laterano i Rom, baptisteriet i Aquileia og det arianske i Ravenna. En tradition tilskriver Ambrosius en inskription, som har udsmykket et ikke længere eksisterende *piscina* (dåbsbasin) i baptisteriet.⁴² Teksten er alene bevaret i et codex, *Sylloge Laureshamensis* III.⁴³ De fire første verslinjer lyder på latin og i dansk oversættelse:

“Octachorum s(an)c(t)os templum surrexit in usus
octagonus Fons est munere dignus eo
Hoc numero decuit sacri baptismatis aulam
surgere, quo populus vera salus rediit.”

“Han oprejste et tempel med otte kor (nicher) til brug for helgenerne/⁴⁴
og et bassin med otte hjørner er dette arbejde værdigt/
Det er ret at bygge denne dåbshal over det hellige tal otte/
thi her genfødtes menneskene.”⁴⁵

Krautheimer fremhæver her, at versene stemmer fuldstændigt overens med Ambrosius' og andre oldkristne forfatteres forståelse af tallenes symbolske betydning.⁴⁶ Til gengæld er Dölger af den opfattelse, modsat Krautheimer, at baptisterierne betragtet som plantype stammer fra oktagonale rum i senantikken termer (badeanlæg).⁴⁷ I denne diskussion om ottetallet og oktagonens sammenhæng mangler der et andet aspekt. For den oktagonale form var ikke enerådende, når det gælder baptisterier i tidlig middelalder. Mens hexagonale grundplaner er atypiske, så forekommer kombinationen af oktagonale baptisterier med hexagonale dåbsbassiner [3].⁴⁸

Den amerikanske kunsthistoriker Paul Underwood har behandlet temaet i 1950 med udgangspunkt i et karolingisk manuskript, hvor kunstneren har



[3] Baptisteriet af Santa Eufemia i Grado, interior. Dåbsbassin. Den hexagonale form kan tolkes som et symbol på skabelsens seks dage. Foto: Fleischer, 1987.



[4] Hagia Sophia, interior. Kuplen og dens fod. Foto: Christophe Meneboeuf, 2010.

gengivet en oktogonal bygning, hvis otte søjler omkranser et sekskantet bassin. Ifølge Underwood kan ottetallets betydning følges tilbage til Barnabasbrevet fra 2. årh., hvor ottetallet blev tolket som et symbol på Jesus' opstandelse og begyndelsen på den nye verden.⁴⁹ Set i dette perspektiv giver det mening, at man brugte en ottekantet grundplan i et dåbskapel. Underwood inddrager seks- og syvtallet ud fra Augustins sidste tanker om Guds frelserværk i skriftet *De Civitate Dei*, idet kirkefaderen ser skabelsesberetningens seks dage som et billede på de seks tidsalder, menneskeheden har lagt bag sig, og hvor kun Gud kender afslutningen på den syvende tidsalder.⁵⁰ Augustin skildrer denne tidsalder som "den store Sabbat, som ikke har nogen aften." Den efterfølges af den ottende og "evige dag". De tre tal tegner således et drama, hvor syvtallet binder det første og sidste sammen. Tal-figuren syv kunne også henvise til de baptisterier, hvor der i oldkirken var syv nedstigningstrin.⁵¹

Tallet ti som måleenhed og symbolsk tal

Fra tidlig middelalder er Anthemios fra Tralles og Isidoros fra Milet de eneste eksempler, hvor de skriftlige kilder tillader os at tale om bygmestre med en teoretisk viden. Anthemios var anset for at være en af samtidens største matematikere og fysikere. Han bidrog med løsninger på geometriske problemer og beskrev blandt andet et system af sekskantede spejle, der kunne samle solstrålerne på stor afstand.⁵² Isidor fra Milet var professor i geometri eller mekanik.⁵³ Han skal have skrevet en kommentar til Heron af Alexandrias *Hvælvinger*, og ifølge traditionen opfandt han også en speciel passer til at tegne parabler.⁵⁴ Sammen fik de af kejser Justinian den Store opgaven at genrejse Hagia Sophia i Konstantinopel, kirken der ceremonielt forenede den kejserlige og sakrale magt. Byggeriet fandt sted i årene 532-537.

Grundplanen kan opfattes som en syntese af en centralbygning og en basilika. Plan og rum er tænkt ud fra den centrale, altdominerende kuppel, hvor fire nærmest trekantede og sfæriske hjørnepartier formidler overgangen fra kuppelens fod ned til de fire bærende og meget massive piller. I faglitteraturens beskrivelse af kuplen og dens konstruktion optræder flere mål. De er angivet i byzantinske fod, og alle mål er delelige med ti. Krautheimer nævner, at de fire piller konstituerer et kvadrat, hvis indvendige side måler 100 byzantinske fod, mens der er 70 fod fra gulv til kuppel.⁵⁵ Jævnfør det af pillerne fastlagte kvadrat angiver Cyril Mango kuplens diameter til at være 100 fod.⁵⁶ Hertil kan føjes, at der er 40 vinduer i kuppelfoden **[4]**, at der ligeledes indgår 40 ribber i den murede kuppels konstruktion.⁵⁷

Tallene ti og 40 er interessante. Hertil bemærker Robert Ousterhout i en karakteristik af 500-tallets imperiale byggeri i Byzans, at bygmestrene i planlægningen af en bygning oftest tog udgangspunkt i "en dominerende måleenhed, der nemt kunne deles med ti, og som ofte blev delt med to, for at opnå vigtige mål ved udformningen af kirkens plan."⁵⁸ Ousterhout gør samtidig opmærksom på, at en byzantinsk fod ikke kan bestemmes præcist, men angiver den omtrentlige måleenhed til 31,5 cm.⁵⁹

Til gengæld er kuplens 40 vinduer en fast størrelse, der kan betragtes som en tal-figur, altså at den metriske dimension og tallet som et skabende element sammensmeltedes. I *De Doctrina Christiana* nævner Augustin betydningen af tallet 40 med henvisning til, at Moses, Elias og vor Frelser alle tilbragte 40 dage i ørkenen med at faste.⁶⁰ Augustin fremhæver, at tallet er et multiplum af fire gange ti. Efter en refleksion over firtallet, der refererer til årets og døgnets fire tider, udreder han tallets betydninger. Mens tallet tre repræsenterer Skaberens (Treenigheden), omfatter tallet syv 'det skabte' (mennesket), hvis ikke-fysiske del er at elske Gud

af hele hjertet, hele sjælen og hele sindet⁶¹ – og hvis fysiske del består af de fire elementer (jf. Platons elementlære).⁶² Også kirkefaderen Klemens af Alexandria (ca. 150-ca. 215) ser en fylde af betydninger i tallet ti. Han forklarer i *Stromateis* (gr. 'Brogede tæpper'), at dekadnen konstituerer mennesket og omfatter: legeme, sjæl, de fem sanser, tale, forplantningsevne og intellektet.⁶³

De 40 vinduer opfattet som en vigtig tal-figur kan også finde indirekte støtte i senere kilder. Fra Procopius, en hofembedsmand fra samme tid som Hagia Sophias opførelse, har vi bevaret en omfattende beskrivelse af bygningen. Han var ikke teolog, og det kan forklare, at der ikke optræder tal-figurer i hans tekst. Også Justinians hofpoet, Paul Silentiarios, skal her inddrages. Han brugte 30 heksametre på at prise bygningen, da den blev genindviet i 563. Han taler om 40 buede vinduer, "hvorigennem det fagre daggrys stråler ledes ind."⁶⁴ Talsymbolikken skaber således en synergi med det indfaldende lys. Lysringen vil også kunne opfattes som en form for solur, der med skiftende lysintensitet og retninger har skanderet døgnets rytme til hjælp for de liturgiske tjenester.⁶⁵ Denne figurale tolkning af sammenkædningen af lys og vinduer støttes ved et andet eksempel. Det vedrører indvielsen af en genopbygget bispekirke i Edessa (nuv. Urfa) i det nordlige Mesopotamien. Hymnen affattet på syrisk er skrevet i 600-tallet.⁶⁶ Her tolkes korets tre vinduer således: "Et enkelt lys skinner ind i koret gennem tre åbne vinduer, idet de bebuder Treenighedens mysterium, Faderen, Sønnen og Helligånden."⁶⁷

En anden berømt centralbygning er Karl den Stores Rigskapel (790'erne-806) i Aachen. Også her ser vi, at tallene har mange betydninger. Bygningen er i sin grundplan udformet som et ottekantet rum omsluttet af et 16-kantet ambulatorium [5]. Her møder vi igen oldkirkens fortolkningstradition knyttet til tallet otte. I det centrale rum på overgangen mellem gulvet og første stokværk er indsat en indskrift, der i oversættelse lyder: "Idet de levende stene således er føjet sammen i et fredens (bygnings)værk, og alle mødes i tal, der passer sammen, lyser Herrens værk strålende, han som har bygget hele hallen (...)."⁶⁸

Domus spiritualis

Allerede i *Testamentum Domini*, en kirkeforordning fra 400-tallet, forklares det: "Lad en kirke være således: med tre indgange ligesom Treenigheden."⁶⁹ Citatet karakteriserer den situation, mange tidlige kristne byggeprojekter forholdt sig til, en praktisk verden og samtidig en spirituel forestilling om betydningen bag det byggede. Her var de gammeltestamentlige tekster en stor inspiration.

Hieronymus (ca. 342-420) bygger i sin fortolkning af Noas Ark en forbindelse fra Arken til de kristnes *Ecclesia*, dvs. menighed i åndelig betydning – "Arca



[5] Domkirken i Aachen, interior.
Foto: Kemmi.1, 2014.

Noe Ecclesiae typus fuit".⁷⁰ Munken Bede Venerabilis (673-735) trækker i sin fortolkning af målene i Salomos Tempel (*De templo*) flere tråde til de kristnes åndelige Kirke. Ifølge 1. Kongebog var templet 60 alen langt, 20 alen bredt og 30 alen højt. I længdemålet står seks for Skabelsen på seks dage og fuldendelsen af gode arbejder.⁷¹ Dets højde [forstået som tre gange ti] symboliserer troen på den hellige Treenighed.⁷² Om Templets forhal,⁷³ som var tyve alen lang og ti alen bred, skriver Bede med henvisning til Josephus' fortolkning af templet, at solens stråler gik igennem tre døre: indgangsportalen, templet og det allerhelligste, for at lyse på Arken. Og videre forklarer Bede, at eftersom templet betegner den hellige Kirke, hvad kunne være mere passende som type end indgangen, som var

foran templet og plejede at være den første til at modtage solens lys; på samme måde som tiderne forud for, at Herren inkarnerede.⁷⁴

Til sidst skal refereres til Krautheimers omtale af munken Candidus' helgen-vita, *Vita Eigilis* (begyndelsen af 800-tallet). Ifølge Candidus er cirklen et symbol på kirken, der aldrig slutter; den betegner også for ham den evige majestæts herredømme, håbet om det fremtidige liv.⁷⁵

I modsætning til de ovennævnte kilder, hvor den immaterielle bygning skaber forståelseshorisonten, står det klart, at kilder med nærlæsning af konkrete bygninger, hvor bygmesteren skridt for skridt knytter tal-figurer til konstruktionen af de enkelte dele, mangler. En forklaring kan være, at tallenes betydning oftest holdtes skjult for de ikke-kristne.⁷⁶

Analyserne har demonstreret, at den tidlige middelalders kristne forfattere og bygmestre kunne mødes i en idealiseret forståelse af centralbygningen, hvor plan, æstetik og sfærisk formsprog dannede en syntese og var klangbund for en fortolkningstradition, hvori tal-figuren spillede en vigtig rolle. Santa Tecla-baptisteret og Aachen-kapellets inskriptioner understreger begge talsymbolikkens betydning. I den henseende skabte den tidlige middelalder et bidrag til en *kvalitativ* bygningskultur, men godt hjulpet på vej af tallene i deres mange betydninger.

NOTER

- 1 Fx *Normer for Jærnbeton-Konstruktioner*, Dansk Ingeniørforening, 1934. To år senere, i 1936, udkom Ernst Neuferts *Bauentwurfslehre* (med den lange undertitel *Grundlagen, Normen und Vorschriften über Anlage, Bau, Gestaltung, Raumbedarf und Raumbeziehungen, Maße für Gebäude, Räume, Einrichtungen und Geräte mit dem Menschen als Maß und Ziel*), et skelsættende værk, der stadig bruges inden for arkitektuddannelsen i dag.
- 2 Koolhaas, 1995, p. 961.
- 3 Den romerske forfatter og retoriker Cicero opfandt glosen *qualitas* ved at oversætte det græske *poiotēs* ("hvordan-hed"). Cicero, *Academica*, I, 24-25. For en eng. oversættelse, se Cicero. *De natura deorum academica*, transl. H. Rackham, 1994 (1933), p. 434.
- 4 Min oversættelse. Broadbent, 1973, xi.
- 5 "L'ingénieur, inspiré par la loi d'économie et conduit par le calcul, nous met en accord avec les lois de l'univers. Il atteint l'harmonie." Corbusier, 1977 (1923), p. 3.
- 6 Som eksempler på denne retning kan nævnes L'Abbé J.-J. Bourassé, *Archéologie chrétienne ou précis de l'histoire des monuments religieux du moyen âge*, 5. édition, Tours, 1854; endvidere Heinrich Otte, *Kurzer Abriss einer Kirchlichen Kunst=Archaeologie des Mittelalters*, Nordhausen, 1842. Findes også online.
- 7 De syv kunstarter var opdelt i to grupper: *Trivium* omfattede grammatik, retorik og dialektik, mens aritmetik, geometri, musik og astronomi udgjorde *quadrivium* (kaldet "realvidenskabernes"). For en nærmere gennemgang af *quadrivium* og dets betydning i middelalderen, se William Harris Stahl, Richard Johnson, and E. L. Burge, *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*, vol. I.
- 8 Johann Kreuser, *Der christlichen Kirchenbau* (1851).

- 9 Han nævner fx, at svarende til tallet to har nogle domkirker dobbeltdøre, og i tidlige dåbskapper var der syv trin svarende til de syv nådegaver. Kreuser, 1851, pp. 520-524.
- 10 Sauer, 2. udgave, 1924.
- 11 Se fx Melitos, biskop af Sardes. Hans kompilatoriske skrift *Clavis Melitonis* er en tolkningsnøgle til centrale bibelske gloser.
- 12 Gnosticisismen var en af de frelsesreligioner, der voksede frem i begyndelsen af vor tidsregning og var præget af *synkretisme* (religionsblanderi). Den var bl.a. kendetegnet ved *dualisme*, at menneskets ånd skulle frigøres af den materie, hvortil den var bundet ved skabelsen.
- 13 Bandmann, 1951, p. 48.
- 14 Milburn, 1988, p. 206.
- 15 Stalley, 1999, p. 59.
- 16 Hiscock, 2000, figurate numbers: pp. 84, 90, 134, 140; geometric figures: pp. 19; 135, 178f; number symbolism: p. 124.
- 17 Hiscock, 2000, pp. 18, 140.
- 18 Auerbach 1999, p. 117.
- 19 Augustins kommentar optræder i *De Civitate Dei (Gudsstaten)*, Liber 20, 14: "Figura ergo praeterit, non natura." – "[Verdens] skikkelse forgår altså, ikke dens natur."
- 20 Auerbach, p. 117: Auerbach indleder sine Augustin-læsninger med ordene "At hele den antikke tradition er levende hos Augustin, erkender man endnu engang af hans brug af ordet *figura*." Litteraturen om nyplatonismens indflydelse på Augustins tænkning er lang. For en af de seneste bidrag hertil, se Cary, 2008.
- 21 At de kristne skal vende verden ryggen, det understøttes af Augustins skrift *Soliloqui* (I.2.7): "Noli foras ire, in teipsum reddi; in interiore homine habitat veritas" (gå ikke ud på torvene [ø: verden], gå tilbage til dig selv, i det indre menneske er sandheden).
- 22 Originalteksten (*De Doctrina Christiana*, II, 16, 25) lyder "Cuius actionis figuratus quidam nodus nisi huius numeri cognitione et consideratione non solvitur", hvilket kan oversættes til "En vis knude dannet af denne handling [altså handlingen at tyde tallene] kan udelukkende løses ved en talerkendelse." Augustin 'hugger', så at sige, 'en knude over', men skaber samtidig en ny, anderledes sammenføjning på et højere plan.
- 23 *Platon*, 2013, p. 590. Funkenstein bemærker i en distinktion mellem Platon og pythagoræerne: "Plato did not claim that the universe *is* numbers, figures, or ideas, but rather that it reifies them as best it can." Funkenstein, 1986, p. 33.
- 24 Også kaldet *Salomos Bog*.
- 25 Min oversættelse. *Visdommens Bog*, XI, 21 ("sed omnia mensura et numero et pondere disposuisti"); se også Riising, 1969, p. 103.
- 26 *De Architectura Libri Decem*, Liber III, 1,1.
- 27 *De Architectura*, Liber I, 3. Forfatterens oversættelse, i øvrigt henvises til Rowland (transl.), *Vitruvius. Ten Books on Architecture* (1999).
- 28 For datering og beskrivelse af bygningen, se Camp, 2001, pp. 176-179.
- 29 Sidstnævnte indretning er senere fjernet, da tårnet blev anvendt til andre formål.
- 30 *Staten*, 10.616b-616c. Citeret fra Platon, pp. 213, 517. Se også Hiscock, pp. 108, 127.
- 31 Der findes en omfattende litteratur om Pantheon. For bygningens symbolik, se Hannestad, p. 188; Hiscock, p. 129.
- 32 *De ordine* II. 5.14. For en oversættelse til dansk, se Augustin, 1999, p. 159. Augustin bygger her på *quadrivium* i artes liberales. Jørgen I. Jensen taler i en fremragende analyse af *De ordine* om, at Augustin når frem til de "evige tal", Se Jensen, pp. 32-38.
- 33 *De ordine* II. 18.47. Augustin, 1999, pp. 181-182.

- 34 *De ordine* II. 19.49. Augustin, 1999, p. 183.
- 35 Se Strzygowski, 1903, p. 74. Keils forslag har senere været gengivet i Grabar, 1972, fig. 82; i Mango, 1976, fig. 24; Hiscock har gengivet et lidt ændret forslag efter Lethaby (1949), hvor korsarmene er meget forkortede. Hiscock, 2000, p. 128, fig. 5.
- 36 1 cubit har en underarms længde svarende til 1 alen på dansk.
- 37 Lektor emeritus, lic.phil. Fritz Saaby Pedersen nåede inden sin død at hjælpe med en kritisk oversættelse.
- 38 *De sermone Domini in monte*, I.IV.12; se også Hiscock, 2000, p. 73.
- 39 Min oversættelse. Krautheimer, 1971, p. 111. Teksten er et genoptryk af en artikel fra 1950.
- 40 Jf. Eco, 2002, p. 43. Det peger også tilbage til Platon. I *Timaios* er verdens legeme drejet sfærisk og rundt; se Platon, *Timaios*, 32c.
- 41 For datering af Basilica di Santa Tecla og dens baptisterium, se Krautheimer-Ćurčić, 1986, p. 84; se også McClencon, 2005, p. 14. Anlæggets topografiske placering er under Piazza del Duomo.
- 42 Se Holtzinger, 1889, p. 219, fig. 157.
- 43 Sauer angiver, at inskriptionen har været på selve fonten, og nævner Ennodius som en anden mulig forfatter. Teksten er bevaret i et manuskript fra 800-tallet, *Sylloge Laureshamensis*, som har tilhørt klostret i Lorsch. Manuskriptet skal søges som Codex Vaticanus palat. 833.
- 44 Min oversættelse. En anden mulig oversættelse er “de hellige ritualer”, se McClendon, 2004, p. 14.
- 45 Min oversættelse; se også Sauer, 1964, p. 78, note 9; Hiscock, 2000, p. 132, note 70.
- 46 Krautheimer, 1942, p. 138.
- 47 Krautheimer, 1942, p. 138, note 161. Hvad angår oprindelsen til baptisteriet som centralbygning, peger Krautheimer på det senantikke mausolæum som det mest nærliggende forlæg, dog uden at udelukke termene (badeanlæg) i en diskussion om genese, funktion og symbolik.
- 48 I det nordvestligste Syrien har baptisteriet i Deir Seta hexagonal grundplan og bassin, se Milburn, 1988, p. 211. Domkirken i Aquileia har et oktagonalt baptisterium, mens bassinet er sekskantet. Kunsthistorikeren Malka Ben-Pechat har ud af 53 oldkristne dåbsbassiner i Det hellige Land registreret 20 forskellige typer, deriblandt også den hexagonale form. Ben-Pechat, 1989, p. 166.
- 49 Underwood, 1950, p. 82.
- 50 *De Civitate Dei*, XXII, 30. Underwood, 1950, pp. 83-84.
- 51 Holtzinger, 1889, p. 217.
- 52 Krustrup, 1985, pp. 445-453 og 1987, pp. 344-345.
- 53 Krautheimer - Ćurčić, 1986, p. 206, og note 3.
- 54 *The Oxford Dictionary of Byzantium*, vol. I.
- 55 Krautheimer-Ćurčić, 1986, p. 209.
- 56 Mango, 1976, p. 110.
- 57 Krautheimer-Ćurčić, 1986, p. 209.
- 58 Ousterhout, 1999, p. 75.
- 59 Ousterhout, 1999, p. 75.
- 60 *De Doctrina Christiana*, II, 16, 25.
- 61 Se også Hopper, 1969, p. 84.
- 62 *Timaios*, 56 C.
- 63 *Stromateis*, II, 11.
- 64 En oversættelse med noter findes online: http://www.learn.columbia.edu/ma/htm/or/ma_or_gloss_essay_paul.htm

- 65 Jeg takker Markus Bogisch, George Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation, Tbilisi, for inddragelsen af dette mulige aspekt.
- 66 For en datering af teksten, se Grabar, 1947, p. 41.
- 67 Min oversættelse efter Mango, 1972, p. 59.
- 68 “+ CUM LAPIDES VIVI PACES COMPAGE LIGANTUR + INQUE PARES NUMEROS OMNIA CONVENIUNT + CLARET OPUS DOMINI TOTAM QUI CONSTRUIT AULAM +” Min oversættelse. Se også Hiscock, 2000, p. 148.
- 69 Mango, 1972, p. 25.
- 70 Sauer, 1964, p. 389, note med kommentarer til p. 79.
- 71 Bede, 1995, p. 22.
- 72 Bede, 1995, p. 23.
- 73 1. Kongebog, 6, 3.
- 74 Min frie gengivelse efter Bede, 1995, p. 23.
- 75 Krautheimer, 1971, p. 121.
- 76 Se også Hiscock, 2000, pp. 132-133.

LITTERATUR

- Auerbach, Erich: “Figura”, *Archivum Romanicum*, 22 (1938); med små ændringer genoptrykt in Erich Auerbach, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Francke Verlag, Bern – München, 1967. Oversat af Anton Jørgensen, in *Transfiguration*, 1. årgang, nr. 2 (1999).
- Augustin: *Contra academicos. De beata vita. De ordine*, Damsholt, Torben (trans.): *Augustins filosofiske dialoger*, Bd. 1. *Mod akademikerne. Et lykkeligt liv. Verdensordenen*, Forlaget ANIS, Frederiksberg, 1999.
- Augustin: *Confessiones*, Damsholt, Torben (trans.): *Augustins bekendelser*, Sankt Ansgars Forlag, København, 2004.
- Bandmann, Günter: *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Verlag Gebr. Mann, Berlin, 1951.
- Bede: *De templo*, Connolly, Séan (trans.): *Bede: On the Temple*, Liverpool University Press, Liverpool, 1995.
- Ben-Pechat, Malka: “The Paleochristian baptismal fonts in the Holy Land: Formal and functional study”, *Liber Annuus. Annual of the Studium Biblicum Franciscanum – Jerusalem*, vol. 39, 1989.
- Bourassé, L'Abbé J.-J.: *Archéologie chrétienne ou précis de l'histoire des monuments religieux du moyen age*, 5. édition, Tours, 1854.
- Camp, John M.: *The Archaeology of Athens*, Yale University Press, New Haven – London, 2001.
- Carlsson, Frans: *The Iconology of Tectonics in Romanesque Art*, Hässleholm, 1976.
- Cary, P.: *Inner Grace, Augustine in the Traditions of Plato and Paul*. Oxford University Press, Oxford – New York, 2008.
- Cicero: *De natura deorum academica*, Rackham, R. (trans.), Harvard University Press – Cambridge, Mass. – London, 1994.
- Eco, Umberto: *Art and Beauty in the Middle Ages*. Yale University Press, New Haven – London, 2002.
- Funkenstein, Amos: *Theology and the Scientific Imagination from the Middle Ages to the Seventeenth Century*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1986.
- Grabar, André: “Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Édesse au VIe siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien”, *Cahiers Archéologiques*, II, 1947.

- Grabar, André: "Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique," i *Architecture*, Variorum reprints, London, 1972.
- Hannestad, Niels: *Roman Art and Imperial Policy*, Aarhus University Press, Aarhus, 1988.
- Hiscock, Nigel: *The Wise Master Builder. Platonic Geometry in Plans of Medieval Abbeys and Cathedrals*, Ashgate, Aldershot, 2000.
- Holtzinger, Heinrich: *Die altchristliche Architektur in systematischer Darstellung*, Ebner & Seubert, Stuttgart, 1889.
- Hopper, Vincent Foster: *Medieval Number Symbolism*, Cooper Square Publishers, New York, 1969.
- Jensen, Jørgen I.: *Sjælens musik. Musikalsk tænkning og kristendom hos Augustin*, Gyldendal, København, 1979.
- Koolhaas, Rem: "What Ever Happened to Urbanism? (1994)" in O.M.A., Rem Koolhaas og Bruce Mau, *S, M, L, XL*, Monacelli Press, New York, 1995..
- Krautheimer, Richard: "Sancta Maria Rotunda", fra *Arte del primo millennio* (1950), genoptrykt in: *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, University of London Press/New York University Press, London – New York, 1971.
- Krautheimer, Richard: "Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture"" .fra *Journal of the Warburg and Courtauld Insitutes* V, 1942, genoptrykt in *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, University of London Press/New York University Press, London - New York, 1971.
- Krautheimer, Richard: *Early Christian and Byzantine Architecture*, revised by Richard Krautheimer and Slobodan Ćurčić, Yale University Press - The Pelican History of Art, New Haven – London, 1986.
- Kreuser, Johann: *Der christlichen Kirchenbau, seine Geschichte, Symbolik, Bildneri*, erster Band, Verlag von Henry & Cohen, Bonn, 1851.
- Le Corbusier: *Vers une architecture*, genoptryk af originaludgaven (1923), med forfatterens tilføjelse (3. udg. 1928), Éditions Arthaud, Paris, 1977.
- Krustrup, Mogens: "Le Corbusier og Anthemios fra Tralles", *Arkitekten*, 87 (1985).
- Mango, Cyril: *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, Sources and Documents in the History of Art, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J., 1972.
- Mango, Cyril: *Byzantine architecture*, Harry N. Adams, New York, 1976.
- Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*, Vol I., edited by William Harris Stahl, Richard Johnson, and E. L. Burge, Columbia University Press, New York, 1971.
- McClendon, Charles B.: *The Origins of Medieval Architecture*, Yale University Press, New Haven – London, 2005.
- Milburn, Robert: *Early Christian Art and Architecture*, Scolar Press, Aldershot, 1988.
- Neufert, Ernst: *Bauentwurfslehre. Grundlagen, Normen und Vorschriften über Anlage, Bau, Gestaltung, Raumbedarf und Raumbeziehungen, Maße für Gebäude, Räume, Einrichtungen und Geräte mit dem Menschen als Maß und Ziel*, erweiterede und überarbeitete Auflage, weitergeführt von Peter und Cornelius Neufert, Ludwig Neff, Corinna Franken. 37. Auflage, Vieweg, Braunschweig, 2002.
- Normer for Jærnbeton-Konstruktioner*, revideret udgave, Dansk Ingeniørforening, København, 1934.
- Otte, Heinrich: *Kurzer Abriss einer Kirchlichen Kunst=Archaeologie des Mittelalters*, Verlag von Ferdinand Förstemann, Nordhausen, 1842.
- Ousterhout, Robert: *Master Builders of Byzantium*, Princeton University Press, Princeton, N. J., 1999.
- Oxford Dictionary of Byzantium, The*, Vol. II, ed. Alexander P. Kazhdan et al., Oxford – New York: Oxford University Press, 1991.
- [Platon]: *Platon. Samlede værker i ny oversættelse*, Bd. IV. Udgivet af Jørgen Mejer og Chr. Gorm Tortzen, Gyldendal, København, 2013.
- [Procopius]: *Procopius VII Buildings*, transl. H.B. Dewing, Loeb, reprint, London 1971.
- Riising, Anne: *Danmarks middelalderlige Prædiken*, G.E.C. Gads Forlag, København, 1969.
- Sauer, Joseph: *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, zweite, vermehrte Auflage, Mehren u. Hobbeling, Münster, 1964.
- Stalley, Roger: *Early Medieval Architecture*, Oxford University Press, Oxford, 1999.
- Strzygowski, Josef: *Kleinasien. Ein Neuland der Kunstgeschichte*, Kirchengenaufnahmen von J. W. Crowfoot und J. I. Smirnov, bearbeitet von Josef Strzygowski. J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, Leipzig, 1903.
- Underwood, Paul A.: "The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels", *Dumbarton Oaks Papers*, 5, 1950.
- Vitruvius: *De architectura libri decem*, Rowland, Ingrid D. (trans.): *Vitruvius. Ten Books on Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.



HENRIETTE STEINER

Hvad Michel de Certeaus blinde vandringsmand så i New York

Tanker om byens (u)målbare orden

At hæve sig op på toppen af World Trade Center er at fjerne sig fra byens indflydelse. Kroppen er ikke længere omsluttet af gaderne, der vender og drejer den efter anonym lov; og hvad enten den leger eller bliver leget med, er den heller ikke underlagt hverken den uro, som opstår af alle disse forskelle, eller newyorkertrafikkens nervøsitet. Den, som går derop, forlader den masse, der i sig indoptager og sammenblander enhver identitet, hvad enten den tilhører en ophavsmand eller en tilskuer. Den Ikaros, der svæver over disse vande, kan være ligeglad med Daedalus og alle hans kneb i bevægelige og endeløse labyrinter. Hans opstigning omdanner ham til voyeur. Den bringer ham på afstand. Den forvandler den verden, som forheksede én, og som man var 'underlagt', til en tekst, man har foran sig, for øjnene af sig. Den gør det muligt at læse, at være solens Øje, guds blik. Det eksalterede ved en sådan skopisk og gnostisk påvirkning. At være dette seende punkt og intet andet, det er den fiktion, der knytter sig til viden.¹

I bogen *Hverdagslivets opfindelse* (fr. 1980, eng. 1984, da. (uddrag) 2010)² udfolder den franske tænker Michel de Certeau (1925-1986) en modernitetskritik: En kritik af oplysningsprojektets rationalisering og strukturering af den menneskelige livsverden i overskuelige, standardiserbare og ofte numeriske kategorier, enheder og mønstre, der nemt kan bemægtiges, styres og kontrolleres. De Certeau undersøger derfor steder, hvor der kan lokaliseres modstand mod denne

<
Fra værket *Enlargements* af billedkunstner Johan Rosenmunthe. Billedet til venstre viser New Yorks højhustage, set fra Empire State Building. På side 40-41 vises forstørrede detaljer af dette fotografi. Værket er publiceret som bog under navnet *Élargissements* (Études, 2011).

implicitte magtudøvelse, og retter sit blik på hverdagslivets praksisformer. Her ser han et potentiale for at sætte nærhed over distance, langsommelighed over effektivitet, intuition over målbarhed, kvalitet over kvantitet.³ For de Certeau står den moderne storby som en potent, men også dobbelt betydningsbærer, der forstås gennem en uforløst stereoskopisk betragtningsform, idet byen på en gang er symbol på moderne rationalitet, men også som et sted, hvor det moderne samfunds underliggende malaise ifølge de Certeau kan møde modstande.⁴

Især er det lille kapitel med overskriften "Vandringer i byen"⁵ fra bogen *Hverdagslivets opfindelse* blevet pligtlæsning for generationer af forskere og studerende inden for by- og kulturstudier. I denne tekst, som jeg har citeret et uddrag af ovenfor, modstiller de Certeau et abstraherende blik, han tilskriver "landskabsarkitekten, byplanlæggeren eller kartografen"⁶ – som han forestiller sig ser ned på byen fra toppen af det nu ikke længere eksisterende World Trade Center i New York, hvorfra de kan opmåle, reducere, repræsentere og effektivisere byens uoverskuelige totalitet – med den erfaring, de mennesker, der går i byens gader, får af byen. Han kalder fodgængerne for "blinde vandringsmænd"⁷, da de hverken kan overskue eller bemægtige sig byens strukturer, men er opslugt af dens overvældende liv og masse – og netop i kraft af deres blinde skrøbelighed tilskriver de Certeau dem et potentiale for at yde modstand mod den herskende orden. I kraft af dette metaforiske modsætningspar eksponeres den seendes overblikposition som en magtfigur, da overblik bliver sat lig med viden. Det er billeder som dette, der i høj grad har knyttet de Certeau sammen med den modernismekritik i arkitektur og planlægning, som etableredes i løbet af 1960'erne, hvor utopiske forestillinger om det gode liv båret af den arkitektoniske modernisme og planlægnings storskalabyggerier særligt i og omkring de store byer begyndte at vise sig problematiske, naive og på deres egen måde totaliserende.⁸ Afslutningsvis i citatet understreger de Certeau imidlertid denne viden – og derfor også denne magtposition – som værende en fiktion, hvorved vi fornemmer, at den målbare og abstraherede, ordnede og ordentlige by, som kan ses fra toppen af World Trade Center, i sig selv er et skinbillede og derfor et falsk grundlag for den seendes eksponerede position. Som kulturteoretikeren Ben Highmore har pointeret, er sådanne konstante relativiseringer i forhold til de begrebslige modsætningspars yderpositioner sigende for den måde, diskussionen i *Hverdagslivets opfindelse* er bygget op på. Dette gør, at vi må være varsomme i vores tilgang til teksten:

De Certeau plays a tricky game. In trying to escape from the reductive language of 'bipolar' thought his writing insists on employing a series of binary terms. The first volume of *The Practice of Everyday Life* reads as a sustained orches-

tration of binary terms: consumption versus production; reading versus writing; tactics versus strategies; space versus place; the spoken versus the written. What makes de Certeau's manoeuvre so awkward (and seemingly so easy to mistake) is this use of binary terms to challenge the structure of binary thought. Semantically overlapping, terms such as 'strategies and tactics' refuse to be straightforward antagonists in a debate about power and resistance. Instead they allow, I will argue, the opportunity for differentiation.⁹

I "Vandringer i byen" laver de Certeau en rumlig og begrebmæssig kobling, der understreger, at det, der ses fra et distanceret perspektiv og derfor netop kan overskues, opmåles og kategoriseres, samtidig indeholder en problematisk abstraktion, et falsk grundlag for viden. Argumentets dobbelte og gensidigt ophævede logik hensætter læseren i en fortolkningskrævende position fuld af det, receptionsteoretikeren Wolfgang Iser har kaldt "Leerstellen"¹⁰, hvor denne binære logiks kompleksitet konstant skal udredes, for at nuancering og differentiering af begreberne er mulig, men at dette i høj grad er et arbejde, der må gøres af læseren selv. Jeg vil i denne artikel gå ind på denne præmis både som en mulighed og som en opfordring til varsomhed, men samtidig argumentere for, at netop koblingerne mellem distance, orden og dominans skaber et misforhold. En begrebslig forvriddning, hvorved det bliver svært at forstå det hermeneutiske potentiale, fx en arkitektonisk struktur eller repræsentation indeholder, således at denne struktur – ja sågar byen som enhed – kan forstås som en samlende ramme eller horisont for de mennesker, der bruger den. Jeg vil tage udgangspunkt i Highmores antagelse, at dette skal ses i sammenhæng med den måde, de Certeaus analyse bygger på dualistiske begrebspar, og at hans på mange måder poetiske og tætte stil på samme tid lægger op til begrebernes overskridelse og muliggør, at dualismen fastholdes.¹¹

Udgangspunktet for nærværende bidrag er derfor, at de Certeaus vandringsmand slet ikke er en så skrøbelig, blind figur, der opslugt af byens masse bevæger sig uvidende igennem den, som man kunne forledes til at tro. Som Buchanan skriver, "de Certeau does not champion the view 'down below'",¹² selvom hans billedsprog i høj grad opskriver de momenter, hvor forståelse sker ud fra grader af nærhed. Mere end at beskrive en absolut og dog insisterende modsætning mellem blikket "fra oven" og "fra neden"¹³ skal også disse positioner ses som yderpunkter på et kontinuum mellem den seende og den blinde, det synlige og usynlige, viden og ikke-viden, byens institutionelle og hverdagslige liv, og det er vigtigt at betone, at relationen mellem disse forhold ikke er entydig og ikke blot bør differentieres, men også relativeres.



Hvis denne læsning således ikke afføder muligheden for at afsløre præcist, hvad det så er, de Certeaus blinde vandringsmand *ser* i New Yorks gader, håber jeg at kunne give en indikation af, hvordan denne måde at være del af byen på – netop i kraft af en konstant nærværende (reflektorisk) distance – er med til at skabe grundlaget for både at tage del i og forstå byen som en udvidelse af hverdagslivets præmis. På samme måde vil jeg tage udgangspunkt i, at de repræsentationer og “måleredskaber”, faggrupper som byplanlæggere, landskabsarkitekter og kartografer bruger til at nærme og tilegne sig byen med, også må indskrives i dette kontinuum af nærhed og distance i kraft af, at de netop bevidst forsøger at skabe distance mellem den direkte erfaring af et givent sted og fortolkning af stedet og konteksten. Hvis den blinde vandringsmand befinder sig i et kontinuum mellem det *at se* og *ikke at se*, er også den blindes modsætning, den ultimativt seende fra toppen af World Trade Center, indskrevet i dette kontinuum. Det, de deler, er muligheden for at indtage en position, hvor det at forstå byen som en samlende horisont bliver muligt gennem filosofisk refleksion eller reflekteret praksis. For bag enhver fortolkning gemmer der sig en forenkling, et greb, man naturligvis skal være sig bevidst, og som nemt kan udnyttes og udpines i abstraktionens tjeneste, men som samtidig peger på det, der skaber selve forståelsens mulighedsrum.¹⁴ Jeg vil således netop udpege forholdet mellem byen og dens repræsentationer, mellem den erfarende krop, der bevæger sig gennem byen, og en forståelse for byens orden som noget, der i høj grad bæres af visualitet, og som derfor indeholder elementer, der både *er* og *ikke er* “målbare”.

Et centralt tema i denne diskussion er derfor antagelsen, at “orden” ikke kun er lig med magt. Og det at have et ønske om at ville forstå byen gennem at skabe særlige repræsentationer af den – hvilket både landskabsarkitekten, byplanlæggeren og kartografen i kraft af deres fagligheder og arbejdsredskaber som tegninger og modeller i høj grad gør – heller ikke *nødvendigvis* er det samme som at ville betvinge sig den (selvom dette uden tvivl *kan være* tilfældet og *er og har været* det i meget moderne arkitektur og byplanlægning). Med denne artikels udvalg af passager fra *Hverdagslivets opfindelse* er målet derfor at indbyde til differentiering og relativisering af de Certeaus problematisering af byens visuelle orden som en relevant erfaringsverden. Ved afslutningsvis at inddrage den amerikanske filosof James Dodds læsning af den tjekkiske fænomenolog Jan Patočka vil jeg derudover overveje, hvordan det er muligt at beskrive og forstå potentialet i byens (u)målbare orden på en måde, der indbyder til yderligere relativisering af de dualistiske begrebspar, som de Certeau på trods af sit værks evokative læsninger og vigtige opskrivning af det hverdagslige er en eksponent for.

Syn, magt og by hos de Certeau

Michel de Certeaus bog *Hverdagslivets opfindelse* har sit udspring i en bestilt forskningsrapport fra 1974, som han udførte for det franske statslige institut *Délégation générale à la recherche scientifique et technique* (DGRST). Selve bogen blev først udgivet flere år senere og udkom på forlaget Gallimard i 1980, før den blev oversat til engelsk i 1984, hvor den blev udgivet på University of California Press kort inden de Certeaus død i 1986. Michel de Certeau var en fransk filosof, teolog og historiker, hvis radikalt tværvideenskabelige og ofte kollektive arbejdsform gør det svært at indplacere ham – såvel som bogen *Hverdagslivets opfindelse* – inden for et specifikt videnskabeligt felt. I sit arbejde bevæger han sig mellem felter så forskellige som historie, etnologi, sociologi, antropologi, økonomi, litteraturvidenskab og filosofi. Hans interesse i hverdagslivet og hans tese omkring hverdagslivets praksisser som en potentiel “modmagt” blev i høj grad vakt i forbindelse med studenteroptøjerne og de politiske omvæltninger i Paris i og efter 1968 og har derfor udspring i en konkret socio-politisk kontekst, hvilket interessant nok i høj grad også er en bymæssig kontekst.¹⁵

I *Hverdagslivets opfindelse* udfolder de Certeau en kritik af drivkræfter, der i høj grad er centrale i det moderne samfund, og som han aflæser i den måde, den menneskelige livsverden igennem forskellige rationaliserende og objektificerende processer gøres manipulerbar, så den kan bemægtiges og kontrolleres – både konkret, fx i forhold til arkitektur og byplanlægning, og mere abstrakt i forhold til generelle magtstrukturer.¹⁶ De Certeau forsøger med sine læsninger i stedet at synliggøre steder og praksisser, der indebærer en modstand mod denne totaliserende form for magt. Udgangspunkt for teksten er således, at han ved at undersøge hverdagslivets praksisformer kan få usynlige kræfter, der yder modstand mod disse totaliserende tendenser, gjort begribelige for læseren. Derfor retter de Certeau sit fokus mod den moderne storby, som står som et symbol på moderne rationalitet.¹⁷

Problemfeltet, de Certeau opridser, har dybe rødder i den moderne kultur. Det var således så tidligt som i det 16. århundrede, foreslår de Certeau, at byen fra at have været opfattet som “fakta” – altså som noget faktuel, konkret, håndgribeligt og materielt – i stedet bliver et abstrakt begreb, “der omdanner den urbane *kendsgerning*”, således at denne kendsgerning fra da af “kan behandles som en relevant enhed af byplanlægningsmæssig ratio.”¹⁸ De Certeau ser denne opskrivning af en urbanistisk rationalitet som et brud, han beskriver som et slags bykulturens syndefald, idet byen med ét kan underlægges både visuel og konceptuel dominans. Denne abstraherende gestus gør, at den ellers konkrete by, som jo til alle tider har dannet en konkret ramme om menneskelig praksis, bliver

behandlet som et koncept, der kan manipuleres med efter forgodtbefindende, netop af de faggrupper, som er med til at forme den. Dette sker ifølge de Certeau helt konkret gennem forskellige repræsentationsteknikker såsom kartografien, som jo sigende nok udvikles i forbindelse med de opdagelsesrejsendes udforskning, kortlægning – og territoriale bemægtigelse – af kloden i den tidlige modernitet.

Ifølge de Certeau kan der trækkes en direkte linje fra kartografien til moderne byplanlægning, som begge beskrives som fagligheder, der netop lægger et særligt blik på verden på en måde, som tillader denne glidning fra udforskning til bemægtigelse. Dette blik karakteriserer de Certeau som en sammensmeltning af det, han kalder en *perspektivisk* og en *prospektivisk* synsmåde.¹⁹ Den monokulære perspektiviske synsmåde udbredes særligt i de visuelle kunstgenrer og i arkitekturen i renæssancen. For de Certeau betegner det perspektiviske syn en visuel dominans over et givent sted eller rum og en rumopfattelse, der indebærer et isometrisk, homogent og i alle retninger uendeligt udstrakt rum.²⁰ Den tidsligt udstrakte pendant hertil er det, de Certeau kalder det *prospektiviske* syn, altså en fremtidsorienteret synsmåde eller orientering, som peger på moderniteten og det moderne kapitalistiske samfund som indebærende en fremtids- og fremskridtsorienteret tidsopfattelse.²¹ To måder at se på, én, der er tidsligt, og én, der er rumligt orienteret, som ifølge de Certeau sammen underlægger sig spontanitet og rigdom i byens kulturelle lag og er med til at muliggøre, at byen reduceres til en overskuelig repræsentation på kortets flade. Byen opstilles som en begrebslig og fuldstændigt afkoblet struktur, man kan manipulere med og frit benytte til at effektivisere byen forstået som system, samtidig med at byen selv som konkret livsverden for mennesker glider i baggrunden.²²

Når det kommer til byen, er de Certeaus kritik af en rent funktionel forståelse af byen som et system repræsentativ for en lang række modernitets- og modernismekritiske stemmer særligt i det 20. århundredes anden halvdel. Og som kritisk perspektiv er den naturligvis yderst valid og stadig aktuel. I arkitekturhistorisk forstand har vi her at gøre med en kritik, der minder om kritikken af den arkitektoniske modernisme, hvis grundtanke er at opdele byen i funktionelle enheder, der kan skrives på formler i form af diagrammer.²³ Byer, der som Le Corbusiers Ville Radieuse er utopier, som skal bygges på et *tabula rasa* uden forankring i historien, kontrolleret ned til mindsteenhederne, samtidig med at kroppens skala negligeres. Vi er hermed på sporet af, hvordan de Certeaus analyser af hverdagslivets praksisser i udgangspunktet må ses som absolutte modpoler til denne funktionelle opfattelse af urbaniteten, og at byplanlæggerens eller kartografens dobbelte syn kan ses som en kilde til abstraktion og magtudøvelse. Spørgsmålet

er så, hvordan vi har mulighed for at differentiere og relativere denne argumentationskæde, så vi kan begynde at se det mulighedsrum for fortolkning, dette perspektiv indebærer.

At se og ikke at ville se

Det ultrakorte kapitel i *Hverdagslivets opfindelse*, som følger efter “Vandringer i byen”, har i den engelske oversættelse overskriften “Railway Navigation and Incarceration”.²⁴ Her fremsætter de Certeau en analyse af den måde, hvorpå togpassageren ser og oplever omgivelserne, for at fremføre endnu et eksempel på den problematiske forståelse af verden – og i høj grad byen – som begreb, som billede, som repræsentation, som vi så udfolde sig for byplanlæggerens blik fra toppen af World Trade Center i det foregående kapitel. Det er altså ikke kun byplanlæggeren, landskabsarkitekten eller kartografen, hvis synsmåde er determineret af særlige repræsentationsteknikker, der reducerer byen til et billede. Den måde, hvorpå det omgivende fremstår for den, der kører i tog, hvilket jo er en del af mange menneskers daglige transport gennem byen, figurerer nærmest som en mikromagt med reference til Foucaults magtteorier. Det er en usynlig, snigende form for magt, der helt ubemærket betvinger sig togpassagerens sanses-apparat, og som de Certeau præsenterer som en fremmedgørende effekt, der instituerer en distance og uovervindelig grænse mellem subjekt og verden.

A TRAVELLING INCARCERATION. Immobile inside the train, seeing immobile things slip by. What is happening? Nothing is moving inside or outside the train. (...) Only a rationalized cell travels. A bubble of panoptic and classifying power, a module of imprisonment that makes possible the production of an order.²⁵

Togets hurtige rejse gennem landskabet får helt særlige konsekvenser for passagerens blik. Toget beskrives som panoptisk, togpassageren er lukket inde i togets metalbur som en fange i toget, der som en panoramisk se-maskine determinerer den måde, hvorpå man kan se, den måde, hvorpå man kan opleve, og afskærer togpassageren fra autentisk erfaring – et forhold, der tydeligvis er negativt beskrevet. Når passageren kigger ud af togets vindue, repræsenteres det omgivende landskab som en billedflade tømt for rummets iboende vektorielle bevægelser. Landskabet reduceres til en serie af billeder af steder, hvori hvert element er indplaceret i overensstemmelse med en på forhånd fastlagt logik. Selve togets fart skaber en usynlig grænse mellem indre og ydre og eksisterer som en uundgåelig præmis. Oplevelsen af det omgivende er da determineret af toget som et

medium, hvis repræsentationsform den togrejsende er underlagt. Togkupeen opleves som et stilleben, der står over for landskabets tilsvarende tableau. Farten markerer grænsen mellem beskuer og det beskuede og er bestemmende for måden, det omgivende aflæses på. Landskabet stivner. Det bliver et billede.²⁶

Vi beskæftiger os i denne lille beskrivelse måske ikke direkte med en oplevelse af byen, men dog med et subjekt i bevægelse som del af en hverdagslig mobilitetsform samt med mulighederne for overhovedet at få en adækvat erfaring af omgivelserne. Det er blikkets mulighedsbetingelser, der analyseres – og hos togpassageren er der en negativ vurdering af den distance mellem togpasser og det omgivende, som er indstiftet af toget: Både i forhold til togpassagerens muligheder for at få en direkte og derfor adækvat og autentisk erfaring af det omgivende, men også i forhold til at skabe en form for kulturel produktion, som netop går på tværs af dominansforholdene. Det er en parallel til denne forståelse, de Certeau så dramatisk udfolder, når han beskriver, hvordan New York fra toppen af World Trade Center kan underlægges blikkets dominans. Som det indledende citat i nærværende artikel henviste til, beskriver de Certeau en proces, hvorigennem der skabes en voyeur-figur, der med et mono-okulært øje fremmedgøres fra byen og løftes ud af byens greb, så den kan overskues og dermed beherskes, gøres til et transparent system. Men i analysen af byen bliver denne såkaldte voyeur-gud modstillet med fodgængerne, der bor “dernelde (*down*) – på den anden side af den tærskel, hvor synligheden ophører.”²⁷ I beskrivelsen af toget er det således ikke højde, men fart, der ifølge de Certeau skaber en distance fra verden. Men ligesom vi så det med den seende fra toppen af World Trade Center, må vi således også her lede efter de hints, de Certeau giver os, for at kunne reflektere over denne synlighed som en fiktion og for således bedre at kunne forstå, differentiere og relativere begrebsparrene.

I det kapitel i *Hverdagslivets opfindelse*, der følger umiddelbart efter kapitlet om toget, og som i den engelske oversættelse bærer titlen “Spatial Stories”,²⁸ opererer de Certeau med en interessant distinktion mellem *sted* og *rum*: Hvor stedet er kendetegnet ved en stabil tingenes orden, er rum defineret af retningsvektorer, hastigheder og tidsvariable og opstår som “the effect produced by the operations that orient it, situate it, temporalize it.”²⁹ Rum er derfor ifølge de Certeau et *praktiseret sted*.³⁰

Ligesom der ligger en abstraherende gestus i at se byen fra toppen af World Trade Centers 110. etage, ser man også i de Certeaus analyse af togrejsen, hvordan vinduet og skinnerne indstifter en distance til det omgivende. Denne adskillelse sikrer stedet stabilitet og gør den rejsende til en distanceret beskuer, som ikke er en del af de *operationer* eller *praktikker*, der betinger rummet. En *strategi* er

en institutionel regulering, der synliggør og overskuer fra et overordnet anskuelsspunkt og implicerer et vertikalt dominansforhold. Praktikker, operationer og *taktikker* er derimod tidsligt udstrakte. De er horisontale artikulationer, en pluralitet af usynlig kraft og forsøg på at *gøre brug* af rummet.³¹ Således forholder praktikker, operationer og taktikker sig til strategier på samme måde, som rum forholder sig til sted. Med en henvisning til den franske fænomenolog Maurice Merleau-Ponty sammenlignes begrebsparret sted/rum med idéen om et geometrisk, målbart rum, der lader sig repræsentere fx kartografisk. Dette *geografiske* rum kontrasteres af en *antropologisk* rumlighed, der udgør en fænomenologisk erfarings sfære, som relaterer til den enkeltes (kropslige) forhold til og interaktion i en given omverden, en given situation, en specifik betydningshorisont.

Analysen af toget påpeger, hvordan toget som *locus* for erfaring gør det svært for den rejsende at indgå i en sådan produktiv interaktion med det omgivende. Den togrejsende er distanceret fra de praktikker, der kan omforme sted til rum, og kan derfor kun forholde sig til det omgivende som fikserede steder: Den distancerede beskuer betaler for sit overblik ved at være løsrevet fra en direkte kropslig forankring i og kontakt med det miljø, han bevæger sig igennem. Og de Certeau understreger, hvordan man i toget helt konkret oplever et “loss of footing”.³² Der er altså tale om noget så simpelt som et tab af en ligefrem kropslig kontakt med det omgivende.

Dette henfører til et andet modsætningspar, der står centralt hos de Certeau: distinktionen mellem *at se* og *at gøre*, som introduceres i forbindelse med byen. Set på afstand bliver byen repræsenterbar, den kan aflæses og forstås. Med World Trade Center-bygningens 420 meter høje tårn er tårnet medvirkende til at konstruere det, de Certeau kalder en “fiktion, der skaber læsere, og som forvandler byens kompleksitet til noget læseligt og får dens uigennemsigtige bevægelighed til at størkne i en transparent tekst”.³³ Når byen kommer på afstand, omformes den af beskueren til en læselig struktur, men overblikket udglatter rummets kompleksitet og gør det til et sted, et geografisk måleligt rum. Man kan sige, at byen bliver et kort, en afbildning, som derved fremstår som en tekst, et objekt, der kan læses og undersøges. Det er denne abstraktionsproces, der lader øjet bemægtige sig det beskuede ved at objektivisere det og muliggør, at den togrejsende kan omforme omgivelserne til et dødt interiør, der kan overskues og derfor repræsenteres. Man kan således sige, at mens den distancerede tilskuer *læser* byen, er den, der går i byen, med til at *skrive* den. Han har ikke overblikket eller distancen, for han er selv en del af processen, bevæger sig i rummet og gør brug af det, men netop uden mulighed for at overskue sine bevægelser. Hvis den voyeuristiske tilskuer læser teksten, er den, der bevæger sig gennem byen, i færd med at

komponere en tekst, han ikke kan læse. Derfor sammenlignes han af de Certeau med en blind, der bevæger sig gennem byen, hvilket han beskriver således:

De netværk, der opstår af denne fremadskridende og krydsende skrift, udgør en mangfoldig historie, som hverken har ophavsmand eller publikum, men består af stumper af baner og forvriddninger af rum: I forhold til repræsentationerne er og bliver denne historie noget andet, både i det dagligdags og i det helt store perspektiv.³⁴

Denne tankefigur går igen hos de Certeau, ofte som en slags tale-handlingsteori: Det at gå gennem byen sammenlignes med en udsigelse, der er processuel, mens selve objektet, repræsentationen, fx kortet, er et udsagn, der er fikseret og læseligt. Det er derfor interessant at bemærke, at de Certeau i forlængelse af sin analyse af toget peger på det paradoksale i, at mens toget omformer landskabet til et tableau, åbnes der for en anden erfaring end vinduets reductive repræsentation af det omgivende. Selve denne abstraherende gestus bærer her et næsten mytopoetisk potentiale:

But paradoxically it is the silence of these things put at a distance, behind the windowpane, which, from a great distance, makes our memories speak or draws out of the shadows the dreams of our secrets.³⁵

Selve repræsentationen af det omgivende, så det kan læses som en tekst, muliggør her en situationel repræsentation og historisk forankring af den enkelte i det ellers så overvældende ikke-repræsenterbare åbne land. En intuitiv, mystisk og drømmerisk forståelse. Når de Certeau her udfolder det paradoksale i, at togets repræsentation af det omgivende kan starte en erindringsproces hos subjektet, ligger der en dobbelt og mere inklusiv forståelse af den rejsendes mulighed for at lade det omgivende fremstå som en meningsbærende kontekst. På samme måde må vi kunne konkludere, at der ligger en potentiel kritisk manifestation i at forsøge at forstå byens kompleksitet gennem fx visuelle repræsentationer. Byen har en egen orden – som også er visuel i karakter – og som tillader den enkelte at bevæge sig igennem den, at forstå den og at bruge den og netop derved undvige den rent teoretiske forståelse af byen – og spørgsmålet er, om vi ved at række ud mod andre diskurser bedre kan indfange forståelsespotentialet i et mere inklusivt begrebsligt apparat.³⁶

Byens (u)målbare orden

I artiklen “Jan Patočka and Built Space” bruger den amerikanske filosof James Dodd den tjekkiske fænomenolog Jan Patočkas begrebsapparat med ord som orientering og horisont til at spørge til, hvordan vi bedre kan forstå den kulturelle betydning af det, Dodd kalder “built space”.³⁷ Det centrale i nærværende sammenhæng er, hvordan Dodd udfolder disse begreber i forhold til spørgsmålet om distance vs. nærhed. Denne diskussion kan fx illustreres med henvisning til det afsnit af *Sein und Zeit*, hvor den tyske fænomenolog, filosofen Martin Heidegger introducerer begreber som “vorhandensein” og “zuhandensein”.³⁸ Heidegger, som Jan Patočkas arbejde er i dialog med, betoner, at det ikke nødvendigvis er sådan, at det, der er længst væk fra os i fysisk forstand, også føles, som om det er længst væk i “mental” forstand. Fx kan man sige, at hvis jeg taler med en kollega over frokostbordet, vil denne person føles vigtigere og “tættere på”, end de briller, der sidder på min næse. Først det øjeblik, jeg fx taber mine briller på gulvet, eller hvor de bliver så fedtede, at jeg har svært ved at se gennem dem, bliver jeg gjort opmærksom på deres eksistens – de bevæger sig helt konkret hen i forgrunden af min opmærksomhed og rykker på denne måde “tættere på”, samtidig med at jeg, idet jeg irriteres over deres manglende funktion, skaber en refleksiv distance til dem.

Disse processer kan naturligvis foregå på mange skalaer og også med omvendt fortegn. Men man kan sige, at enhver omgang med ting og med det byggede miljø – sågar i en bymæssig kontekst – er indskrevet i en sådan vekselvirkning mellem nærhed og distance.³⁹ En vekselvirkning, der ikke nødvendigvis modsætter sig det konkrete målelige eller abstrakte som sådan – hvis det nu fx er New Yorks gader, jeg betragter fra et udsigtspunkt. Dog er det vigtigt for Dodd at understrege, at situationen netop kun kan indgives mening, i kraft af at menneskelig handlen altid er indlejret i en fysisk kontekst, der i høj grad gives gennem en eksplicit visuel orden, fx når genkendelighed følger arkitektoniske typer, og genkommende strukturer som gader og pladser får en orienterende funktion i byen. Det er netop Dodds argument, at denne orden er indstiftet i kraft af vores distance til den.⁴⁰ Interessant nok er det jo præcist det, de Certeau på fornemste vis billedliggør, når han placerer et individ på toppen af den højeste bygning på Manhattan, hvorfra man kan kigge ned på byen. Men Dodd mener, at denne indstiftede distance er med til at give en konkret fornemmelse (præcis den konkrethed som *kendsgerning*, de Certeau refererede til i forhold til den førmoderne by) af sammenhæng – og derfor mulighed for orientering – med de fysiske rum og strukturer og de andre mennesker, der opererer inden for samme bymæssige horisont.

Ifølge Dodd er distance netop et fælles grundvilkår, fordi byen former en fælles horisont for mennesker, der ikke nødvendigvis står i noget forhold eller positiv defineret relation til hinanden (og som derfor ikke er værdiladet som sådan). Man kan sige, at den enkelte netop er forbundet med *de andre*, og derfor også med *det andet*, netop i kraft af horisontens u håndgribelige og i sig selv distante karakter. Som forståelsesmæssigt redskab bygger den netop på et princip om individets distance til de andre, til det andet, og endda en refleksiv distance til ens eget selv. Dette giver et andet begrebsapparat til at gensituere billedet af de Certeaus blinde vandringsmand. Dette er ikke givet, i kraft af at de Certeau med dette billede aktiverer den lille skala og kroppen, hvilket på sin vis ligger i tråd med fænomenologiens bidrag, men fordi den i høj grad aktiverer et positivt følelsesmæssigt register i forhold til forestillingen om grader af nærhed, og Dodd lader os forstå, at vi ud fra et fænomenologisk perspektiv ligeledes må tale om grader af distance på en måde, der ikke nødvendigvis er negativt ladet.

Ydermere er det vigtigt at understrege, at vi her har at gøre med en tankegang, som muliggør at se et hermeneutisk potentiale i den forenkling, fx arkitektoniske typer og (repræsentations)værktøjer på et vist plan muliggør. Hvis byen altid *er der* som en potentiel fælles horisont for de mennesker, der bruger den, så er dette ifølge Dodd kun muligt i kraft af den indstiftede distance hertil.⁴¹ Hvis vi skal følge denne tankegang til dørs, bør vi derfor netop beskæftige os med fænomener i byen, der eksplicit er præget af denne distance, og som fx har fremmedhed som deres konstitutive element.⁴² Et sådant fænomen kunne fx være anonymitet, der jo i mange bystudier, også de, der trækker på de Certeau, i stedet netop bliver udskældt som værende fremmedgørende.⁴³ Dette giver os et nyt blik på netop hverdagslivet, som de Certeaus bog *Hverdagslivets opfindelse* har været så vigtig til at fremhæve. I forhold til byen må vores mål være at forsøge at forstå hverdagslivet, som det udspiller sig i byen, netop i en vekselvirkning mellem nærhed og distance, mellem kendt og ukendt, mellem velbehag og uhygge, som et særligt urbant grundvilkår.⁴⁴ Og hvis vi tager Dodd på ordet, er dette et vilkår, der netop både opleves og skabes på tværs af de af de Certeau så opstillede dualismer, mellem nærhed og distance, mellem opslugthed og refleksion. Han beder os huske, at det kun er ved at indstifte distance, at (selv)refleksion og fortolkning overhovedet er mulig. Måske vi med James Dodds brug af Jan Patočka har fundet en anden vej og mere produktiv forståelse af byen og indgang til de Certeau. Dette er således en måde, hvorigennem vi kan begynde at fornemme, at det, den blinde vandringsmand *så* i New Yorks gader, hele tiden relativiseres i forhold til byen som en horisont. En horisont, hvori hverdagslivet (med dets udsving mellem

det rutinemæssige, potentielt konfliktfyldte og ceremonielle), og hvis orden på én og samme tid er målbar og synlig og ikke-målbar, kun kan tilnærmes gennem fortolkningens distance.

NOTER

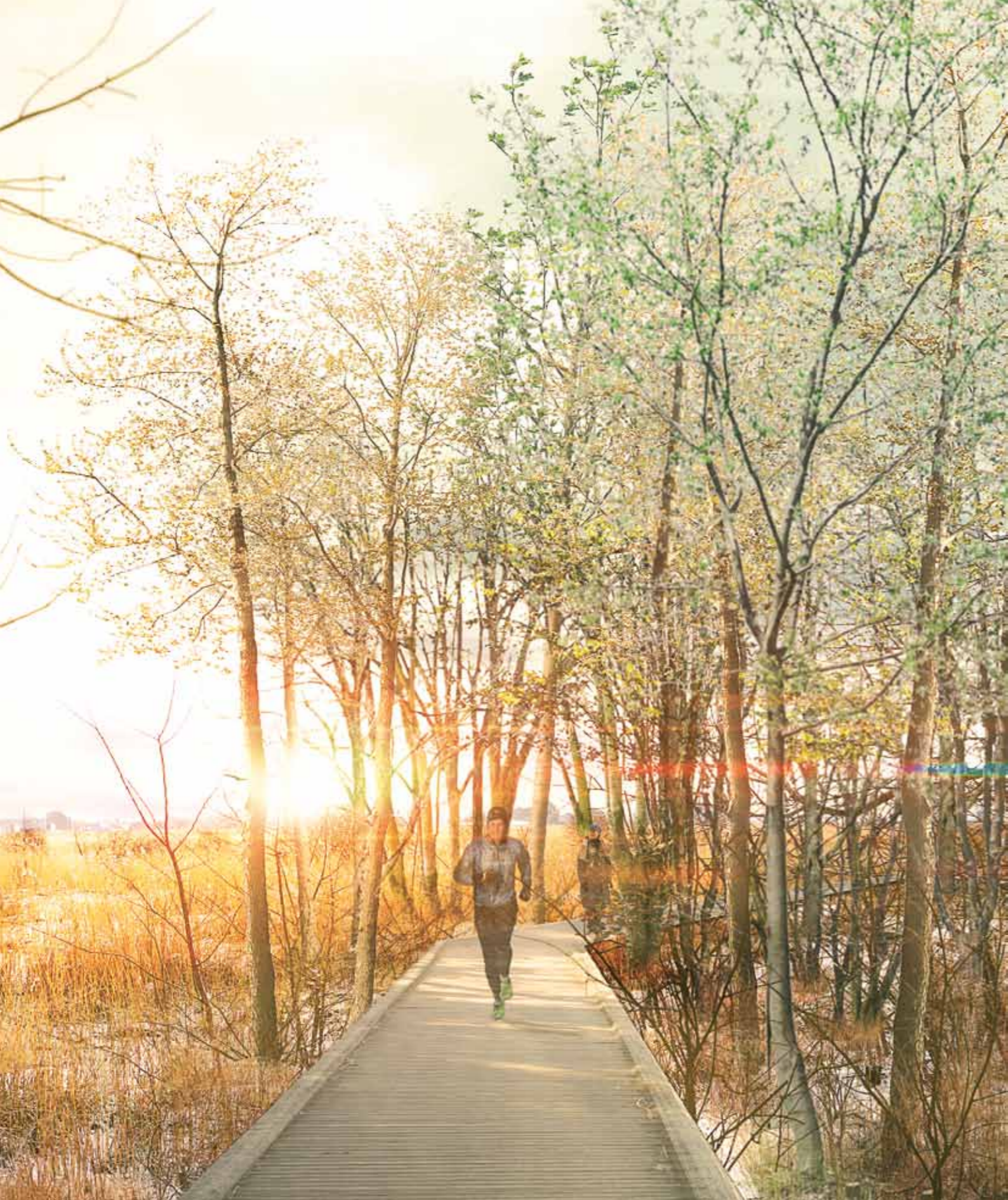
- 1 De Certeau, 2010, p. 36.
- 2 De Certeau, 2010.
- 3 Sekundærlitteraturen om de Certeau og om *Hverdagslivets opfindelse* i særdeleshed og derfor også det urbanteoretiske lag i hans tænkning, som denne artikel beskæftiger sig med, er stor og mangefacetteret. Af nyere kritiske læsninger, der udfolder kompleksiteterne i de Certeaus værk og kontekstualiserer dette, kan nævnes: Buchanan, 2000, og Highmore, 2002a, pp. 145-174.
- 4 Se fx Buchanan, 2000, pp. 19-25 og hans læsning af de Certeaus tekst "Ghosts in the City" om byudvikling mellem radikale tabula rasa- og bevaringslogikker. De Certeau, 1987.
- 5 De Certeau, 2010, pp. 35-55.
- 6 De Certeau, 2010, p. 38.
- 7 De Certeau, 2010, p. 38.
- 8 Ofte siges denne diskurs at starte med Jane Jacobs bog *The Death and Life of Great American Cities* (Jacobs, 1961), men den går naturligvis længere tilbage, hvilket bl.a. diskuteres i Heynen, 1999.
- 9 Highmore, 2002a, p. 154.
- 10 Iser, 1976, p. 284.
- 11 Se også Highmore, 2002a, pp. 153-144, som beskriver denne sproglige åbenhed som både central for de Certeaus bidrag, men også som "the project's biggest flaw" (p. 154).
- 12 Buchanan, 2000, p. 48.
- 13 Se Ian Buchanans diskussion af grundlaget for de Certeaus aldrig fuldt formulerede såkaldte "heterologi". Buchanan, 2000, pp. 68-85.
- 14 Se fx afsnittet om den hermeneutiske cirkel i Gadamer, 2010, pp. 270-276.
- 15 Se introduktion til *Hverdagslivets opfindelse* i Highmore (red.), 2002b, p. 63.
- 16 Der kan her trækkes paralleller til Michel Foucaults skrifter, fx den berømte bog om fængslets historie, *Overvågning og straf* (Foucault, 2002), hvor panoptikonnet som konkret arkitektonisk-rumlig struktur kobles sammen med den måde, forståelsen for subjekt, disciplinering og afstraffelse ændrer sig på i moderniteten. Se også Buchanans diskussion, bl.a. Buchanan, 2000, p. 14, og Clare Colebrooks artikel "Certeau and Foucault: Tactics and Strategic Essentialism", Colebrook, 2001.
- 17 Se også Highmore, 2002a, pp. 145-146.
- 18 De Certeau, 1984, p. 94.
- 19 De Certeau, 1984, p. 93.
- 20 Kunsthistorikeren Erwin Panofsky har beskrevet udviklingen og de kulturelle konsekvenser heraf i sin berømte tekst *Perspective as Symbolic Form* (Panofsky, 1991).
- 21 Det er noget af det, der er på spil i historikeren Reinhart Kosellecks begreb om den historici-stiske kronotop, der er så betegnende for 1800-tallet, se fx *The Practice of Conceptual History*, 2002.
- 22 Der ses naturligvis også overlap med fænomenologiske tilgange til byen – se særligt introduktionen til Steiner og Sternberg (red.), 2015, pp. 1-8.

- 23 Eric Mumford har i bogen *The CIAM Discourse on Urbanism, (1928-1960)* (Mumford, 2000) analyseret den historiske udvikling af det vigtige forbund CIAM's (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) årlige møder i et diskursivt perspektiv.
- 24 De Certeau, 1994, pp. 111-114.
- 25 De Certeau, 1994, p. 111.
- 26 Jeg har undersøgt spørgsmål om det at se byen fra et køretøj – primært bilen – i en anden artikel (Steiner, 2006), bl.a. i forhold til disse passager, de Certeau skriver om togrejsen, hvorfra dele af nærværende diskussion er taget.
- 27 De Certeau, 2010, p. 38.
- 28 De Certeau, 1994, pp. 115-130.
- 29 De Certeau, p. 117.
- 30 Larsen (1998), p. 81. Se også Steiner (2006).
- 31 Se også Buchanans (2002) diskussion og differentiering af disse begreber i kapitlet "Strategy and Tactics", pp. 86-107.
- 32 De Certeau, 1994, p. 112.
- 33 De Certeau, 2010, p. 37.
- 34 De Certeau, 2010, pp. 38-39.
- 35 De Certeau, 1994, p. 112.
- 36 For en tangerende diskussion dog med et helt andet udgangspunkt, se også den afsluttende diskussion, "Epilogue", i min bog *The Emergence of a Modern City. Golden Age Copenhagen 1800-1850* (Steiner, 2014), pp. 151-158.
- 37 Dodd, 2013. Se også mine diskussioner af Dodds arbejde i "Café Chairs, Bar Stools and Other Chairs We Sit on When We Eat. Food Consumption and Everyday Urban Life" (Steiner, 2016).
- 38 Se fx Heidegger, 2001, pp. 68-69. For en diskussion af begreberne på dansk, se Zahavi, 2000.
- 39 Dodd, 2013, p. 286.
- 40 Se også Carl, 2011, pp. 43-44.
- 41 Dodd, 2013, p. 290.
- 42 En uddybende diskussion af dette kunne bl.a. faciliteres af Lyn Lofland, 1973, og Richard Sennett, 1974.
- 43 Se Steiner, 2014, pp. 151-153.
- 44 Se indledningen til Hannerz, 1990. Se også mine diskussioner i "On the Unhomely Home. Porous and Permeable Interiors from Kierkegaard to Adorno" (Steiner, 2010).

LITTERATUR

- Buchanan, Ian: *Michel de Certeau. Cultural Theorist*, Sage, London, 2000.
- Carl, Peter: "Type, Field, Culture, Praxis", in *Architectural Design*, 81, 1, 2011, pp. 38-45.
- Certeau, Michel de: *L'Invention du quotidien*, in *Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1980. Engelsk oversættelse: *The Practice of Everyday Life*, overs. Steven Rendall, University of California Press, Berkeley, 1984.
- Certeau, Michel de: "Le revenant de la ville", in *Traverses*, 40, 1987, pp. 74-87. Engelsk oversættelse er medtaget i Michel de Certeau, Luce Girard og Pierre Mayol, *The Practice of Everyday Life, Vol. 2: Living and Cooking*, overs. Timothy J. Tomasik, University of Minnesota Press, Minneapolis og London, 1998, pp. 133-144.
- Certeau, Michel de: "Vandringer i byen", overs. Niels Lyngsø, in Anne-Marie Mai og Dan Ringgard (red.), *Sted*, Aarhus Universitetsforlag, Aarhus, 2010, pp. 35-55.

- Colebrook, Clare: "Certeau and Foucault. Tactics and Strategic Essentialism", in *South Atlantic Quarterly*, 100(2), 2001, pp. 543-574.
- Dodd, James: "Jan Patocka and Built Space", in *Husserl's Ideen*, Lester Embree og Thomas Nenon (red.), Springer, Wien og New York, 2013, pp. 283-294.
- Foucault, Michel: *Overvågning og straf*, Det lille Forlag, København, 2002.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2010, pp. 270-276.
- Hannerz, Ulf: *Exploring the City. Inquiries Toward an Urban Anthropology*, Columbia University Press, New York, 1990.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2001.
- Heynen, Hilde: *Architecture and Modernity. A Critique*, MIT Press, Cambridge, MA, 1999.
- Highmore, Ben: *Everyday Life and Cultural Theory. An Introduction*, Routledge, London og New York, 2002a.
- Highmore, Ben (red.): *The Everyday Life Reader*, Routledge, London og New York, 2002b.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1976.
- Jacobs, Jane: *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, New York, 1961.
- Koselleck, Reinhart: *The Practice of Conceptual History*, Stanford University Press, Palo Alto, 2002.
- Larsen, Peter: "Fremtidernes byer, byernes fremtid", in Schantz Lauridsen, Palle (red.): *Filmbyer*, Hellerup, Spring 1998.
- Lofland, Lyn H.: *A World of Strangers*, Basic Books, New York, 1973.
- Mumford, Eric: *The CIAM Discourse on Urbanism, (1928-1960)*, MIT Press, Cambridge, MA og London, 2000.
- Panofsky, Erwin: *Perspective as Symbolic Form*, MIT Press, Cambridge, MA og London, 1991.
- Sennett, Richard: *The Fall of Public Man*, Norton, New York og London, 1974.
- Steiner, Henriette: "Byvandring på hjul. Når bilisten ser byen", *Nordisk Samhällsgeografisk Tidskrift*, 41/42, 2006, pp. 197-223.
- Steiner, Henriette: "On the Unhomely Home. Porous and Permeable Interiors from Kierkegaard to Adorno", *Interiors*, 1-2, 2010, pp. 133-147.
- Steiner, Henriette: *The Emergence of a Modern City. Golden Age Copenhagen 1800-1850*, Ashgate, Farnham, 2014, pp. 151-158.
- Steiner, Henriette: "Café Chairs, Bar Stools and Other Chairs We Sit on When We Eat. Food Consumption and Everyday Urban Life", in Samantha Martin-McAuliffe (red.), *Food and Architecture: At the Table*, Bloomsbury Academic, London, 2017, pp. 223-238.
- Steiner, Henriette og Maximilian Sternberg (red.): *Phenomenologies of the City. Studies in the History and Philosophy of Architecture*, Ashgate, Farnham, 2015.
- Zahavi, Dan: "Heidegger og rummet", in Anders Michelsen og Frederik Stjernfelt (red.), *Rum og fænomenologi*, Spring, København, 2000, pp. 62-90.



MIKKEL BAUNKILDE, LARS BERTELSEN OG KRISTINE SAMSON

Sensitiv urbanitet

Fra arkitektonisk planlægning til foldningernes by

I de seneste år er begreber som det flydende og det processuelle blevet inddraget i byens teoretisering og design.¹ Inden for bysociologien skriver forskeren John Pløger, at byen er som et rum, der formes af intersubjektivitet, latente kræfter, processer og praksisser. Pløger peger på, at arkitekturens virkningsmåder er “affektive, kropslige og kognitive”.² Byen, som også er en fysisk og kvantificerbar størrelse, bliver intensiveret, når mennesker oplever og sanser arkitekturen. Det er derfor ikke længere nok at forstå byens rum og bygninger i relation til en målbar menneskelig skala, som eksempelvis arkitekten Jan Gehl har argumenteret for.³ Vi må også være bevidste om, at byens rum og arkitektur stimulerer det sensitive ved at bringe brugeren i en særlig stemning. I denne forstand er arkitekturen orienteret mod at skabe atmosfærer og artikulere den æstetiske og individbundne sansning.⁴

I denne artikel ønsker vi at vise, hvordan orienteringen imod det æstetiske, sanselige og processuelle karakteriserer vores tids byudvikling. Vi opererer derfor med en kvalitativ forståelse af rummet, hvor det enkelte arkitektoniske værk indgår i utallige relationer til sine omgivelser. Inspireret af urbanisten Philippe Boudon er udgangspunktet, at “every building is perceived in relation to the presence of its neighbours”.⁵ Byen lader sig således ikke udelukkende beskrive ved kvantificerbar proportionering eller størrelsesforhold som i en modernistisk rumforståelse. I stedet ser vi en vending inden for byens teoretisering og design imod en rumforståelse, som forbinder det kvantitative og rationelle med en sensitiv oplevelse af rummet.

<
I udviklingsstrategien for Frederiksværk er etablering af *Løberuterne* med til at kickstarte en sensitiv, kropslig erfaring af det eksisterende landskab. Derved intensiveres det fysiske rum med kroppen som udgangspunkt. Illustration: Sleth og Erik Brandt Dam Arkitekter, 2014.

Vi vil i artiklen undersøge denne vending ved at præsentere udvalgte teorier og praksisser om den aktuelle byplanlægning og arkitektur, hvorefter vi med en analyse af Sleth og Erik Brandt Dam Arkitekters vinderforslag *Landskab, værk & by* til det storstilede byudviklingsprojekt *Stålsatte Byrum* i Frederiksværk (2014) vil fremlægge konkrete eksempler på vendingens aktualitet. På baggrund heraf vil vi stille spørgsmålstejn ved, hvor grænserne går mellem det arkitektoniske værk, den eksisterende by samt byens fremtidige og uforudsigelige brug. Med andre ord vil vi undersøge, hvilke konsekvenser vendingen har for et arkitektonisk værkbegreb.

Fra en modernistisk urbanitet mod en sensitiv urbanitet

Den modernistisk inspirerede byplanlægning har traditionelt set været præget af et stærkt fokus på byens fysiske rammer⁶, der gennem rationelt funderede former sikrer både mobilitet og trafikale adgang til erhverv og handel samt rekreative områder for byens borgere. Adskillige byer er blevet planlagt med udgangspunkt i målinger og beregninger. Klare linjer har inddelt både bygninger og by, og en række restriktive rammer har bestemt byens fremtidige udvikling og dermed sørget for den ønskede effektivitet.⁷ Masterplanen har haft forrang, og byplanlægningen har fokuseret på funktionalitet og struktur frem for fleksibilitet og foranderlighed.⁸

Siden 1960'erne er den modernistiske byplanlægning dog blevet udfordret af nye former for tværdisciplinære praksisser, som i større grad tager højde for, at byens tilblivelsesprocesser før, under og efter den arkitektoniske plan påvirker og ændrer byens rum.⁹ Den ensartede og effektive maskine, som arkitekten Le Corbusier ønskede, at byen skulle fremstå som, er blevet sværere at realisere. Udviklingen er blot tiltaget som følge af den stigende individualisering i det senmoderne samfund, hvor byen er blevet skueplads for en række forskellige interesser. Byen er dermed, ligesom vores forståelse af den, blevet mere kompleks.¹⁰ I dag designes byen således ikke udelukkende med den arkitektoniske form som udgangspunkt, men også ved at igangsætte ønskede processer i eksisterende miljøer. Miljø må her forstås i bredeste forstand og inkluderer såvel de sociale, kulturelle og økologiske som de historiske og rumlige egenskaber på et sted. Ligeledes må det æstetiske udtryk i denne strømning i den aktuelle arkitektur og byplanlægning opfattes som en virkningsæstetik, der processuelt inddrager omgivelserne snarere end at skabe afsluttede fysiske objekter, der forholder sig til hinanden i en målbar skala.

Inden for flere discipliner som bysociologien, planlægningsteorien, arkitektur- og landskabsteorien er der sket en vending, der modsætter sig en forståelse af arkitektur som underlagt en kvantificerbar skala for i stedet at basere sig på oplevede, sansede relationer. Professor i arkitektur David Leatherbarrow siger det meget præcist: Der er sket et skift i arkitekturen fra at betone, hvad en bygning er, til at betone, hvad en bygning gør.¹¹ Således ser Leatherbarrow bygningsværker som operationelle udgangspunkter for sanseerfaringer. Dette peger mod en ny urbanitet, der modsat den modernistiske masterplan fordrer en sensitiv forståelse, hvor også flere komponenter end det fysiske design sættes i værk i relation til det eksisterende miljøes egenskaber og muligheder som eksempelvis borgerinddragelse og aktivering af kulturarv. Det gør byens udvikling særdeles kompleks at arbejde med, fordi planlægning og arkitektur baseres på en fortsat transformation over tid.

Den aktuelle tilgang til byudvikling, som vi her beskriver, forsøger derfor at give plads til det mere sensitive og inddrager midlertidighed, foranderlighed og social tilblivelse som væsentlige elementer i byens udvikling. Dette tydeliggøres i midlertidige byrum og kulturelle begivenheder og eksemplificeres ved projekter som det københavnske Metroselskabs projekt Byens Hegn, der fremmer en kreativ aktivering af de grønne pladehegn, der i disse år omgiver de nye metrostationer, der er under opførelse. Tendensen kan også ses uden for de største danske byer i form af storstilede projekter som Realdania og Køge Kommunes projekt Køge Kyst, der forbinder en omdannelse af centrale by- og havneområder med en intensiv og mangeårig borgerinddragelses- og kulturformidlingsproces.¹² Fælles for disse projekter er et fokus på en sanselig virkningsæstetik, hvor mennesker kan udfolde sig som individer og fællesskaber – man kan være gartner i urbane køkkenhaver, atlet i fitnesslegepladsernes forskellige forlystelser eller kreativ medskaber af nye aktiviteter inden for de opstillede rammer. Projekterne fremstår alle som små oaser, der understøtter forskellige individuelle udtryksformer og tilbyder muligheden for, at netop individernes udtryk kan forankres i den forestående udvikling af byen. Det sensitive og processuelle har også vundet indpas i den aktuelle arkitekturpolitik *Mennesker i centrum*¹³ og tænketanksrapporten *Fællesskaber i forandring – Byen 2025*¹⁴, hvor særligt det sociale og foranderlige tilskrives en rolle i forhold til at skabe ejerskab, fællesskab og positiv udvikling af byen. Byens udvikling kan dermed ikke længere betragtes som et isoleret arbejdsfelt for arkitekter, planlæggere og politikere, men nu også for de eventmagere, kunstnere og engagerede borgere, der bidrager til at skabe den æstetiske virkning, som projekterne foreskriver.¹⁵



Landskab, værk & by forbinder strategisk byplanlægning med fysisk udvikling af udvalgte byrum, formidling af kulturarv og interesseinddragelse på en måde, hvor disse ikke bliver set på som adskilte, men del af samme overordnede strategi. Illustration: Sleth og Erik Brandt Dam Arkitekter, 2014.

Sideløbende med indtoget af det sensitive er ingeniør- og informationsvidenskabens rolle i byplanlægningen kraftigt tiltagende i form af udbredelsen af såkaldte *smart city*-teknologier. Her forsøges byen planlagt og indrettet, så den imødekommer flest mulige behov, med udgangspunkt i indsamling af data og brug af logaritmer.¹⁶ Udbredelsen af sådanne teknologier baserer sig ligeledes på det sensitive i den forstand, at individuelle og kollektive behov forsøges tilgodeset, men i stedet for de sensitive udfoldelsesmuligheder, hvor mennesker som sansende og skabende kan indgå i byens udvikling, hviler *smart city*-teknologierne i højere grad på en rationaliseret dataindsamling, hvor information om blandt andet mobilitet, trafik og økonomi udgør udviklingsgrundlaget.¹⁷ Byen opfattes hermed som et fysisk materiale, der kan kvantificeres, digitaliseres og designes efter individuelle behov.

Denne aktuelle byforståelse befinder sig altså i et spændingsfelt mellem en sensitiv og en rationel tilgang, der hver for sig fordrer forskellige måder at forstå og planlægge byen på, men som kombineres i en form for sensitiv urbanitet, der

er kendetegnet ved at imødekomme individets ønsker, udtryk og muligheder for oplevelse. Den sensitive urbanitet udmærker sig således ved at inddrage individets interesser og behov som det primære fokus for udviklingen af fremtidens byer. Dette sker på både sensitiv og rationel vis, hvor netop kombinationen af de to tilgange skaber byens udvikling. Hermed skal det forstås, at den aktuelle byforståelse tilgodeser individet ved at skabe byer, der er lige dele rationelt kvantificeret gennem logaritmer og data, så individets dagligdag indrettes så fordelagtigt som muligt, mens individets muligheder for udfoldelse og oplevelser ligeledes understøttes gennem de sensitive potentialer. Dette sker eksempelvis, når individet i den aktuelle urbanisme inviteres til at være med til at opdage steders sanselige egenskaber, og når brugerinddragelse arbejder med medieteknologier, hvor brugeren kan udtrykke sig gennem billeder eller direkte være medskabere af det fysiske miljø. Individet inddrages med andre ord i stigende grad i de arkitektoniske planløsninger, idet menneskets sansninger kan åbne stedet for eksempelvis kulturhistorien, det omkringliggende landskab eller de sociale hverdags-

praksisser. Med en sensitiv urbanitet mener vi dermed, at planlægningen ikke begrænser sig til en forståelse af det sensitive alene, men derimod handler om de udvekslinger og tilblivelser, der konstant finder sted mellem de rationelle og sanselige tilgange. Derfor vil vi i det følgende med udgangspunkt i *Landskab, værk & by* vise, hvordan disse tilblivelsesprocesser kan iværksættes.

Sensitive egenskaber i forslaget *Landskab, værk & by*

Landskab, værk & by tager udgangspunkt i spændingen mellem netop de sensitive og rationelle tilgange til byens udvikling. Forslaget blev udviklet til Frederiksværk, der er en klassisk arbejderby i udkanten af hovedstadsområdet. Byen har rødder som en markant industriby, hvor der i adskillige værksteder og fabrikker er blevet fremstillet alt fra krudt, kugler og kanoner til komfurer, landbrugsmaskiner og vindmøller gennem de sidste århundreder. Byens identitet er knyttet tæt til den militære industri og særligt det enestående stålvalseværk, der har været rammen om en stor produktion og stadig er aktivt i dag.¹⁸ Med tiden er store dele af byens anden industri imidlertid stagneret, og mange af de centrale anlæg er blevet nedlagt, mens flere fabriksbygninger er revet ned. I stedet er der etableret en række nye funktioner og boliger i byen, hvor særligt omlægningen af omfartsvejen, der nu gennemskærer byen, har medført, at byens historie og fysiske struktur er ved at blive udvisket.¹⁹

I de sidste ti år har Halsnæs Kommune derfor arbejdet med at udvikle byen ud fra en planlægningstanke, hvor særligt byens kulturarv integreres i byens rum. Dette arbejde blev formuleret i projektet Stålsat By, hvor kommunen stillede imod at synliggøre Frederiksværks industrihistorie. Projektet var et af flere nationale pilotprojekter, hvor en række kulturarvskommuner blev udvalgt til at vise, hvordan man kan integrere kulturarv i kommunal planlægning²⁰, og blev yderligere konkretiseret i byplanlægningen i 2013, da Halsnæs Kommune, i samarbejde med Realdania, udskrev arkitektkonkurrencen Stålsatte Byrum. Formålet var "at synliggøre Frederiksværks landskabelige og historiske kvaliteter, skabe lokal identitet, helhedsorienteret planlægning og oplevelsesøkonomi."²¹ Arkitektkonkurrencen skulle udmønte sig i en plan, for at udvikle Frederiksværks byrum og etablere en formidlingsstrategi for byens kulturelle historie, der kunne involvere og engagere borgerne samt det lokale erhvervsliv, kultur- og turismeaktører. Det vindende forslag blev *Landskab, værk & by* af Sleth og Erik Brandt Dam Arkitekter, der formåede at forene den ønskede formidling af kulturarven med realiseringen af en række fysiske løsninger til gavn for borgerne.

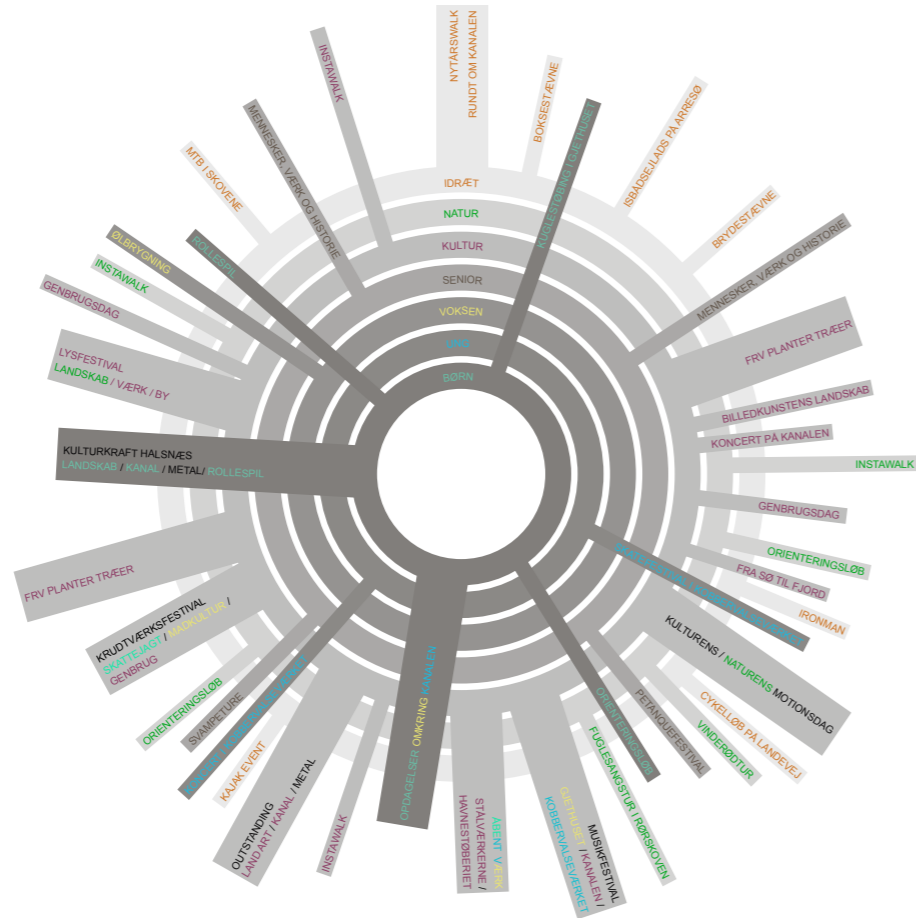
Forslaget forholder sig på flere punkter til en udvikling af byen, der er overensstemmende med tanken om den sensitive urbanitet. Derfor vil vi i det følgende gøre en række nedslag i *Landskab, værk & by* for at belyse, hvordan projektet arbejder med kombinationer og vekslinger af forskellige komponenter, der tilgodeser menneskers sanselige oplevelse af byen. Således vil vi eksemplificere, hvordan flere byplanlægningsstrategier i praksis supplerer og griber ind i hinanden i et samlet rum gennem sanselige og rationelle tilgange, der tilsammen udgør en sensitiv urbanitet.

De fire formidlingsstrategier

Landskab, værk & by forbinder strategisk byplanlægning med fysisk udvikling af udvalgte byrum, formidling af kulturarv og interessentinddragelse på en måde, hvor disse ikke bliver set på som adskilte, men som en del af samme overordnede strategi. En væsentlig del af strategien er at styrke Frederiksværks forbindelse til sit landskab, særligt skrænten, kysten, en rig beplantning samt den kanal, der er væsentlig for stedets industrihistorie.

Projektet benytter sig af fire formidlingsstrategier: den fysiske, den strategiske, den kulturelle og den digitale.²² Den fysiske formidling omfatter otte forslag til nøglesteder for fysisk intervention, der forholder sig på flere skalatrin – fra landskabets til byens, bygningens og kroppens skala. Den fysiske formidlingsstrategi finder sted i et samspil imellem de områder i byen, hvor der foreslås ændringer, og det foreslåede design, hvor det er ganske karakteristisk for forslaget fysiske og arkitektoniske formidling, at visualiseringen af det fysiske design er underspillet for så vidt muligt at holde mulighederne åbne: "projektet [har] ikke et sluttet hele som mål".²³ Dette giver byen mulighed for at udvikle sig kontinuerligt over tid, da projektet ikke lukker for nye lag og initiativer. Den fysiske formidlingsstrategi bruges endvidere til at kickstarte processen ved blandt andet at ibrugtage det historiske kobberværk. Derfor kan den fysiske formidlingsstrategi ses som en måde at formidle kulturarven på gennem det arkitektoniske rum, hvorimod de andre tre formidlingsstrategier enten bruger den foreslåede arkitektur som scenisk udgangspunkt for begivenheder eller i en strategisk formidling, hvor borgergrupper, foreninger og det politiske system bidrager til etableringen.

Den strategiske formidling fokuserer på at imødekomme individets behov gennem en massiv involvering af byens borgere. Det sker på to niveauer, hvor der for græsrodderne er etableret et borgerlaug, mens der også er påbegyndt mere topstyrede initiativer med særligt henblik på, hvordan de kommende anlægsprojekter kan anvendes til nytteaktivering i form af jobtræning eller uddannelses-



Årshjulet. Den kulturelle formidlingsstrategi struktureres i et årshjul, hvor de forskellige kulturbegivenheder og aktiviteter understøtter udviklingen af den fysiske by og det eksisterende landskab, eksempelvis gennem træplantningsdage. Illustration: Sleth og Erik Brandt Dam Arkitekter, 2014.

forløb for byens unge. Hermed sørger den strategiske formidling for, at initiativerne i det fysiske rum kobles til udviklingen af byen, så denne ligeledes finder sted på et socialt og kulturelt plan.

Den kulturelle formidling indeholder et årshjul med aktiviteter, der finder sted og afvikles i relation til den fysiske formidling. Samtidig tager forslaget udgangspunkt i allerede eksisterende begivenheder i Frederiksværk, hvormed den kulturelle formidlingsstrategi integreres i forhold til byens eksisterende rum og kultur. Nye tiltag iværksættes derudover for at styrke og intensivere brugen af de foreslåede arkitektoniske nøglesteder ud fra den kulturelle arv. Her ses tiltag som afholdelse af idrætsbegivenheden Ironman på en række foreslåede løberuter og en heavy metal-festival. Ligeledes ses genbrugsmarkeder og træplantetage for byens borgere som en måde, hvorpå der kan skabes forbindelse til de øvrige formidlingsstrategier. Årshjulet betoner især, hvordan den kulturelle strategi kan implementeres over tid. Her indgår både kulturbegivenhederne og de fysiske understøttende aktiviteter som "FRV laver stier", "FRV renser kanaler", "FRV

planter træer"²⁴, der således alle er til for at skabe rammer for andre aktiviteter og dermed understøtte forslagens fysiske formidlingsstrategi.

Den digitale formidling består af aktivering af byens og landskabets sansepotentialer gennem sociale medier. Sociale medier knyttes til en laugdannelsen i forslagens strategiske formidlingsstrategi og til kulturbegivenhederne i forslagens kulturelle formidlingsstrategi. Særligt vægter forslaget billededlingsplatformen Instagram, hvor der gennem brugernes visuelle kortlægning af sansemættede områder kan argumenteres for, at en sanseerfaring ved at løbe på løberuterne i landskabet, at deltage i festivalerne eller bidrage til genbrugspladsen kan indgå i den strategiske udvikling, men samtidig også fremhæve kulturhistorien i en fast-frysning gennem billeder. Kulturarvsformidlingen i forhold til såvel landskabet, materiel genanvendelse eller Frederiksværks kulturliv varetages i den forstand af borgerne selv i en løbende formidlingsproces, hvor oplevelsen af de landskabelige, kulturelle og arkitektoniske rum deles og distribueres digitalt.

Også *Løberuterne* er et eksempel på, hvordan der kan etableres foldninger mellem det sanselige og det rationelle rum. I forslaget pointeres det, at "på kyststien, langs den gamle kystlinje, ruller man både landskab og historie op under sine fødsåler"²⁵. I intentionen om, at den løbende erfarer historien eller reflekterer over historiens sammenhæng med landskabet gennem sit kropslige gennemløb af det, ønsker forslaget at binde det fysiske rum, løberuten og historien sammen i den kropslige sansning. Løberuten på kyststien kan forstås i en kvantitativ forstand, idet strækningen kan måles og kortlægges, men samtidig også i en sensitiv forstand, idet løberens kropslige afkodning af rummet er i centrum. Den arkitektoniske udformning af rummet er således trådt i baggrunden, mens de eksisterende rumlige kvaliteter og løberens kropslige engagement i dem er trådt i forgrunden. I den forstand er løberuten som arkitektur afhængig af løberens sanselige levendegørelse af den for at kunne fuldendes som meningsskabende arkitektur. Som fysisk arkitektur formidler løberuterne ikke i sig selv kulturhistorien gennem form eller tegn, men er udgangspunktet for løberens sansende oprulning af landskabet og historien. Det arkitektoniske greb ligger derfor i at udpege det potentielle felt, hvori mødet mellem en kropslig erfaring og landskabet kan finde sted.

Genbrugsstationen er et eksempel på, hvordan arkitektur ved at inddrage kulturarvs kvaliteter kan igangsætte sanseoplevelser. Genbrugsstationen er nemlig både et land art-monument af historiske materialer og en funktionel arkitektur, hvor borgerne kan bytte og genanvende ting og materialer i en levende kulturarvspraksis. På den måde sammenfoldes social og kulturel adfærd med den materielle kultur, ligesom der skabes bevidsthed om kulturhistorien, materialers



kvalitet og mulige genanvendelse. Arkitekterne benytter en landskabelig strategi, hvor det visuelle og rumlige indgreb i naturlandskabet har reference til steds-specifik kunst som eksempelvis Richard Serras og Robert Morris' landskabsmonumenter. Det er karakteristisk for genbrugsstationen, at den har mangfoldige potentialer i sig, og at den kan aktualiseres både i forhold til oplevelsen af landskabet og i forhold til Frederiksværk som et sted, der er formet gennem en industri, der bearbejder materialer. Den sanselige erfaring kan sammenstilles med den levede erfaring og erkendelse af egen rolle i landskabets materielle historie, og den sanselige erfaring af genbrugsstationen er hermed lige så væsentlig som den funktionelle. Genbrugspladsen er således mere end blot et fysisk rum – den er også en del af historien og landskabet samt en ramme for borgernes fremtidige aktiviteter og måder at indgå i byen og landskabets historiske kredsløb på. Genbrugspladsen er i den forstand et rum, der kan afkodes, bruges og udvikles gennem borgernes brug af den, samtidig med at brugerne får en oplevelse af et fællesskab, der ligger ud over deres egen (forbrugs)kultur. Den er ikke et lukket værk, men danner derimod rammerne for, at forskelligartede aktiviteter og oplevelser kan finde sted.

Intensivering af det urbane rum

Modsat tidligere eksempler på, hvordan sensitive og rationelle tilgange til byen og arkitekturen imødekommer mennesker, så ses der med formidlingsstrategierne i *Landskab, værk & by* en reel synergi mellem de enkelte tilgange. Formidlingsstrategierne betinger hinanden, så ellers modsatrettede tilgange til byens udvikling hver især fungerer som rationelle rum, hvorfra sansninger kan ud- og indfoldes for at etablere sig som æstetiske og mere uformelle rum i de andre formidlingsstrategier. De fire formidlingsstrategier er forskellige og isoleret set forholdsvis enkle, mens de samlet lægger op til uforudsigelige begivenheder. Komplexiteten ligger altså i den måde, som de fire formidlingsstrategier virker sammen på.

Som professor i planlægning Jean Hillier har påpeget, kan sådanne komplekse systemer tilgodese forskellig opførelse og et sanseligt engagement, hvor systemet holdes åbent for, at nye former for organisation og struktur kan opstå spontant “out of a sea of dense and disorderly interaction”.²⁶ Kulturbegivenhederne i årshjulet kan betegnes som et sådant hav af interaktion, der i en tidlig organisering i løbet af året etablerer sanselige erfaringer. Således er det bemærkelsesværdigt, hvordan de potentielt opståede tilblivelsesorienterede rum, der søges etableret gennem både løberuterne og årshjulets begivenheder, samtidig kan implementeres som et mere statisk fysisk rum i kraft af Instagram-fotografierne, hvor sanseerfaring fastfryses i billeder, der kan distribueres og bruges til bran-

<
Byrumsplan fra Sleth og Erik Brandt
Dam Arkitekters vinderforslag
Landskab, værk & by til det storstilede
byudviklingsprojekt *Stålsatte Byrum* i
Frederiksværk.
Illustration: Sleth og Erik Brandt
Dam Arkitekter, 2014.

Genbrugsstationen – et rum, der forbinder fysiske, oplevelsesmæssige og kulturhistoriske kvaliteter. Genbrugsstationen fungerer både som en kunstnerisk land art, funktionsarkitektur for genanvendelse, oplevelsesrum og kropslig kulturarvsformidling af Frederiksværks landskab og materielle kultur. Illustration: Sleth og Erik Brandt Dam Arkitekter, 2014.



ding af byen, hvor intet er fuldstændigt. Planlægningstanken i *Landskab, værk & by* kan af denne grund karakteriseres ved specifikt at arbejde med, hvordan de forskellige strategier og tilgange gensidigt konstituerer hinanden. Således forløses nye potentialer for byens udvikling nærmere gennem de hændelser, der potentielt kan finde sted mellem strategierne, end gennem konkrete tiltag i de enkelte formidlingsstrategier.

I dette forslag er arkitektur afhængig af den sansende krop og bevidsthed for at blive aktualiseret. Arkitekturen er med andre ord ikke til stede som et fysisk værk i sig selv, men er snarere en begivenhed, der finder sted, når den møder byens andre komponenter – det sociale og hverdagslivet, den strategiske planlægning, kulturhistorien og det eksisterende landskab. Professor i landskabsarkitektur Ellen Braae skriver om forslaget: “With the high degree of citizens involvement the project will move in the transition between continuity and cultivation of what already exists.”²⁷

Det sensitive rums foldninger

Byplanlægning i dag må forstås som bare én ud af flere strategier for, hvordan sanseoplevelser kan styrkes ved at arbejde strategisk med formidling af et givent miljø. Her kan eventmagere, kunstnere, engagerede borgere og kulturhistorikere være med til at etablere nye indgangsvinkler. I de seneste to årtier har byplanlægningen i stigende grad været præget af en multiperspektivisk tilgang, hvor flere aktører end blot professionelle planlæggere og arkitekter kan samarbejde og påvirke hinanden undervejs i processen. Således går skabelsesprocesserne

begge veje: Både når det fysiske rum danner rammerne for, at sanseerfaringer kan opstå i hverdagslivet, og når borgere og brugere gennem fx kulturbegivenheder og sociale fællesskaber giver det fysiske rum nye egenskaber... På den vis kan vi forstå alle strategierne som udgangspunkter for byens tilblivelse, i og med at de aktiverer og griber ind i hinanden. At forstå byplanlægning ud fra fysiske og kvantificerbare størrelser – en plan, der lægges ned over et materiale, og hvis effekter kan forudsiges og måles – er hermed erstattet af en bredere forståelse af urbanisme som en udveksling og uafsluttet tilblivelse mellem sensitive og rationelle aspekter ved byen.

Udvekslingerne mellem de tilsyneladende modsatrettede dimensioner, det sensitive og det rationelle, bevirker et opgør med en mere funktionsorienteret byplanlægning. I stedet kræves der et langt større fokus på helheder og sammenføjninger, hvilket kan siges at have ligheder med Gilles Deleuze og Félix Guattaris tanker omkring “det stribede” og “det glatte”.²⁸ Det glatte kan siges at være genstand for et kortrækkende syn. Med dette menes, at alting forekommer så fremspirende og flydende, at man kan risikere at fortabe sig i det. Derfor står det glatte i kontrast til det stribede, der baserer sig på et vidtrækkende og organiseret syn.²⁹ Det glatte og det stribede kan anvendes som et begrebspar, der leder til en ny rumforståelse, hvor den indbyrdes relation mellem det glatte og det stribede kan anskues som svarende til relationen imellem de tidligere benævnte sensitive og rationelle tilgange. Her er det glattes udvidelse af grænser gjort af sansninger, hvorimod det stribedes afgrænsning udgøres af rationalitet og struktur.³⁰ Dette medfører forståelsen af et samlet rum, hvor sensitive og rationelle tilgange bevirker, at polerne er gensidigt betingede og griber ind i hinanden, hvormed de mellemliggende skillelinjer sløres.³¹ Det skal derved forstås, at intet rum er så rationelt og struktureret, at det ikke ligeledes besidder aflejringer af det sensitive og flydende – altså at intet kan være glat uden at være stribet og omvendt.³²

Essentielt for Deleuze og Guattaris anskuelse af denne relation er altså, at de to poler konstant veksles og foldes. Det sensitive og det rationelle arbejder sammen, og det er netop i denne foldning mellem dem, at der sker en tilblivelse, som kan danne afsæt for byens udvikling. Hermed kan foldningen forklares gennem en teoretisk optik, hvor det glatte består af en uendelig række sammenføjninger, der etablerer dets udtryk og visualitet. Det glatte opbygges hermed uden love, hvilket gør dets absolutte lokalt, da intet er afgrænset eller formfuldt. I opposition til dette viser det stribedes absolutte sig netop i formen og det omsluttende som et velafgrænset centrum, hvis funktion er at skubbe alt det truende uden for dets grænser.³³ Det stribede frastøder således det, der ligger udenfor, hvorimod det glatte sammenføjer det på ny.

Byen kan derfor hverken karakteriseres som enten et glat eller stribet rum, men derimod som deres kontinuerte foldninger. I eksemplet *Landskab, værk og by* så vi netop denne foldning mellem de forskellige formidlingsstrategier, hvor arkitektur, kultur, landskab og brugernes sanselige aktivering af stedet blev medkonstituerende for byens tilblivelse. Byen består i denne optik ikke blot af arkitektoniske værker, der manifesterer sig fysisk, og som kan beskrives kvantitativt. Snarere er byen affekternes eller intensiteternes rum, hvor rummets kvantificerbare egenskaber gradbøjes i forhold til, hvordan de afkodes og aktualiseres af den sansende krop eller de sociale aktiviteter, der finder sted i det.³⁴

Det arkitektoniske værk – hvad der i Frederiksværks *Landskab, værk & by* betegnes som den fysiske formidling – bliver til ved, at det foldes med de andre formidlingsstrategier. Arkitekturen kan således forbindes til billeder, til strategisk byudvikling eller til kultur- og kunstbegivenheder. Ingen af disse er afgrænsede i sig selv, men foldet sammen i en gensidigt konstituerende tilblivelse. Den eksisterende by, det arkitektoniske værk og den agerende borger kan derfor ikke forstås som adskilte størrelser, men indvirker dynamisk på hinanden i en række umiddelbare og materielle processer. Denne sammensatte forståelse af rummet rækker dermed ud over arkitekturens fysiske grænser, idet den inkluderer det sociale og levede livs sansninger, mediering og aktiviteter.

Landskab, værk & by er endnu ikke fysisk realiseret, og spørgsmålet er stadig, hvorvidt vinderprojektet vil sikre Frederiksværk, at de sanselige og glatte forbindelser finder sted. Planlægger Charlotte Scheel fra Halsnæs Kommune er opmærksom på den problemstilling:

(...) udfordringen ved det er, at vi som planlæggere ikke bare sidder med masterplanen og udvikler den én til én. Vi har ikke fået en masterplan, men en udviklingsstrategi. Det vil sige, at vi skal være skarpe og garantere for, at alt, der bliver udviklet, taler i den her retning. Det var selvfølgelig nemmere, hvis man bare havde lavet et blueprint, som vi kunne arbejde efter, og så var vi færdige, når vi havde gjort det. Vi har i stedet givet os selv en kæmpe opgave i, at vi hele tiden skal vurdere det – vurdere, at der er et formidlingsperspektiv, vurdere, at der ligger en historisk struktur, vi kan bygge det op med. De vurderinger, og det med, at vi skal have det ud og arbejde hos en masse mennesker, vi ikke er herrer over, det er nyt – særligt, at vi skal have den her mere faciliterende rolle.³⁵

Det er altså ikke kun borgeren, der i den sensitive urbanitet må engagere sig sansende og socialt i byen. Det gælder også planlæggeren, der faciliterer processen.

Foldningens potentialer

Byen befinder sig altid i en foldning mellem mange rumligheder – intensive som ekstensive og rationelle såvel som sensitive. Foldningen aktualiseres typisk af individers møde med de fysiske omgivelser, det arkitektoniske værk og eksisterende landskabelige træk. Her aktiveres sanser via en kvalitativ erfaring af rummet, idet komponenterne indgår i utallige foldninger, som det eksempelvis er beskrevet ved Instagram-fotografierne i Frederiksværk, der på den ene side kan være fastfrysninger af én særlig tilstand, men også danne udgangspunkt for nye sanseerfaringer og dermed en intensivning af rummet. I den sensitive urbanitet bliver det således den rumlige erfaring, der danner grundlag for skabelsen af det urbane rum. Byen bliver således sensitiv, ved at dens planlægning ikke forstås ud fra etableringen af fysiske størrelser og arkitektoniske værker alene, men ved at den inddrager multiple processer, der inkluderer menneskers sanselige møde med rummet.

Men den sensitive urbanitets foldninger kan også være problematiske. Dels gør uforudsigeligheden i tilblivelsesprocessen, at det kan være svært at identificere et ansvar eller en signatur på udviklingen, dels kan det være svært at identificere og italesætte processens egentlige magtpositioner i forløbet, da påvirkninger og sansninger ofte opererer uden om bevidste, sprogliggjorte rationaler. Non-repræsentationelle teorier inden for kulturgeografien har i den forbindelse påpeget, hvordan det affektive og sanselige paradigme i byplanlægningen giver mulighed for nye magt- og styringsmekanismer.³⁶ Også filosofen Brian Massumi har i interviewbogen *Politics of Affect* fra 2015 påpeget, hvordan det sanselige og affektive må forstås som en politisk agens, der både kan have frisættende og totalitære udtryksformer.

Ikke desto mindre, og måske især på grund af den kritik, der kan rettes mod den sensitive urbanitet, handler byplanlægning i dag om en øget opmærksomhed på potentielle muligheder i foldningen mellem komponenter mere end om bygninger som form. Det er derfor vores konklusion, at byplanlægningen må gentænkes med et skærpet fokus på processen, idet det er i de sanselige og kropslige foldninger med det rationelle og sensitive, at byudviklingen finder sted.

NOTER

- 1 Se fx Pløger, 2008, eller Hillier, 2007.
- 2 Pløger, 2015, p. 81.
- 3 Se fx Gehl, 2007
- 4 Se fx Böhme, 2006.
- 5 Boudon, 1999, p. 20.
- 6 Jørgensen, 2008, pp. 38-48.
- 7 Se fx bygningsværket Unité d'Habitation i Marseille eller Le Corbusier, 1965. Her eksemplificeres Corbusiers proportionssystem Modulor som rammen for både liv og arkitekturens funktioner.
- 8 Sehested, 2002, p. 232.
- 9 Se fx Samson, *Den performative by*, 2012, pp. 219-242.
- 10 Ascher, 2002, pp. 29-36.
- 11 Leatherbarrow, 2009, pp. 43, 49.
- 12 Baunkilde og Bertelsen, 2015, p. 12.
- 13 Kulturministeriet: *Arkitekturpolitik*, 2014.
- 14 Tænketanken Byen 2025, 2014.
- 15 Baunkilde og Bertelsen, 2015, p. 12.
- 16 Ministeriet for By, Bolig og Landdistrikter: *Smart city tænketank*, 2015.
- 17 Ministeriet for By, Bolig og Landdistrikter: *Data – fundamentet for fremtidens byer*, 2015.
- 18 Industrimuseet Frederiks Værk og Niras, 2010, p. 14.
- 19 Halsnæs Kommune et al., 2014, p. 6.
- 20 Den 18. juni 2008 blev Halsnæs Kommune af Kulturarvsstyrelsen og Realdania udpeget som en af fire Kulturarvskommuner.
- 21 "Vinderen af Stålsatte Byrum er fundet", pressemeddelelse, Realdania/Halsnæs Kommune, 15. maj 2014.
- 22 Sleth et al., 2014.
- 23 Sleth et al., 2014, p. 9.
- 24 Sleth et al., 2014, p. 11.
- 25 Sleth et al., 2014, p. 10, illustration 2.
- 26 Hillier, 2007, p. 43.
- 27 Braae, 2015, p. 217.
- 28 Store dele af følgende teoretiske udlægninger stammer fra Baunkilde og Bertelsen, 2015, pp. 20ff.
- 29 Deleuze og Guattari, 2005, p. 617.
- 30 Deleuze og Guattari, 2005, p. 644.
- 31 Deleuze og Guattari, 2005, p. 645-46.
- 32 Deleuze og Guattari, 2005, p. 645-46.
- 33 Deleuze og Guattari, 2005, p. 643.
- 34 Samson: *Det performativt æstetiske byrum*, 2010, p. 164.
- 35 Charlotte Scheel citeret i Baunkilde og Bertelsen, 2015, p. 69.
- 36 Se for eksempel Nigel Thrift *Non-representational Theory* fra 2008, eller Ben Anderson og Paul Harrison *Taking-Place* fra 2010.

LITTERATUR

- Ascher, François: "Urbanismen og den nye urbane revolution", *Distinktion: Scandinavian Journal of Social Theory*, nr. 1, vol. 3, 2002, pp. 29-36.
- Baunkilde, Mikkel og Lars Bertelsen: *Sensitiv urbanitet – byplanlægning mellem sensitive og rationelle værdier*. Speciale. Performance Design, Roskilde Universitet, Roskilde, 2015.
- Boudon, Philippe: "The notion of scale and Charles S. Peirce's Categories" (IASSP - Barcelona - June 1966, Semiotics and architecture)", *Nordisk Arkitekturforskning*, vol. 12, nr. 1, 1999, pp. 19-25.
- Böhme, Gernot: *Architektur und Atmosphäre*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2006.
- Braae, Ellen: *Beauty Redeemed: Recycling Post-Industrial Landscapes*. Birkhäuser, Basel, 2015.
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari: *Tusind plateauer – Kapitalisme og skizofreni*, Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler, København, 2005.
- Gehl, Jan: *Livet mellem husene – udeaktiviteter og udemiljøer*, Arkitektens Forlag, 6. udgave, København, 2007.
- Halsnæs Kommune, Teknik & Miljø, Sleth, Erik Brandt Dam Arkitekter, Moe og Martin Zerlang: *Handlingsplan for udvikling af Stålsat By*, Frederiksværk, Halsnæs Kommune, 2014.
- Hillier, Jean: *Stretching Beyond the Horizon: A Multiplanar Theory of Spatial Planning and Governance*, Ashgate Publishing, Aldershot, 2007.
- Industrimuseet Frederiks Værk og Niras: *Stålsat Kulturarv. På vej mod verdens kulturarv. Halsnæs kulturarvskommune 2008-2010*, Frederiksværk, Halsnæs Kommune, 2010.
- Jørgensen, Peter Schultz: "Den foranderlige by – midt i paradigmeskiftet", in Jan Bruun Jensen, Tina Gørtz Christensen og Ingelise Konrad (red.), *Kulturplaner – fra velfærdsplanlægning til kulturel byudvikling*, Bogværket, København, 2008, pp. 38-48.
- Kulturministeriet: *Arkitekturpolitik – Mennesker i centrum*, København, 2014.
- Leatherbarrow, David: *Architecture Oriented Otherwise*, Princeton University Press, New York, 2009.
- Le Corbusier: *Menneskenes bolig*, Stjernebøgernes kulturbibliotek, København, 1965.
- Ministeriet for By, Bolig og Landdistrikter: *Smart city tænketank*, København, 2015, <http://www.mbbldk/by/smart-cities/smart-city-taenketank>
- Ministeriet for By, Bolig og Landdistrikter: *Data – fundamentet for fremtidens byer*, København, 2014, https://erhvervsstyrelsen.dk/sites/default/files/smart_city_2014_digital.pdf
- Pløger, John: "Flydende planlægning" in Juul Frost (red.), *Byens Rum I*, København, 2008, http://byensrum.dk/aktiviteter_presse/documents/JohnPloeger-Flydendeplanlaegning.pdf
- Pløger, John: *Den efemere by*, Books on Demand, København, 2015.
- Rancière, Jacques: *The Politics of Aesthetics*, London, Continuum, 2004.
- Samson, Kristine: *Det performativt æstetiske byrum*, ph.d.-afhandling, JUUL|FROST Arkitekter, Institut for Miljø, Samfund og Rumlig Forandring, Roskilde Universitet, Roskilde, 2010.
- Sehested, Karina: *Netværksstyring i byer – Hvad med planlægningen og demokratiet?*, Jurist- og Økonomforbundets Forlag, København, 2002.
- Sleth, Erik Brandt Dam Arkitekter, Moe, Martin Zerlang, Vera Noldus og Ole Puggård: *Stålsatte byrum – Landskab, værk & by, Frederiksværks industrielle kulturarv*, 2014.
- Tænketanken Byen 2025: *Fællesskaber i forandring – Byen 2025*, Ministeriet for By, Bolig og Landdistrikter, København, 2014, https://erhvervsstyrelsen.dk/sites/default/files/taenketanken_byen_2025_0.pdf



MARIE STENDER

Menneskeskabte bjerge og markedskræfternes rasen

En etnografisk undersøgelse af arkitektur og stedskabelse i antropocæn tid

Introduktion

En moderne bjerglandsby kaldes BIG's 8-tal i Ørestad opført i 2008-2010. Det var nu ikke topografien eller naturkræfterne, men derimod det daværende tryk på markedet, som materialiserede sig i et menneskeskabt bjerg midt på den flade fælle. Og når 8-tallet i dag knejser endnu mere bjergagtigt over omgivelserne end tiltænkt, er det på grund af finanskrisen i 2008, som lod den omkringliggende by forblive på tegnebrættet. Markedet er medskaber, allerede når arkitekturen undfanges, men det er også den kraft, hvis pludselige udsving kan tvinge såvel bygherrer som arkitekter til blot at tilpasse sig efter bedste evne. Pekuniær kvantitet har længe været et formgivningsparameter i arkitekturen, men markedskræfterne har i dag status af en form for naturkræfter. Vi lever i *antropocæn* – en tid, hvor menneskeskabte påvirkninger af kloden gør os til en egentlig geologisk kraft. Det er ikke naturen, som overmander os, men derimod de utilsigtede virkninger af menneskeskabte forureningsudslip og finansieringsmodeller. Men hvad betyder det for arkitekturen?

I denne artikel undersøger jeg arkitekturens aktuelle rolle i spændingsfeltet mellem vare og sted. Markedskræfterne bringes “ned på jorden” gennem en etnografisk undersøgelse af de spor, finanskrisen har sat i tre nye, danske bolig-

<
Holgaard arkitekter, A-huset, 2010, Islands Brygge. Det oprindelige A-hus blev bygget i 1963 som industrielt fabriksshotel. Ved omdannelsen blev alt andet end bygningens betonskelet revet ned. Selvom der ikke er meget tilbage af det gamle A-hus, spiller historien en vigtig rolle og giver stedet friktion. Foto: Adam Mørk/Holgaard arkitekter

byggerier: 8-tallet af BIG – Bjarke Ingels Group, A-huset af Holgaard arkitekter og Lange Eng af Dorte Mandrup Arkitekter. Alle tre bebyggelser rummer kreative og markante strategier til at skabe et sted, men alle tre blev også undervejs ramt af finanskrisen, som satte sig tydelige spor i både deres arkitektur og liv. Artiklen baserer sig på et antropologisk feltarbejde udført i januar-august 2012 i og omkring de tre bebyggelser.¹ Her lavede jeg interviews med de bygherrer, arkitekter, planlæggere og ejendomsmæglere, som havde været med til at forme byggerierne. Desuden lejede jeg selv en bolig i fire-seks uger i hvert af de tre byggerier for at interviewe beboerne og lave deltagerobservation i stedets hverdagsliv. Da jeg påbegyndte feltarbejdet, var jeg ikke særlig interesseret i finanskrisen. Fokus var på, hvordan stedets betydning skabes, og hvorvidt dets identitet, liv og historie lader sig designe. Inspireret af idéhistorikeren Michel de Certeaus skelnen mellem byplanlæggerens blik på byen set oppefra og fodgængerens dagligdags tilegnelse af det urbane rum var mit udgangspunkt, at stedet måske nok formes gennem design, men at dets betydning skabes og forandres over tid og gennem brug. Undervejs i feltarbejdet stod det dog klart, at mange andre faktorer end brugerne griber ind i processen med at forme og forandre stedet, ikke mindst markeds kræfterne og deres ukontrollable udsving har afgørende betydning. I forhold til dem er selv arkitekter, planlæggere og pengestærke developere ikke i kontrol, men mere som de Certeaus fodgængere, “whose bodies follow the thicks and thins of an urban ‘text’ they write without being able to read it”.²

I det følgende beskriver jeg kort, hvordan de tre steder hver især er søgt designet som særlige steder i verden, samt hvordan dette kan forstås gennem begrebet friktion. Herefter analyserer jeg de spor, finanskrisen har sat i de tre steder, og relaterer dette til antropolog og filosof Bruno Latours tænkning om det antropocæne. Endelig diskuterer jeg begrebet *skeuomorfisme* i relation til aktuel arkitektur og stedsskabelse før den afsluttende konklusion.

Ikke bare boligstavl

“Det giver noget identitet, det handler om at skabe en historie (...) Det er noget med at se sine rødder og sin forbindelse. At det her er et særligt sted i verden.” Sådan siger arkitekt Carsten Holgaard om renoveringen af A-huset, hvor man har ladet lejlighederne stå råt med spor af både den industrielle og den kreative fortid. Huset er oprindeligt en industribygning fra 1960’erne, der set oppefra har form som et A. Det blev opkøbt af bygherren med henblik på at blive omdannet til 180 newyorker-loft-lejligheder. Mens kommunen udarbejdede lokalplanen, valgte bygherren at udleje huset billigt til kreative og kunstnere, som brugte lokalerne til atelier og værksted, ligesom der var natklub på taget. Bygherren ville

gerne agere mæcen for byens undergrunds-kulturliv, men inviterede samtidig de kreative indenfor for at hype stedet og ændre københavnernes opfattelse af det ydre Islands Brygge fra byens bagkant til dens pulserende forkant. Under renoveringen i 2006-10 blev alt revet ned, bortset fra den gamle bygnings betonskelet samt terrazzo-trappen, der stadig løber gennem alle etager i spidsen af A’et. Malingssprøjt og spor fra kunstnernes arbejde på loftpiller og betonsøjler blev dog her og der bevaret i loft-lejlighederne. Et sted findes således en gul lastbil med skriften “Dillertrans” lavet af kunstneren Tal R, ligesom en række spor fra den gamle industribygning ikke er blevet overmalet: Rustfarvede pletter fra armeringsjern, årringe fra den træforskalling, hvori betonlofterne er støbt, samt andre mærker, revner og spor står stadig råt frem især i loft-lejlighederne.

Fordi huset så at sige er bygget oven i et gammelt hus, måtte man bruge specialproducerede byggelementer og skræddersyede løsninger, der bidrager til husets egenart. Da finanskrisen ramte det danske boligmarked undervejs i byggeprocessen, opgav man imidlertid at sælge de eksklusive lejligheder og omdannede i stedet huset til “serviced apartments” og hotel. Da jeg interviewede direktøren for det firma, der står for udlejningen, understregede han, at huset faktisk fungerer dårligt som hotel, fordi det ikke er designet som sådan, men at det samtidig netop er det, der giver stedet charme. Når stedet bare fungerer, træder det i baggrunden, men netop når det stritter imod at blive solgt som vare – hotelværelser – træder det i karakter som sted. Og så er det paradoksalt nok også mere værd som vare betragtet. Samme billede tegner sig også i de andre to cases: Selvom sted og bebyggelse naturligvis skal fungere, skal de heller ikke være for gnidningsløse, så opfattes det som kønsløst spekulationsbyggeri, firkantede kasser eller boligstavl. Det, der gør et sted til andet og mere end en vare, kan vi kalde *friktion*. I fysikkens og teknikkens verden betegner friktion den modstand mod bevægelse, som skyldes molekylære kræfter i skillefladen mellem legemer i kontakt. I denne sammenhæng bruger jeg begrebet til at betegne den modstand, som stedet frembyder mod de funktioner og brugsformer, der finder sted dér. Heri er jeg inspireret af antropolog Anna Tsing, som understreger, at friktion på en og samme tid er det, der stiller sig i vejen for “the smooth operation of power”, og samtidig det, der får hjulene til at køre.³ Stedets friktion er gerne relateret til tidens gang, og i mine cases planter man gamle træer og iscenesætter byliv, før det kan opstå af sig selv. Friktionen kan altså være spor af det liv, der leves, af den tid, der er gået, af, at stedet er andet og mere end en vare til salg – ting, der vidner om, at stedet ikke bare formes efter de funktioner, vi gennem design lægger ned over det, og dog er også friktionen i mine cases paradoksalt nok netop søgt aktivt fremelsket gennem designprocessen.

BIG, *8-tallet*, 2010, Ørestad.
I udformningen af 8-tallet var arkitekten inspireret af en spansk bjerglandsby, og beboerne holder af at fortælle om de mærkelige og skæve rum, der er dukket op rundt om i huset. For at kunne sælge huset som et sted med byliv investerede bygherren i café, galleri og delikatessebutik i stueetagen, allerede før folk var flyttet ind.

Foto: Thorbjørn Hansen/BIG



Dorte Mandrup Arkitekter,
Lange Eng, 2009, Albertslund.
Lange Engs beboere var selv dybt involveret i at udforme og opføre deres byggeri – ikke mindst fordi entreprenøren undervejs gik konkurs. De måtte gå på kompromis med mange ting for at spare, men det har forstærket fællesskabet og tilknytningen til stedet.

Foto: Torben Eskerod/Dorte Mandrup Arkitekter



I 8-tallet har man ikke haft en historisk friktion i form af et gammelt hus at bygge videre på, her har man tværtom bygget på bar mark og af standard-byggematerialer til en m2-pris, der ligger væsentligt lavere end i A-huset. Det var fra starten planlagt som boliger i den billige ende, men undervejs i byggeprocessen måtte man som følge af finanskrisen skrue yderligere ned for alle omkostninger for at få boligerne solgt, netop som bunden var gået ud af boligmarkedet. Desuden investerede bygherren massivt i at skabe en fornemmelse af byliv, allerede inden folk var flyttet ind, og støttede driften af både en café, et galleri og en delikatessebutik i stueetagen. Selvom man ikke i 8-tallet har bygget videre på et gammelt hus, er der også her en form for designet friktion på spil, som bidrager til stedets identitet og gør det til andet og mere end “boligstavl”, som entreprenøren selv udtrykker det. Husets kontorer og 476 boliger er integreret i én – i dansk sammenhæng – kæmpe bygning i form som en karré, der er vredet på midten, så den set oppefra har form som et kantet ottetal. Sammen med husets varierende højder var idéen at give flest mulige lejligheder udsigt over den nærliggende Amager Fælled. Mange af boligerne er specielle i den forstand, at rummene har varierende loftshøjder, skæve hjørner og spidse vinkler, og nogle steder er gulvet hævet delvist op i et plateau, der fremkommer af afslutningen på et elevatortårn nedenunder. Det er bygningens vrid og varierende højde, der udmønter sig i disse løsninger, som arkitekten Bjarke Ingels kalder for “konstruktiv stuk”. Han fortæller, at han i designet af 8-tallet var inspireret af en bjerglandsby i Spanien, hvor han engang var på ferie:

Den lå på en bjergside, og man havde indrettet sig så godt, man nu kunne op ad bjerget. Og det er jo pissecharmerende – der er de mest underlige rum, hvor der pludselig er en sten, der kommer ud ad væggen, og den kunne de ikke lige få væk, så den er bare malet hvid. Det er noget af det samme, vi har prøvet at skabe med 8-tallet. En bjerglandsby med stier, trapper, broer – det handler også om at få skabt nogle rumligheder i mindre skala. Vi tænkte, at sådan et sted kunne der være nogle mere finurlige, eventyrlige rumoplevelser (...) I en bjerglandsby er det jo arkitektur uden arkitekter. Dvs. man har bare indrettet sig så fornuftigt, som man nu kan, og nogle gange er bjerget bare stærkere end håndværkerne.

De skæve rumligheders charme synes at have at gøre med deres udesignethed og den friktion, som stedets topografi frembyder. I Ørestad er det naturligvis ikke topografien, der har givet 8-tallet form, og her er arkitekten – i modsætning til i den spanske bjerglandsby – også i allerhøjeste grad til stede. Alligevel går det

udesignedes charmerende friktion igen, når eksempelvis den branding-ansvarlige gerne underholder besøgende med historien om det mærkelige rum med 1,5 meters loftshøjde, som utilsigtet opstod ud til rampen, og som ingen vidste, hvad skulle bruges til, indtil viceværten foreslog, at det kunne huse snerydningsmaskinen. Også beboerne ynder at berette om de mærkelige og skæve rum, der er dukket op rundt om i huset, om end det altid er naboen, der har været dum nok til at købe den lejlighed med de virkelig ubrugelige rum. Friktion må gerne få stedet til at stritte lidt imod, men må omvendt ikke stille sig helt i vejen for funktionaliteten. De fleste beboere siger, at de nødig ville bo i den lejlighed, hvor man må bukke sig for at komme ud på altanen, men hende, der faktisk bor der, synes imidlertid ikke, det er et problem. Friktionen aftager nemlig efterhånden, som man vænner sig til stedet: Huset kryber gradvist ind under huden og sætter sig i kroppens praksisser, som jeg også har argumenteret for andetsteds.⁴ Landsbymetaforen har beboerne i vid udstrækning taget til sig; “her i vores landsby” skriver de eksempelvis på det virtuelle forum 8book, og en beboer, der i kælderens under 8-tallet har indrettet et værksted, kalder sig “landsbyens smed”.

Også den tredje case, Lange Eng, sammenlignes indimellem med en landsby, men her er det hverken historien eller et spektakulært arkitektonisk koncept, som giver friktion og skaber et særligt sted i verden – det er derimod det fællesskab, som opstod i og med stedet. Lange Eng ligger i Albertslund og er et moderne bofællesskab bestående af 54 rækkehusboliger, der tilsammen danner en karré om et fælles grønt gårdrum. I hjørnet af bebyggelsen findes et fælleshus med køkken, spisesal, motionsrum, café og biograf. Beboerne er selvejere og bygherrer, og det er deres visioner om fællesskab, som Dorte Mandrups tegnestue har givet arkitektonisk form. Undervejs i byggeprocessen indtraf finanskrisen imidlertid, og både den bank, hvor de havde optaget lån, og den entreprenør, som stod for byggeriet, gik konkurs. Mange af beboerne fortæller om den periode som en hård tid, men understreger samtidig, hvordan det har styrket deres sammenhold og tilknytning til stedet, at de selv måtte bygge det færdigt. Da jeg deltager i deres arbejdsdag, bliver jeg sat til at grave grus for at fylde hullerne mellem fliserne i stien rundt om bebyggelsen sammen med en beboer, som forklarer, at de lagde dem med større afstand, fordi pengene til byggematerialer var sluppet op. Hullerne i stien var altså ikke bare kommet af slitage, vind og vejr; det var huller efter finanskrisen, vi var i færd med at lappe.

Krisen har sat tydelige spor i alle de tre steder, både materielt i bebyggelserne og deres omgivelser og socialt i det liv, som leves der. Ikke alene har man i alle tre bebyggelser måttet udbedre en række byggetekniske problemer, konjunkturerens fald har også sat sit aftryk i beboermassen: A-huset bliver i dag lejet ud

til en meget mere sammensat gruppe end den kosmopolitiske kreative klasse, man oprindeligt havde for øje, 8-tallets boliger blev billigere og således tilgængelige for et bredere segment, mens dyre lån og bankkrak både her og i Lange Eng har bundet nogle af beboerne til stedet og hinanden. For at få bedre greb om finanskrisens indvirkning på de tre steder kan vi gøre brug af Latours forståelse af det antropocæne, som jeg udfolder i det følgende.

Spor efter krisen – arkitektur i en antropocæn æra

Begrebet antropocæn er blevet foreslået som en ny betegnelse for jordens aktuelle geologiske epoke, der samtidig markerer afslutningen på den holocæne epoke. De menneskeskabte påvirkninger af kloden har nemlig i dag et omfang, der gør det relevant at betragte mennesket som en egentlig geologisk kraft. Begrebet har vakt opsigt langt ud over geologien, blandt andet hos Latour, som hæfter sig ved, at det ikke længere er naturen, men derimod mennesket selv som geologisk kraft, der overmander os. Han skriver: “We realise that the sublime has evaporated as soon as we are no longer taken as those puny humans overpowered by ‘nature’ but, on the contrary, as a collective giant that, in terms of terawatts, has scaled up so much that it has become the main geological force shaping the Earth”.⁵ Fordi det antropocæne giver anledning til at ophæve skel mellem natur og samfund, bliver markedet hos Latour samtidig at forstå som en slags ny menneskeskabt natur. Inspireret af den tyske filosof Peter Sloterdijk argumenterer Latour således for, at de aktuelle økologiske og økonomiske kriser én gang for alle tydeliggør, at Jorden er rund: “(...) the consequences of our actions travel around the blue planet and come back to haunt us: It is not only Magellan’s ship that is back but also our refuse, our toxic wastes and toxic loans, after several turns. Now, we sense, we suffer from it: the earth is round for good”.⁶ Ifølge Latour kan vores banklån altså være lige så giftige som vores affald og udslip, da begge dele sætter sig uomgængelige spor i de omgivelser, vi bebor. Selvom både affald og banklån er menneskeskabte, former de verden på måder, som synes hinsides kontrol.

Også mine cases vidner om, at markeds kræfterne har status af en slags naturkræfter, som er hinsides kontrol og kan overmande ethvert tiltag til at forme omgivelserne. Dette viste sig især gennem finanskrisen, der under feltarbejdet blev ved at dukke op, ikke blot som en besværlig omstændighed i processen, men som noget, der havde sat et væsentligt præg på de tre steder. Ikke alene i arkitekters, developeres og bygherrers fortællinger om stedets tilblivelse, og hvordan de måtte sadle om undervejs, men også i de helt konkrete og materielle spor efter krisen, som omgav beboerne i de færdige byggerier. Når dele af A-husets tagterrasse under mit feltarbejde var ved at blive lagt om, fordi metalskinnen skar ned

i tagpappet, så der trængte fugt ned i lejlighederne, handlede det således om, at det var lavet for hurtigt, fortalte byggelederen mig på en rundtur i huset: På grund af finanskrisen skulle færdiggørelsen gå stærkt, og man byggede til dels i blinde, fordi man tegnede færdigt, samtidig med at man byggede.

Tilsvarende i 8-tallet, hvor beboerne ofte relaterede problemerne med vandindtrængning i nogle af lejlighederne til finanskrisen: Det hele skulle pludselig gå hurtigt, så man fik håndværkere ind alle mulige steder fra, lød det ofte.⁷ Byggesjusk og konstruktionsfejl er naturligvis ikke nye fænomener, der knytter sig specifikt til antropocæn. Argumentet her er snarere, at finanskrisen satte sig spor i stedsskabelsen på mange niveauer. Sporene i bygningsmassen var ikke kun byggesjusk, men også mere grundlæggende ting som det beboelses-tårn, 8-tallet skulle have haft i hjørnet, men som blev sparet væk, da krisen ramte. Selv i stedets brugsmønstre findes spor af krisen: Når beboerne i Lange Engs ene fløj stadig er tilbøjelige til at gå uden om bebyggelsen, når de skal ud i gården, er det således, fordi trapperne fra deres boliger til gården grundet finanskrisen blev forsinket med et år.

Af de mange forskellige årsager til, at stederne ikke blev akkurat som skildret i planer og renderinger, er finanskrisen langt den hyppigst udpegede: Markedet er den kraft, som end ikke pengestærke bygherrer er herre over. Tilsvarende i medierne, hvor markedet synes at være en antropomorf størrelse med egen personlighed og vilje, når det beskrives som nervøst, chokeret, hysterisk eller endda trillende tommelfingre. Det er en antropomorfisme, der ligner den, der omgiver voldsomme naturbegivenheder som eksempelvis orkaner, når de beskrives som havende liv, død, personlighed og temperament og tildeles menneskenavne som Bodil og Sven. Ligesom naturkatastrofer opstår pludseligt og efterlader hærgede og forladte huse og byer, opstår finanskriser pludseligt og efterlader halvfærdige og øde områder, hvor der ellers skulle have været liv og udvikling. I den sidste del af tv-nyhederne advarer meteorologer om naturkræfternes udsving, og børsanalytikere om markedskræfternes udsving, så samfund og virksomheder kan tage deres forholdsregler eller enhver blot forsøge at redde sig selv.

I den antropocæne æra foregår arkitektens udformning af stedet i samspil med det globale marked, i mindst lige så høj grad som i interaktion med lokal topografi, social kontekst, tilgængelige byggematerialer osv. Det er således ikke topografien og de underliggende naturkræfter, men derimod markedskræfterne – i samspil med planlovgivningens regulering af disse – som materialiserer sig i et menneskeskabt "bjerg" midt på Amagers flade fælled. Ikke at 8-tallet heri adskiller sig væsentligt fra så meget anden arkitektur; for de fleste af det tyvende århundredes byggerier er markedet medskabere. Blot illustrerer 8-tallet så tyde-



I A-husets loft-lejligheder er spor af den industrielle og kreative fortid bevaret for at skabe "et særligt sted i verden". Som følge af markedets turbulens måtte konceptet dog ændres flere gange undervejs: Fra ejerlejligheder til "serviced apartments" og siden delvist hotel. Foto: Adam Mørk/Holgaard arkitekter



Lange Eng i Albertslund har fælleshus med spisesal, som vist her, køkken, motionsrum, café og biograf. Beboerne er selv ejere og bygherrer, og det er deres visioner om fællesskab, som Dorte Mandrups tegnestue har givet arkitektonisk form. Foto: Stammers Kontor/Dorte Mandrup Arkitekter

ligt pointen, fordi arkitekten her omsatte det daværende tryk på ejendomsmarkedet til et bjergagtigt bygningsvolumen. I designprocessen må arkitekten behændigt orkestrere de forskellige krav fra marked og planlov og indgår derfor i investeringsbyggerier som 8-tallet og A-huset i tæt samarbejde med bygherrer, developere og ejendomsmæglere. Stedet modelleres under hensyntagen til kvantitative, økonomiske kriterier såsom: Hvad er markedet for bolig versus erhverv netop nu? Er der salg i penthouses eller familieboliger? Hvor høj må bygningen

være i henhold til kommunen? Kan man få dispensation til at bryde med planen om karréstruktur? Hvor lav skal kvadratmeterprisen være for at være konkurrencedygtig? Men markedet er ikke blot én blandt mange faktorer, som medvirker til at forme stedet, det er også den kraft, hvis pludselige udfald kan overtrumpe alle andre hensyn og tvinge såvel arkitekter og bygherrer som beboere til at tilpasse sig efter bedste evne. Som Carsten Holgaard understreger, har det været helt centralt for hans arbejde med A-huset at være omstillingsparat: "Hvad angår økonomien, det er jo en turbulent verden, (...) der har det været super vigtigt med omstillingsparathed og at kunne gribe situationen og få noget positivt ud af det og skabe kvalitet i et hus som det her."

Hvis vi genkalder Bjarke Ingels' beskrivelse af den spanske bjerglandsby, var det topografien, der gav anledning til charmerende, friktionsfyldte rumligheder, fordi man dér bare har "indrettet sig så fornuftigt, som man nu kan, og nogle gange er bjerget bare stærkere end håndværkerne". Også i mine tre cases må arkitekter, håndværkere, bygherrer og beboere tilpasse sig efter bedste evne, men her er

det ikke bjerget, men markedet, som byder dem modstand! Ligesom beboerne i Ingels' spanske bjerglandsby har indrettet sig så fornuftigt, som de nu kan op ad bjerget, har både beboere og professionelle i mine cases indrettet sig så fornuftigt, som de nu kunne, i forhold til markedet. For den friktion, som de professionelle stedsskabere er oppe imod og som pludselig viser sig stærkere end både håndværkere, arkitekter og bygherrer – det er jo markedets turbulens. Tilbage står så spørgsmålet om, hvorfor vi tilsyneladende finder bjergets og naturkræfternes friktion langt mere fortryllende end markedskræfternes og finanskrisens?

Skeuomorfisme – eller nostalgi med glimt i øjet

Latour adresserer samme spørgsmål, for ifølge ham har modernismen en indbygget nostalgi efter det uskyldige og naturlige, som ikke er skabt af mennesker:

Modernism has had the added consequence, even more dangerous at the present juncture, of identifying the taste for habitation with the past, with the innocent, with the natural, with the untrampled, so that just at the moment when what is needed is a theory of the artificial construction, maintenance and development of carefully designed space, we are being drawn back to another utopia – a reactionary one this time – of a mythical past in which nature and society lived happily together ("in equilibrium" as they say, in "small face-to-face communities" without any need for artificial design).⁸

Paradokset er altså, mener Latour, at netop i en tid, som er kendetegnet ved, at mennesker former verden – ikke blot metaforisk, men konkret, og ikke blot på tilsigtede, men i særdeleshed også utilsigtede måder – længes vi mere end nogensinde efter det udesignede og efter at blive "overpowered by nature", som jeg citerede ham ovenfor.

For Latour vidner en sådan nostalgi først og fremmest om, at modernismen stadig har sit greb i os, og han harcelerer mod dens utopier og den opdeling mellem natur og samfund, som ligger til grund for gængse forestillinger om at "redde naturen" ved at blive "mere naturlige". "Modernism itself is homeless, forcing its inhabitants to dream of a place to live that is uninhabitable – dare I say? – by construction"¹⁰, skriver han. Hvad der for Latour således er en hurdle i hans korstog mod modernismen, er dog for mig først og fremmest genstand for mere konkret etnografisk interesse. Nemlig at det i de stedsskabende processer, som udspiller sig i mine cases, synes at være gårsdagens snarere end dagens friktion, som giver stederne mening. At stederne opkaldes efter bjerg og eng, netop når det ikke så meget er topografi og naturkræfter som menneskeskabte markedskræfter og reguleringen af samme, som former dem. At beboerne drømmer landsbydrømme, netop når det ikke er dyrkelsen af jorden, men derimod banklån og markedskrak, som binder dem til stedet og hinanden.

For at belyse dette fænomen vil jeg foreslå, at vi kan gøre brug af begrebet skeuomorfisme. Det stammer oprindeligt fra arkæologien, men anvendes i dag især også i forbindelse med interaktionsdesign. Begrebet kommer af det græske ord *skéuos*, som betyder beholder eller redskab, og stammer fra arkæologien, hvor det bruges om artefakter, der er udført i ét materiale, men mimer træk fra et andet – typisk tidligere – udbredt materiale: "the manufacture of vessels in one material intended to evoke the appearance of vessels regularly made in another"¹¹. Det kan eksempelvis være minoiske keramikkrugger, som efterligner metalkrugger med "nitter", der hvor håndtaget er fastgjort til beholderen. Fra at være en funktionel nødvendighed ved metalbeholderen bliver nitterne til ornamentik i den



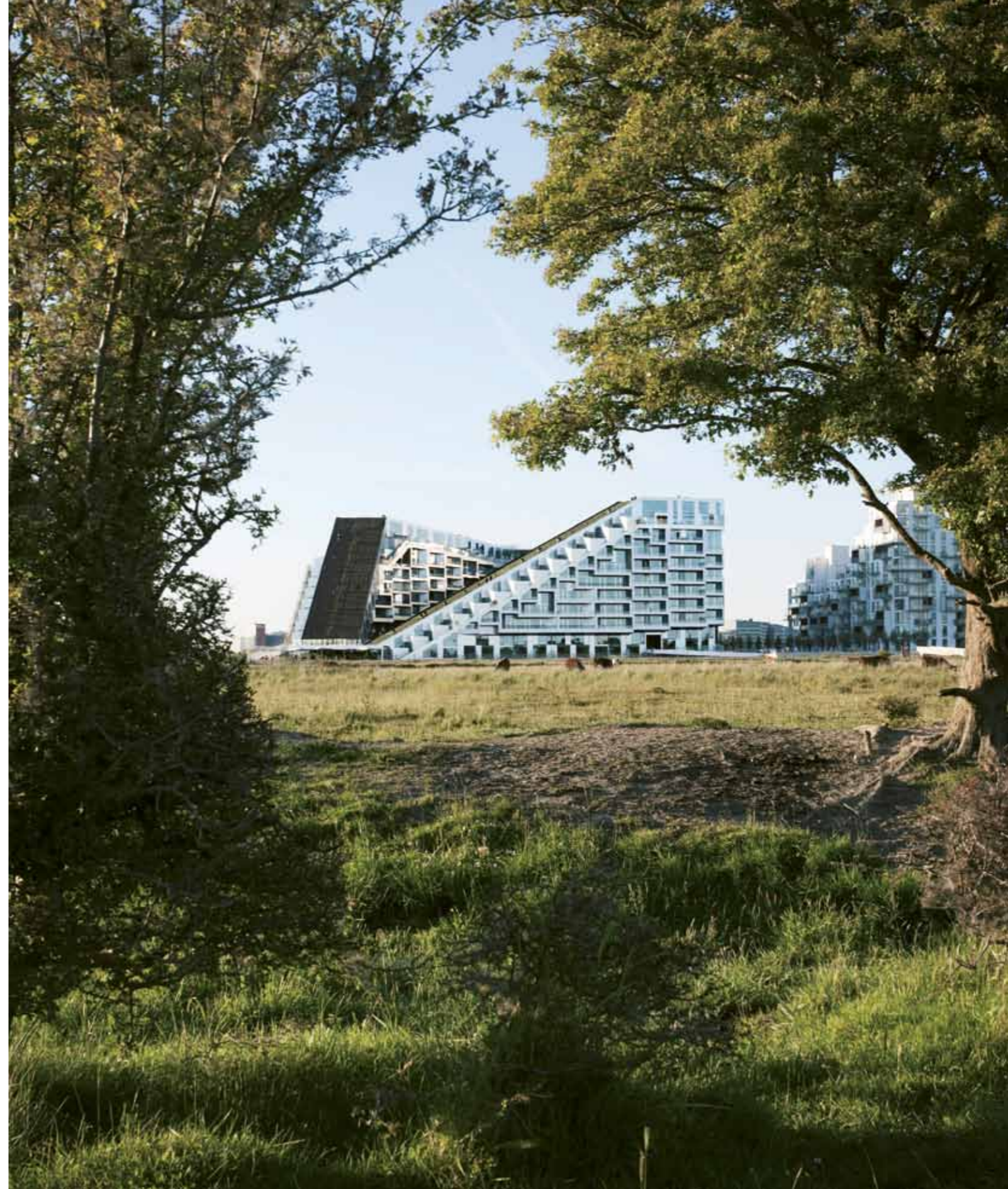
Krisen begyndte at kradse undervejs, så der blev sparet, hvor man kunne, og efterfølgende måtte byggesjusk udbedres i alle tre byggerier. Markedet er medskaber, allerede når arkitekturen tager form, men det er også den kraft, som kan få håndværkere, arkitekter og bygherrer til at tilpasse sig efter bedste evne. Foto fra 8-tallet: Marie Stender.

>
Antropocæn arkitektur.
Det er ikke topografien, men
markedets tryk, som udmønter sig
i 8-tallets bjergagtige volumen. På
grund af finanskrisen forblev en del af
den omgivende by på tegnebrættet, så
bygningen knejser mere bjergagtigt
over omgivelserne end planlagt.
Foto: Ty Stange/BIG

keramiske udgave. Tilsvarende i designet af nye digitale teknologier, som mimer analoge forgængere, eksempelvis med digitale kalendere og notesblokke, der er designet til at ligne gulnet, linjeret papir med læderryg, ligesom man kan "bladre" i dem og skrive med en skrifttype, der ligner "håndskrift". Men skeuomorfismen kan også være lydlig, som når smartphones har kamerafunktion med samme lyd som et ældre spejlreflekskamera, eller ringetone som en gammeldags telefon, eller når ellers lydløse elbiler forsynes med gængs motorlyd, så andre trafikanter kan høre dem.

Også i arkitekturens verden kender man til skeuomorfisme, eksempelvis i Pantheon: "(...) the deep coffering to the concrete ceiling of the Pantheon reflected the practice of supporting ceilings with timber beams".¹² Når 8-tallet i både fortælling og rumlighed mimer bjergets friktion, selvom det bjergagtige volumen som påpeget i foregående kapitel ikke er formet af topografien, men af markeds- og planlægningshensyn, vil jeg mene, at vi kan tale om skeuomorf stedsskabelse. Og tilsvarende når man iscenesætter byliv dér, hvor det ikke længere indfinder sig af sig selv, eller dyrker det stedbundne fællesskab gennem netop de virtuelle kanaler, der gør det mindre afhængigt af sted.¹³ Her er naturligvis ikke tale om skeuomorfisme i den oprindelige arkæologiske betydning, hvor artefakter udført i ét materiale imiterer et andet og tidligere materiale. Men skeuomorfisme-begrebet bliver i mine øjne så meget desto mere interessant, hvis vi vover at udvide det til at betegne det mere overordnede mønster, at der i skabelsen af det nye inkorporeres elementer af det gamle. Eller sagt på en anden måde: Idet vi bevæger os væk fra en friktion, der før har været af funktionel eller uvægerlig art, samtidig bliver opmærksomme på dens mere end funktionelle kvaliteter. Byliv, store træer og stedbundne fællesskaber opleves således næppe som genfortryllende alle steder og til enhver tid, men netop dér, hvor de ikke bare indfinder sig uden videre.

Skeuomorfisme kan naturligvis siges at være beslægtet med nostalgi. Jeg mener dog langt fra, at de betydningsmønstre, der tegner sig i mine cases, skal ses som udtryk for nostalgi i gængs forstand, det vil sige som udtrykkende en længsel efter gamle dage. Snarere kunne man tale om, hvad litteraten Svetlana Boym har betegnet som "reflective nostalgia"¹⁴ – en nostalgi med "glimt i øjet". Boym skelner nemlig mellem "restorative nostalgia", der betoner *nostos*, hjemkomsten, og "reflective nostalgia", der kredser om *algia*, længslen i sig selv. Gennem en række eksempler hentet fra blandt andet arkitektur og urbane ceremonier i postkommunistiske byer argumenterer Boym således for, at hvor den restorative nostalgi betragter sig selv som sandhed og tradition, så er den reflektive nostalgi af en mere undersøgende, ironisk og legende art, som dyrker ambivalensen:





“Reflective nostalgia dwells on the ambivalence of human longing and belonging and does not shy away from the contradictions of modernity.”¹⁵

Den skeuomorfe stedsskabelse i min felt har en legende og til tider næsten ironisk karakter: Der er naturligvis ingen, der bilder sig ind, at 8-tallet vitterlig ER hverken et bjerg eller en landsby, men i skabelsen af det nye sted er det alligevel meningsfuldt for såvel beboere som professionelle at betragte det, som om det var. Der er heller ingen af mine informanter, der for alvor drømmer om at flytte ind i en ‘rigtig’ landsby eller – for A-husets vedkommende – en rå industribygning, ligesom ingen i Lange Eng ville påstå, at stedet ER en by, selvom karré, biograf og café kan få det til at “lugte lidt af byliv”, som én af beboerne udtrykte det. Ikke desto mindre giver det dog mening for mine informanter at gøre kreativ og legende brug af disse typologier i skabelsen af det nye sted.

Konklusion

Med udgangspunkt i en etnografisk undersøgelse af tre nye danske boligbyggerier har jeg i denne artikel analyseret arkitektur og stedsskabelse i antropocæn tid. De tre steder er kendetegnet ved markante og kreative strategier til at forme et sted – inklusive dets identitet, liv og historie – men samtidig er de kendetegnet ved at være realiseret i en periode, hvor konjunkturerne faldt drastisk. Derfor har de givet anledning til at se nærmere på, hvordan markeds kræfterne dels spiller en afgørende rolle i formgivnings- og stedsskabelsesprocessen, dels med pludselige skift som under finanskrisen kan overtrumfe alle andre hensyn og tvinge både beboere, arkitekter og bygherrer til blot at tilpasse sig efter bedste evne.

Jeg har peget på, at friktion gør steder og bebyggelser til andet og mere end varer, men samtidig giver dem værdi som netop varer betragtet. Dette eksempelvis gennem arkitektur, der ikke bare må ligne firkantet boligstavl og spekulationsbyggeri, men skal skabe et særligt sted i verden. I A-huset med spor af fortiden og specialdesignede byggelementer, og i de to andre cases, hvor byggelementerne nok er masseproducerede, men sammensættes på særlig vis: I Lange Eng gennem den proces, der former på én gang stedet og beboerfællesskabet, i 8-tallet med forskelligartede og irregulære lejligheder, konstruktiv stuk og designet friktion a la bjerglandsby. Jeg har foreslået, at vi i disse tre cases kan tale om skeuomorf stedsskabelse al den stund, at det – lidt populært formuleret – er gårsdagens friktion, som udgør dagens fortryllelse: Det være sig eksempelvis i 8-tallets parafraze over bjergets friktion eller i A-husets spor og mærker, der, fra at være funktionelle karakteristika i den gamle bygning, får status af dekoration i den nye.

<
Ingen i Lange Eng ville påstå, at stedet ER en by, selvom karré, biograf og café kan få det til at “lugte lidt af byliv”, som én af beboerne udtrykte det. Ikke desto mindre giver det dog mening for beboerne at gøre kreativ brug af disse typologier i skabelsen af det nye sted. Foto: Stammers Kontor/ Dorte Mandrup Arkitekter.

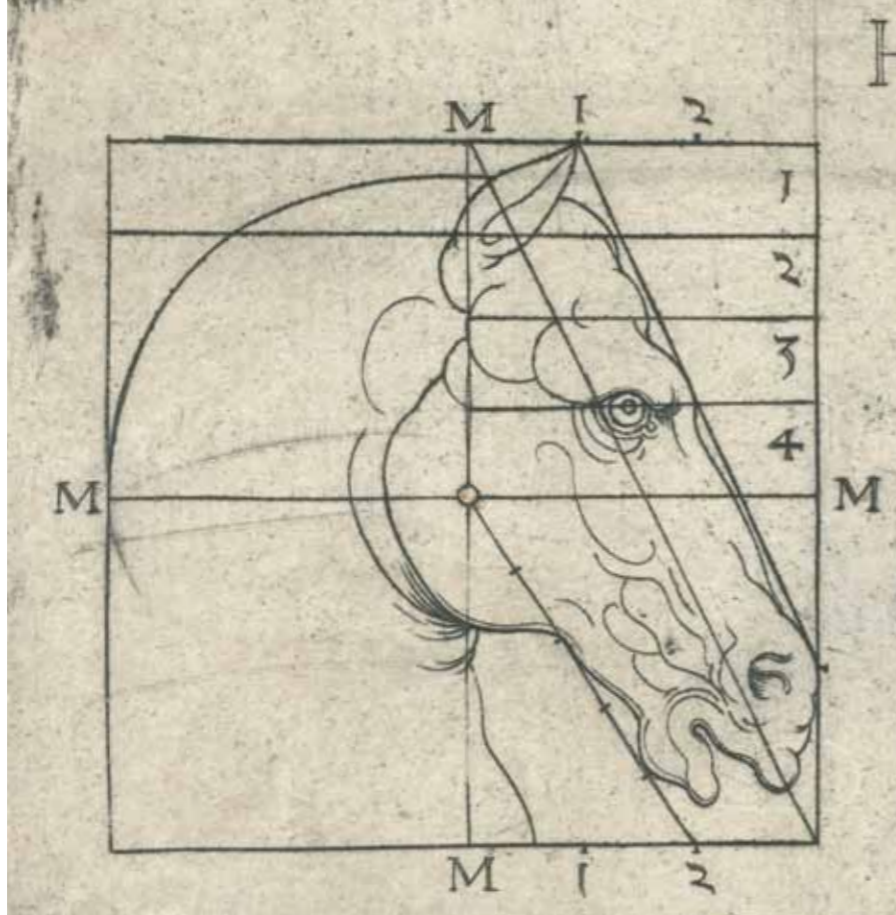
Jeg har karakteriseret den skeuomorfe stedsskabelse som nostalgi med glimt i øjet. Dermed mener jeg, at stederne får betydning ved at se sig tilbage og skabe legende forbindelser til andre tider og steder: Der er ingen, der for alvor betragter 8-tallet som hverken et bjerg eller en landsby, ligesom karréformen naturligvis ikke gør Lange Eng til en by, eller A-husets spor og betonpiller gør stedet til en rå industribygning i New York. Men i skabelsen af det nye sted gøres brug af disse fortællinger for at skabe stedet som andet og mere end en vare. Markedet er imidlertid medskaber, og stederne er varer, allerede når de undfanges. Interessant nok designer de netop derfor til at ligne udesignede steder, deri består deres skeuomorfisme.

NOTER

- 1 Artiklen bygger på min ph.d.-afhandling (Stender, 2014), og såvel metoden som de tre bebyggelser og analysens begrebsapparat er mere udførligt beskrevet der.
- 2 De Certeau, 1990, p. 97.
- 3 Tsing, 2005, p. 5. Arkitekturteoretikere som fx Bernard Tschumi, 1994, og Jeremy Till, 2009, har behandlet lignende problemstillinger ift. misforholdet mellem bygningsform og brug. Jeg benytter dog Tsings friktions-begreb frem for de arkitekturteoretiske begreber, dels for at understrege analysens antropologiske karakter, dels fordi friktion i denne sammenhæng ikke kun har at gøre med arkitekturen, men også kan angå fx stedets gamle træer eller spor af liv.
- 4 Stender, 2006, p. 91.
- 5 Latour, 2011, p. 3.
- 6 Latour, 2009, p. 144.
- 7 Entreprenøren afviser ganske vist den forklaring, ifølge ham er der tale om menneskelige fejl og byggesjusk, som er almindeligt i ethvert nybyggeri. Når vandet indimellem stod ind gennem træelementernes fingersamlinger, var det, ifølge ham, snarere på grund af den kraftige vind over fælleden.
- 8 Latour, 2009, p. 144.
- 9 Latour, 2009, p. 144.
- 10 Latour, 2009, p. 144.
- 11 Vickers og Gill, 1994, p. 106 i Knappett, 2002, p. 109.
- 12 Coyne, 1995, p. 64. I arkitekturteorien er materialers imitation af andre materialer også beskrevet med begreber som metamorfose og "Stoffwechsel", se fx Semper 2004. Skeuomorfisme synes dog mere relevant i denne sammenhæng, da fænomenet ikke kun genfindes i arkitekturen, men samtidig i de stedsskabende processer, som udspiller sig gennem både navngivning, beplantning, brug, sociale medier mv.
- 13 Både i Lange Eng og 8-tallet spiller sociale medieplatforme for beboerne en stor rolle for stedets sociale liv. Her udveksles tjenester og praktisk information og kommunikeres flittigt om stort og småt. De virtuelle fora giver beboerne kontinuerlige indtryk af hinandens gøren og laden og skaber et identitetsfællesskab. Selvom udgangspunktet er det fælles bosted, er det virtuelle nabofællesskab netop ikke stedbundet: Via smartphones er beboerne også i kontakt med deres naboer, når de ikke er hjemme, men på arbejde, i børnehaven og på motorvejen, se Stender, 2014.
- 14 Boym, 2001.
- 15 Boym, 2001, p. xviii.

LITTERATUR

- Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York, 2001.
- Certeau, Michel de: *The Practice of Everyday Life*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1990.
- Coyne, Richard: "Computers, metaphors and change", *Architectural Research Quarterly*, Vol.1 (1), 1995, pp. 62-67.
- Knappett, Carl: "Photographs, Skeuomorphs and Marionettes. Some thoughts on Mind, Agency and Object", *Journal of Material Culture*, SAGE Publications, Vol. 7 (1), 2002, pp. 97-117.
- Latour, Bruno: "Spheres and Networks: Two ways to reinterpret globalization", *Harvard Design Magazine* 30, Spring/Summer, 2009, pp. 138-144.
- Latour, Bruno: "Waiting for Gaia. Composing the common world through arts and politics", in Alben Yaneva og Alejandro Zaera-Polo (red.), *What is Cosmopolitical Design?*, Ashgate, Farnham, 2015, pp. 21-33.
- Semper, Gottfried: *Style in the Technical and Tectonic Arts*, Getty Publications, Santa Monica, 2004 (1860).
- Stender, Marie: *Nye steder med liv og sjæl? Stedsskabelse i tre danske boligbyggerier*, ph.d.-afhandling, Aalborg Universitet, 2014.
- Stender, Marie: *Om at bo i glashus. En antropologisk analyse af rum, synliggørelse og beboelsespraksisser i københavnske boliger og arbejdspladser med transparent arkitektur*, kandidatspeciale, Institut for Antropologi, Københavns Universitet, 2006.
- Till, Jeremy: *Architecture Depends*, MIT Press, Cambridge, MA og London, 2009.
- Tschumi, Bernard: *Manhattan Transcripts*, Academy Editions, London, 1994.
- Tsing, Anna: *Friction. An Ethnography of Global Connection*. Princeton og Oxford, Princeton University Press, 2005.



GEORG SIMMEL

Den æstetiske kvantitet

Den tyske originaltekst "Die ästhetische Quantität" blev bragt i *Der Zeitgeist. Beiblatt zum Berliner Tageblatt*, mandag d. 30. marts 1903.

Den entusiastiske tro på kunstens suverænitet og dens ubegrænsede spændvidde findes inden for to æstetiske retninger, der er modstridende, men fører til samme fejlslutning. På den ene side er der den abstrakte idealisme, der ser det som kunstens ultimative mål at gøre tingenes rumlige form konkret. På den anden side naturalismen, der ønsker at gengive tingene så præcist som muligt i kunstværket og med en umiddelbar livagtighed. Begge retninger tror, at kunstens væsensprincip, denne besynderlige toneart, ind i hvilken kunsten transponerer Væren, står i et lige forhold til denne Væren. Det vil sige: Der findes ingen genstand, som ville kunne unddrage sig kunsten. Den ville grundlæggende kunne [...] drage enhver ting ind i formdannelsens cirkel, og den ville kunne forsyne hver og en med den samme, rent kunstneriske meningsfuldhed. Dette er sikkert en logisk udvidelse og uddybelse af det rustne dogme, som kun ville tillade "det skønne" og "det karakteristiske" en plads i kunsten – dvs. objekter, som er værdifulde for os i *virkeligheden*, altså set ud fra helt andre kriterier end dem, der gælder i kunstens verden. Som sædvanlig har denne reaktion på en sådan snæver [definition af kunsten] slået over i den modsatte yderlighed. Forestillingen om, at kunstens ramme kan rumme hele tilværelsen, at den som et spejl altid vil gengive ethvert billede på den samme måde. Dog overser man derved det faktum,

<
Hans Sebald Beham, *Tegning af et hestehoved ifølge proportionslæren*, ca. 1528. Rijksmuseum, Amsterdam.



at kunsten og dens midler er historisk betingede, altså afhængige af det aktuelle stadiet inden for den almene og kunstneriske kultur, af tilfældige tilpasninger og tekniske opfindelser. [Kunsten er] kort sagt uundgåeligt noget ensidigt, særegent, rudimentært, som kun kan have et tilfældigt sammenfald med naturens orden, love og regelmæssighed, og på mange måder er underlagt helt forskellige forhold. Den panteistiske anskuelse af kunsten, der hævder, at enhver genstand er lige meget værd og kan bearbejdes, er storhedsvanvid. Den opløfter alle menneskelige udtryksformer – med deres relativitet og endeløse samt nødvendige udvikling – til den objektive værens meningsfulde fuldkommenhed: Ingen er lige for kunsten, som man er lige for naturloven.

Der, hvor sådanne teknisk-psykologiske særpræg ved kunstens formdannelse og betingelser afbryder kontinuiteten mellem natur og kunst, ligger formentlig nogle oplysende synspunkter i forhold til at forstå kunstens væsen, netop der hvor kunsten kan fremstå som en vedblivende funktion ved virkeligheden. Et sådant synspunkt skal her præsenteres, idet jeg betragter forskelle i det æstetiske indtryk som beroende på kunstværkers forskellige *omfang*. For tingene – således skal vi se – kræver selv bestemte størrelsesforhold for at kunne åbenbare deres mening og betydning som objekter for kunstnerisk fremstilling; når disse størrelseskrav snart falder sammen med, snart afviger fra andre, rent kunstneriske [størrelseskrav], som disse former stiller til et kunstværk og dets økonomi, så er det for så vidt bevist, at den kunstneriske udformning, som følger sine egne love, har et helt arbitrært forhold til virkeligheden.

Af grunde, som jeg vil komme nærmere ind på senere, opstår de største af denne slags uoverensstemmelser i den ikke-organiske natur. At det ikke er muligt for kunsten at skabe et helt tilfredsstillende alpelandskab, tillægger jeg kvantitetsmomentet. Alpernes visuelle charme udgøres i høj grad af deres enorme masse; deres formbetydning får først æstetisk virkning i kraft af denne mængde. Men maleriet kan ved hjælp af sine kvalitative nuanceringer endnu ikke gengive denne kvantitetsbetydning tilstrækkeligt; derfor virker alpebilleder som regel tomme, tilfældige, inderligt uberettigede, fordi Alpernes formverden ikke kan udtrykkes i de begrænsede dimensioner, som billederne råder over. Den eneste store alpemaler, Segantini¹, har rykket bjergene i baggrunden, har valgt

stiliserede former eller har ved hjælp af sin gengivelse af lys og luft helt omgået kravet om et indtryk, der kun kan opnås igennem kvantitet. Således har denne store [kunstner] altså ikke løst problemet, men kun anerkendt det, idet han har undgået det. Andre mente at kunne løse problemet igennem et udsædvanligt stort format, såsom Calames² Monte Rosa-billede (i museet i Leipzig), men også her viser det sig, at Alpernes form er alt for tom til at kunne tåle kunstværkets krav om en formmæssigt koncentreret betydning. Dertil kommer følgende. Om alt, der vokser naturligt, føler vi, at omfanget rækker netop så vidt, som de indre kræfter tillader. Et træ holder af sig selv op med at vokse, når dets vækstenergi, altså den indre legitimering af dets størrelsesforøgelse, forsvinder. Vi føler med tingenes indre kræfter, sandsynligvis igennem komplicerede ubevidste erfaringer og indlevelse. Derfor har vi ingen indvendinger over for forholdet mellem størrelse og form hos det organiske. Det organiske kan forholdsvis let omsættes til et kunstværk, selv om omfanget er forandret; for når vi først følelsesmæssigt har fattet et væsens indre livsprincip, åbenbarer disse formændringer sig uden videre til kunstneren, som der er behov for, når kvantiteten forandres. Således kan kunstneren bevare indtrykket af helhedens livsbetydning uforandret. Men det forholder sig anderledes med ikke-organiske former, som fx bjerge. Her, hvor formen ikke udtrykker liv, der strømmer frem fra dets indre og leder os igennem sin naturlige omdannelse, kan vi kun holde os til det givne ydre faktum, nemlig størrelsen, og at afvige derfra virker urimeligt.

Stiger vi et trin højere i objekternes åndelighed, bliver vi [igen] mødt af kvantitetsproblemet: Hvordan kan det være, at små modeller af bygningsværker næsten ingen æstetisk virkning har? Eller i det mindste en æstetisk virkning, som svarer til virkningen af det bygningsværk, de er fuldstændigt identiske med rent formmæssigt? Her ser jeg bort fra de arkitekter, hvis skolede fantasi tillader dem at påskønne det færdigbyggede værks fulde virkning, således at problemet bortfalder. Som løsning på dette [skalaproblem] forekommer det mig, at vi fysisk og psykisk ikke er i stand til at kunne føle de tyngdeforhold, det bårne og det bærende, udkragningen og det højtstræbende, kort sagt, hele det mangefacetterede spil af dynamiske processer, der i hovedsagen gør bygningskunsten æstetisk tiltrækkende. Alt dette kan vi ikke danne os et billede af og få fornemmelse for i

en model af små dimensioner. Arkitekturen er død og meningsløs, hvis den ikke berører os, sådan som søjlen, der bærer et entablatur, gør det, som de to halvdele af den gotiske spidsbue, der foroven slår deres kræfter sammen, gør det, som gesimsen, der hviler på pillen, gør det. Denne indlevelse opstår altid først, når en bestemt absolut størrelse angående objektet bliver overskredet. Vores sansorganer er for grove til psykisk at opfange halvmetermodellens minimale tryk- og modtryksrelationer. De når ikke frem til den tærskel, hvor vores indlevelse begynder, for indlevelse er baseret på sansning og forudsætter som enhver sådanne en bevidsthedstærskel. Vores arkitektur har øjensynligt nøjagtig den kvantitetsmasse, som tillader et maksimum af indlevelse, baseret på dynamikken i den menneskelige psykologi og fysiognomi. Skønt noget er væsentligt mindre eller væsentligt større – altså overskrider den øvre tærskel for indlevelse – kan vi naturligvis stadig betragte det og intellektuelt konstatere, at det har samme formelle proportioner som det æstetisk virkningsfulde – dog er det ikke længere selv æstetisk virkningsfuldt. For en gud, hvis sansning ikke er begrænset af sansemæssige tærskler, ville formens størrelse være helt ligegyldigt. Han ville ikke knytte sin æstetiske reaktions kvalitative forskellighed til kunstværkets kvantitative forskellighed, som vi mennesker må gøre det.

Denne ændring i æstetisk værdi alene grundet kunstværkets ændrede størrelse, og ikke dets ændrede form, peger os i retning af en ny type af motiver hentet fra det organiske liv, der er underordnet menneskerne. Visse objekter yder ikke blot æstetisk modstand ved forstørrelse og formindskelse. De gør også modstand imod gengivelser i naturlig størrelse. Heste, eksempelvis, er i naturlig størrelse egentlig kun mulige på kæmpebilleder, hvor helhedens dimensioner reducerer dem, i det mindste relativt. På et ikke usædvanligt stort billede virker en legemsstor hest helt naturalistisk, den falder uden for kunstverdenens sfære. Dette, sådan forekommer det mig, er begrundet af noget særligt blandt motiverne, som udelukker bestemte objekter fra at blive kunstværker på forhånd. Eftersom kunsten lever hinsides virkeligheden, og i dette hinsides finder hele sin betydning og særlige berettigelse, da vil tingene unddrage sig virkeligheden i det samme omfang, som interessen for deres virkelighed associativt behersker forestillingen. Det gælder dagliglivets interesser, som vi føler er til stede hele tiden, det gælder

mærkværdige visioner og tilfældigheder, hvor man automatisk spørger sig selv, om sådan noget også findes i virkeligheden, det gælder historiske begivenheder som sådan, i hvis forestilling tanken om deres historiske virkelighed konsekvent er dominerende, det gælder hele det sjælelige felt af illegitim tiltrækning og dybtliggende forløjethed. Alle disse fremmer værenskategorien i bevidstheden, som spørgsmål, ønske, viden, og fjerner sig dermed fra den blot ideelle sfære, som kunsten omskriver. Objekter som heste er åbenbart for sammenflettet med det praktiske liv – det vil sige med det, som kun interesserer os som virkelighed. Ellers kan man psykisk ikke mestre deres omdannelse til kunstform. Snarere sker denne omdannelse ved hjælp af formindskelsen – ikke fordi størrelsen i og for sig er vigtig her, men fordi den naturlige størrelse med sine uundgåelige associationer til virkeligheden ikke viser sig virksom. Åndens formende magt over virkeligheden bliver anskueliggjort igennem en slags ændring. Denne type problemer bliver endnu større, når en rytter sidder på hesten. Her opstår der ved naturlig størrelse en pinlig modsigelse imellem dyrets og menneskets indre betydning og deres kvantitet. Den naive læresætning, at den indre betydning finder sit udtryk i den ydre størrelse, svarer ikke helt til gengivelsens komplikation. Alligevel er den ikke helt ubrugelig; hestens og menneskets størrelse, hvormed de begge igennem legemsstor fremstilling fremstår realistiske, vender begges indre retfærdiggjorte forhold direkte om. Dette skifter umiddelbart, når målestokken formindskes. For derved beholder mennesket sin fulde betydning, da denne er åndelig og derfor i mindre målestok ikke mindre prægnant, hvorimod hestens betydning langt mere er bundet til dens fysiske størrelse og det, som denne udtrykker. I en virkelighedsnær kunstnerisk fremstilling forskyder en formindskelse altså fuldkommen det kunstneriske forhold imellem delene. Dette er for mig et af de mest indlysende eksempler på, hvordan et kunstværks elementer ikke kun kommer i den rette ligevægt igennem deres indbyrdes relationer, men også igennem en bestemt absolut helhedsstørrelse, hvormed disse relationer først vinder deres rigtige betydning. Det hører til menneskekroppens æstetiske vidundere, at den igennem næsten ubegrænset forstørrelse eller formindskelse kan beholde sin æstetiske værdi. Grunden er vel, at den menneskelige gestalts proportioner for os, hvis livsfølelse er solidarisk forbundet med dem, har en overbevisende indre

nødvendighed, som forbliver den samme i enhver given størrelse. Dertil kommer, at den menneskelige figur, uanset hvilke omgivelser den bliver set i, opfattes som normen og derfor bestemmer over sine omgivelser størrelse og proportioner. Den menneskelige figur selv er derfor hverken stor eller lille i et givent billede, da den er det, som alle andre elementers størrelse bliver målt efter. Det virker, som om mennesket, når det gælder det visuelle, er al tings målestok.

Der, hvor det handler om forholdet mellem mennesker, vokser størrelsesproblemet selvfølgelig frem igen. Således føler man sommetider foran en Madonna med barnet, at barnets ringe kropslige størrelse står i modsætning til dets centrale og beherskende rolle i helhedsmæssig forstand. Den barnlige kropsform er pga. sin forskelsløshed i udgangspunktet mindre egnet til at udtrykke personlig-åndelig overlegenhed, og dens ringe størrelse virker helt uegnet til at bære en kvalitativ betydning. Det er unægtelig en enestående bedrift, at Den Sixtinske Madonna helt har overvundet dette problem. For *i princippet* findes der naturligvis ingen grænser for kunstnerens magt til, igennem modifikation af former, farver og tusinde imponderabilier, at kunne udtrykke enhver kunstnerisk og indholdsmæssig betydning i enhver ønsket størrelse.

I det hele taget virker det, som om enhver form og generelt ethvert kunstnerisk brugbart element har to æstetiske tærskelværdier: en bestemt mængde i forhold til sin fremstilling, som først fremkalder en æstetisk reaktion, og ofte også en øvre størrelsetærskel, efter hvis overskridelse den æstetiske effekt slukkes igen. Den slags tærskelfænomener karakteriserer alle højere livsverdner. Således findes der en tærskel for den juridiske retsfølelse; ikke enhver ugerning, som er moralsk og logisk forkert, sætter vores retsfølelse i bevægelse, fx et knappenålstyveri. Den religiøse bevidsthed lader sig ikke ophidse af enhver minimal modgang og dagligdags uforsonlighed, men til gengæld af formelt og indholdsmæssigt set fuldstændigt sammenlignelige hændelser, så snart de optræder i mægtige og højtragende dimensioner. Den økonomiske bevidsthed har en meget tydelig tærskel. De fleste mennesker gør med relativ lethed en række mindre køb lige efter hinanden, de "lægger ikke mærke til" det enkelte; men når de præsenteres for summen som en engangsudgift, så vil det ryste deres økonomiske bevidsthed meget stærkt. Således har mange personers og situationers selvmodsigelser og utilstrækkelig-

heder en komisk virkning, når de optræder i små eller flygtige dimensioner; men så snart de, om end indholdsmæssigt uforandrede, fremstår i store mængder og som livets vedvarende konstanter, overskrider de den tragiske tærskel og bliver til uforsonlige fobier og ødelæggelser. Genstandenes æstetiske tærskler, oven over og neden under hvilken deres kunstneriske værdi ligger, flytter sig selvfølgelig mod eller fra hinanden, alt efter kunstnerens evne til at formgive. På den anden side burde tærskelværdierne teoretisk set nærme sig hinanden mere og mere med den voksende forfinelse af den æstetiske erkendelse, indtil den fuldendte viden om den givne kunstneriske komposition ville gøre det utvetydigt begribeligt, at den maksimale æstetiske virkning kun er givet inden for det ene bestemte størrelsesmål.

De hidtidige undersøgelser vedrørende dette problem er ikke kommet meget længere end til at konstatere, at visse modifikationer af det æstetiske indtryk kan føres tilbage til blot og bart den mængde, som formerne viser sig i. Alene dermed forekommer det mig, at problemet kun er opridset, men ikke løst. Nu bør først de psykologiske forbindelser, som formidler denne afhængighed, afsøges. Hertil vil jeg føje to principielle overvejelser. Den ene vedrører ikke selve kunstværkets mængde, men den følelsesmæssige mængde, der udgår fra det. Det er diletantisk at ville afgøre et kunstværks betydning ud fra den mængde af følelser, som det fremkalder i os. Ydermere bør den følelsesmæssige medsvingning og medrivning, denne neddykning i lyst og tragik, det mest subjektive væsensgrunds lidenskabelige oscillation, ikke kun indeholde en bestemt form i relation til tempo, rytmisk skift, crescendo og decrescendo for at kunne opnå det æstetiske maksimum. Disse hændelsers mængde bør heller ikke overskride en vis tærskel, hvis ikke en simpel amorf rørelse skal dominere i os og oversvømme alt egentligt kunstnerisk i stedet for den æstetiske værdi. Det er mest tydeligt inden for litteraturen – skønt ingenlunde kun synligt dér. "Spændingen", som fx en roman fremkalder, overgår ofte nok nydelsen, ja vurderingen af dens kunstneriske kvaliteter; følelsernes deltagelse i handlingsforløbet, styrken af de indre følelsers indlevelse, ødelægger den æstetiske bevidsthed, som altid kræver en distance og et forbehold over for tingenes indhold. Men at det handler om et kvantitetsspørgsmål, det ser man derved: Selv hvis kunstværkets indhold er fuldstændigt kendt, fremkalder den

vellykkede kunstneriske form alligevel ved enhver reproduktion en følelse af spænding og deltagelse; alene over for det primære, realistiske er det svagt og som ud af det fjerne, selv kun som et sart afbillede af de umiddelbare emotioner, da det ikke længere repræsenterer følelsens reaktion i forhold til kunstværkets realistisk opfattede *indhold*, men dets overgang til uvirkelighedens sfære; ligesom kunsten så at sige præsenterer livets indhold for os uden selve livet. Dér, hvor hele rigdommen og hele den følelsesmæssige reaktions nuancer svarer til en tilsynekomst, et menneske eller et landskab, en stemning eller en skæbne, men præcist kun så stærkt, at tingenes blotte *billede* får varme og liv, uforstyrret i sin billedkarakter, dér er vi i kunstens domæne. Følelsesstyrken har en øvre og en nedre æstetisk tærskel: Hinsides den ene ligger ligegyldigheden, hinsides den anden en deltagelse knyttet til indholdet, der opfattes som virkeligt, og som ikke overlader interessen for den kunstneriske gestaltning som sådan nogen plads. Men denne nedjustering af den følelsesmæssige kvantitet har ikke blot den negative betydning, at den giver rum til den æstetiske følelse, men derimod er denne særlige, jeg vil kalde den mere abstrakte følelsesmæssige styrke, som ikke mangler de konkrete livsfølelsers kvalitet, i sig selv en æstetisk kvalitet. Dér, hvor oprindelige følelsesintensiteter ellers bliver nedsat, dér plejer vi at føle en kløft, noget, der bliver rudimentært, en total mangel. Kunsten alene forstår uden undtagelser at bevare hele det følelsesmæssige kosmos kun ved at reducere sin målestok, således at vi begriber, at vi ikke står over for Væren, men kun dens indhold, ikke tingene, men kun deres formers betydning.

Ved siden af kunstens inderste problemer skal der endelig også stå en formidling af kvantitetsværdien i det alleryderste. Det forekommer os selvfølgelig, at inderligt meget betydningsfulde tilsynekomster og hændelser også kræver en rimelig billedstørrelse, som ville være spild at anvende på uvæsentlige og mindre indholdstunge emner. Dette skematiske forhold mellem indre-saglig betydning og rumligt omfang er ikke så let at begribe. For mig at se består formidlingen i, at enhver billedstørrelse lægger beslag på en bestemt del af vores synsfelt. Hvis et billede ikke helt eller kun næsten udfylder synsfeltet, i det mindste det skarpeste synsområde, så bliver der uundgåeligt meget, som falder i det samme rum og i den samme synsretning inden for synets område, og som derved bliver set og

forårsager en psykologisk distraktion og nedsættelse af den rene koncentration om dette objekt – ved et betydningsfuldt billedindhold omgivet af rige associationer er dette helt igennem uforligneligt, men som ved et mindre betydningsfuldt billedindhold bliver det ligefrem et krav. Overensstemmelsen imellem det ydre og det indre, som altid i ethvert kunstværk lader det ene blive symbol på det andet, kræver af genstanden, som med sin ikke-sanselige betydning udfylder bevidstheden, vidt og bredt, at den også må udfylde den sanselige bevidsthed. På den anden side må en indholdsmæssigt eller formelt ubetydelig genstand ikke alene gøre krav på synsfeltet, den må ikke fortrænge alt andet, fordi den så vil ødelægge symbolikken, som er al kunsts grundvæsen.

Som en sidste læresætning kan man om enhver kunst og dens lyksaligheder måske sige, at kunsten stiller krav til tingene, der hver især er fremkaldt uafhængigt af hinanden, således som virkeligheden ofte mere eller mindre må vælge, hvem den vil adlyde – at kunsten formår at svare på dette igennem enhed og regelmæssighed, som om der kun fandtes én eneste nødvendig bestemthed og lovmæssighed ved tingene, hvor virkeligheden bryder i stykker i ren tilfældighed, ligegyldig fremmedhed eller modsigelse af alle normer og krav. Således kræver vi af portrættet, at det udvikler den ydre fremtonings betydning og påvirkning: i de rumlige formers klarhed, i farveklatternes jævne fordeling, i spillet mellem tyngde og lethed, mellem lys og skygge – og så skal denne tolkning af fremtoning ud fra rent kunstnerisk anskuelige fordringer med det samme fuldstændig åbenbare personlighedens sjæl, dens usynlige indre! Dét, der plejer at ligge langt fra hinanden i livet: den blot og bart anskuelige betydning af fremtoningen og dens rolle som sjælens fortolker, viser det fuldendte kunstværk i selvfølgelig og ubrudt enhed, som om den omfattede en hemmelig højere lov om disse rækker idiosynkrasi – ligesom den lydmæssige virkning af et vers, dets betydning og dets indhold skaber en enhed, som er lyrikkens egentlige mening og hemmelighed. Og således har tilfældighedens og nødvendighedens virkning, individets usammenlignelighed og typens jævnforlighed overvundet deres logiske modsætning og reelle adskilthed i kunstværket, ikke i en deraf følgende sammensmeltning, men snarere hinsides modsætningen, som om kunstværket levede i denne oprindelige enhed, som endnu ikke har udviklet sig til den historiske virkeligheds

modsigelser og fremmedheder. Og den samme formel vil vel også adressere det æstetiske problem om kunstværkets kvantitet. Såvel ud fra de rent kunstnerisk gældende betingelser for tingenes anskuelighed som ud fra vores kropslig-sjælelige struktur udvikler kravene til kunstværket sig; andre udgår fra tingenes indre betydning, ud fra deres sjælelige mening, ud fra uafvendelige associationer vedrørende deres indhold, som dog stemmer overens med disse igennem en ikke tidligere bestemt harmoni. Hvis nu disse dels modstridende, dels blot tilfældigt overensstemmende fordringer ved kunstværket med en løsning naturligt og nødvendigt er tilfredsstillende, så er også det et pulsslag i kunstens lykke: At kunsten i det mindste i *billedet* af tilværelsen tilbyder os en fuldkommen sammenhæng imellem elementerne, som virkeligheden synes at have berøvet os, men som dybest set nu derfor ikke kan være fremmed, fordi billedet af tilværelsen er en del af tilværelsen selv.

OVERSÆTTELSE: MARKUS BOGISCH

NOTER

- 1 Giovanni Segantini (1858-1899), italiensk maler (red.)
- 2 Alexandre Calame (1810-1864), schweizisk maler (red.)

Kritikken og verket

En refleksjon over fremstilling av landskapsarkitektur som estetisk virksomhet i tidsskriftet *Havekunst*

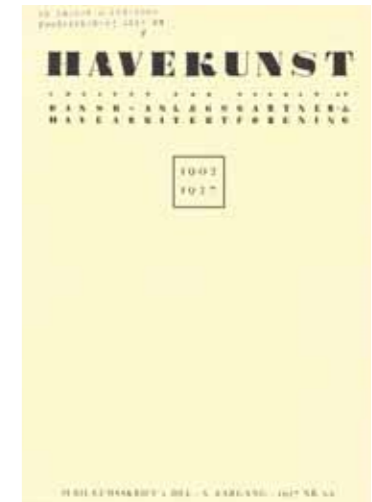
“Et lille, næsten ubeskrevet Blad i Tidens Bog, betegner Havekunstens Udvikling her i Norden.”¹ Slik innleder den danske gartnerforeningens leder I. P. Andersen den aller første utgivelsen av tidsskriftet *Havekunst* i en artikkel ved samme navn. Året er 1920 og for hagekunst som ganske fersk profesjon, er tilgangen til en egen arena for meningsutveksling viktig for å skape en felles faglig virkelighet. Tidsskriftet har skiftet navn flere ganger og gis i dag ut under tittelen *Landskab*. Det er Nordens eldste tidsskrift for hagekunst og – som faget i økende grad kalles siden midten av 1900-tallet – landskapsarkitektur. Tidsskriftet har blitt utgitt uavbrutt siden det hele startet opp for snart 100 år siden og står i en særstilling i den dansk-, svensk- og norskspråklige regionen. Den viktige posisjon til tross – det er gjort overraskende få studier av det rikholdige materialet som *Havekunst* tilbyr.

I avhandlingen “Kritikken og verket: En refleksjon over fremstilling av landskapsarkitektur som estetisk virksomhet i tidsskriftet *Havekunst*” undersøker jeg hvordan landskapsarkitekturfaget fremstilles språklig i *Havekunsts* kritikker, med mål om å få innsikt i et under-

liggende tankesett.² Skriftspråket behandles som et medium hvor vi utvikler, uttrykker og etablerer vår faglige innsikt. En drivkraft har vært å fremme en forståelse for at kritikkttekster kan gi innsikt i og en utvidet forståelse for enkeltprosjekter så vel som for faget generelt. Ved å rette oppmerksomhet mot språkets konstituerende virkning, og mot det at landskapsarkitekturverk *oppstår* gjennom måtene vi tenker og skriver om dem på, ønsker jeg å belyse sammenhengen mellom kritisk språk og faglig erkjennelse. Samtidig viser avhandlingen frem et nærmest oversett, men for nordisk landskapsarkitektur svært sentralt tekstmateriale – tidsskriftet *Havekunst*.

Kritikkene i *Havekunst* er komplekse, og de fremstiller verksforståelser der samspill mellom det kognitive og det sanselige ved faget står sentralt. Gjennom dette konstitueres *forestillinger* om fysiske anlegg som verk. Likevel kommer estetiske aspekter i liten grad til uttrykk i kritikkenes språk. Teksstudien i avhandlingen åpenbarer således en lite uttalt faglig tradisjon for å underkommunisere kritikerens individuelle erfaring og forestillingsevne, og for å favorisere dokumenterbare fremfor estetiske

Havekunst er utgitt uavbrutt i snart 100 år. Tidsskriftets tematikk gjenspeiler hagekunsthistorien, men det fremkommer ingen distinkte skifter i kritikkenes vektlegging av landskapsarkitekturens kvantitet i den språklige fremstillingen av prosjektene.



kvaliteter ved verket. Avhandlingen avdekker dermed et underliggende tankesett om landskapsarkitektur som i liten grad omfatter estetikk.

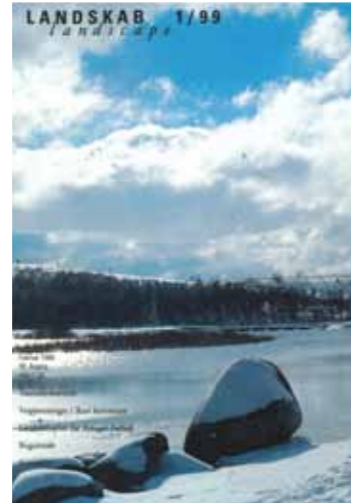
Uavklart verk

Et premissgivende teoribidrag til avhandlingen er den franske filosofen Jean-François Lyotards forelesning “Gestus”, som han holdt på Københavns kunstakademi i 1991.³ I tillegg til å fremme en konstruktivistisk innstilling, i den forstand at forståelsen er styrt av språket, innlemmer Lyotards forelesning, slik jeg leser det utgitte manuskriptet, en fenomenologisk estetikk der sanseerfaringen er et bærende element.

I manuskriptet beskriver Lyotard kunstverk som åpne eller lukkede, som noe som i større eller mindre grad inviterer betrakteren til en *strøm av estetiske assosiasjoner*. Lyotards *gestus* er en åpen gest, som en håndbevegelse som åpner opp og inviterer inn.⁴ Han impliserer at *verket* ikke foreligger som noe fast, det er med andre ord ikke forutbestemt til å bli fremhevet i kritikk på en bestemt måte. Verket er snarere noe som blir til i kraft av kritikken.

En spissformulering av Lyotards tese gir oss påstanden om at *kritikken konstituerer verket*. Setningen må forstås som et premiss jeg har valgt å legge til grunn for min undersøkelse av en landskapsarkitekturfaglig forståelse, og som åpner opp for å avdekke faglige holdninger slik de kommer til uttrykk i språket. Forutsetningen innebærer en distinksjon mellom betegnelsene verk og prosjekt: Et landskapsarkitekturverk springer ut ifra et prosjekt, men viser til en *oppfatning* av prosjektet og utgjør en kvalitativ tolkning av dette. Avgjørende for skillet er at det samme *prosjektet* kan oppfattes som ulike *verk*, og det er gjennom teksten – altså kritikken – at prosjektene gjøres tilgjengelige som verk i lesningen.

Landskapsarkitekturen rommer en særegen estetikk som omfatter naturens syklus, som tar opp i seg plantenes vekst, døgnets og årstidens skifter, som en del av det kultiverte og formgitte, i et samspill som kan appellere til estetisk refleksjon. Teoretikeren John Dixon Hunt understreker at landskapsarkitekturen tar del i både en faktisk, materiell virkelighet, så vel som i forestillinger om den virkelige verden.⁵ Med dette tilskriver han fagfeltet en



helt grunnleggende dimensjon som estetisk virksomhet. Med Hunt aktualiseres et utvidet estetikkbegrep som kan ledes tilbake til Alexander G. Baumgartens sanseestetikk fra midten av 1700-tallet og som knyttes til den opprinnelige betydningen av ordet *aisthesis* – sansekunnskap. Samspillet mellom sanseerfaringen og de individuelle assosiasjonene og teoretiske refleksjonene som erfaringen iverksetter, står således sentralt for estetikkbegrepet som her legges til grunn.

Det fysiske realiserte anlegget står i en særstilling i en faglig bevissthet. Landskapsarkitekter synes for eksempel å ha et ønske om å oppsøke fysiske anlegg. I tillegg er hangen til å snakke eller skrive om nettopp *anlegget* utbredt både i praksis og i academia. At det fysiske anlegget står i en særstilling innebærer imidlertid ikke nødvendigvis at forståelsen av et verk tar opp i seg estetiske aspekter. En estetisk erkjennelse er ikke nødvendigvis initiert av et *anlegg*. Det er altså ikke avklart hvilke aspekter ved prosjektene vi erfarer som influerer vår forståelse. Min påstand er derfor at *verket* i landskapsarkitekturen ikke er avklart eller entydig uttalt. Jeg er dermed interessert

i hva slags innsikt og forståelse en tekstsstudie av skrevne kritikker kan avdekke med utgangspunkt i et syn på landskapsarkitektur som en estetisk virksomhet. Tesen utledet fra Lyotards tekst “Gestus” – *kritikken konstituerer verket* – danner springbrettet for avhandlingens to forskningsspørsmål: Hvordan kommer landskapsarkitektur til uttrykk som verk i kritikker publisert i *Havekunst*? Og i hvilken grad fremstilles landskapsarkitekturen som estetisk virksomhet gjennom disse kritikkene?

Kontinuitet

I arbeidet med avhandlingen har jeg gjennomgått omkring 13000 sider med forholdsvis broket tekst- og bildemateriale. Enkelte tekster som faller inn under kritiksjangeren er gjort til gjenstand for nærlesninger. At det er nettopp kritikker jeg har valgt å studere, av *Havekunsts* rikholdige materiale, har flere årsaker: Først og fremst kan aspekter ved landskapsarkitekturen som en kritiker vektlegger ved omtale av et prosjekt, og hvordan prosjektet fremstilles i språket, fortelle noe om faglige prioriteringer, verdier og tradisjoner. Dessuten

kan en uavhengig kritiker som søker å forstå og kontekstualisere et verk, fremme forhold som ikke ellers umiddelbart fremtrer. Slik kan kritikken løfte prosjekter ut av den vanebetingede betraktningen og hjelpe leserne til å forstå prosjekter på nye måter, og gjennom dette bidra til fagfeltets refleksjon og nytenkning. Kritikken formidler tradisjonelt det “nye” og impliserer også en innflytelse på fremtidig oppgave- og verksforståelse. Ved å formidle en måte å betrakte prosjekter på, kan kritikken dermed påvirke hvordan vi tenker om og praktiserer landskapsarkitekturfaget.

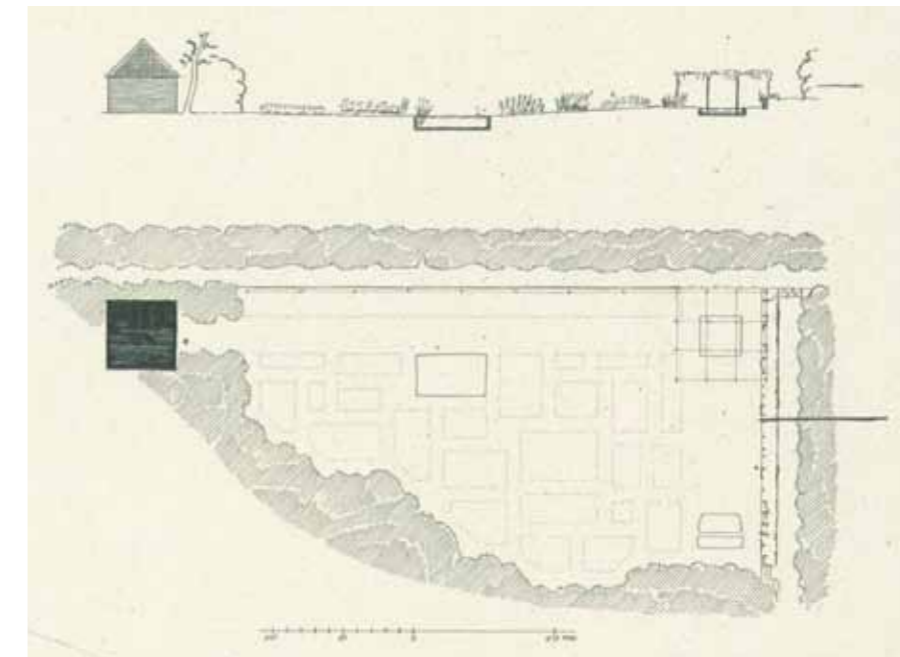
Studien av *Havekunsts* tekster fra det vel 90 år lange tidsspennet 1920–2010, har bidratt til en innsikt i sammenhengen mellom kritikkenes tradisjon og samtidig praksis. Temaene som behandles i *Havekunst* speiler hagekunstshistorien, men det fremkommer ingen distinkte skifter i kritikernes *tilnærming* i tolkningen av prosjektene. Lesningen avdekker derimot en kontinuitet med tanke på hvilke aspekter ved landskapsarkitektur-

prosjekter som vektlegges i kritikker. Med fare for en forflatning av historien, vil jeg derfor hevde at lesningen sporer en generell tendens for tidsskriftets kritikker.

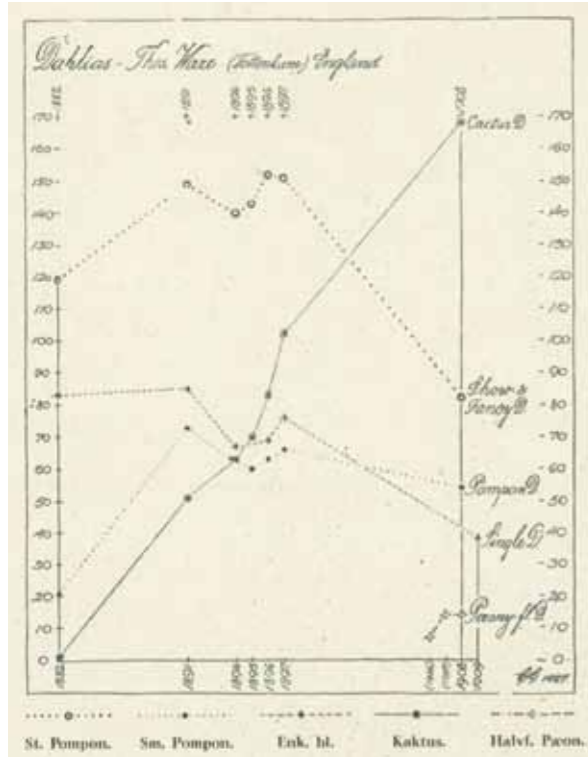
Det kvantifiserbare og det erfaringsnære

Gjennom avhandlingens lesning av *Havekunst* fant jeg et fagfelt som omslutter både produksjon og resepsjon: som vektlegger både tilvirkning og bruk av anlegg. Jeg fant en tematisering av hagekunsten som innlemmet både det tenkte og det følte: det kontemplerte, kognitive og det umiddelbart sanselige. I avhandlingens andre del har jeg illustrert denne tendensen ved å vise passasjer, formuleringer og ulike begreper fra kritikktekster i tidsskriftet *Havekunst*, som eksemplifiserer ulike retoriske grep. Tekstutsnittene drøfter jeg opp mot hva slags verk som antydes i språket.

Vi kan føre en samtale om det samme *prosjektet*, men samtidig snakke om helt forskjellige *verk*. Mange kritikere i *Havekunst* synes likevel å operere som om det fore-



Plantegninger kan bidra til forestillinger om anleggene de illustrerer, men i en rekke av *Havekunsts* kritikker anvendes de først og fremst som kilder til kvantifiserbar informasjon. Plantegning fra kritikkteksten “Junihaven ved Svastika og tre andre haver” av G.N. Brandt, *Havekunst*, 1927, p. 106.



“Et Billede af Modens Skiften”.
Opptellinger og sammenligning av
bruken av forskjellige typer georginer
i hager. Fra Georg Georgsens artikkel
om “Georginers anvendelse i haven”,
Havekunst, 1927, p. 92.

ligger en felles verksforståelse, uten at denne er språklig avklart. Vi kan kanskje snakke om en taushet i diskursen, der et estetisk verdisett og andre faglige konvensjoner trer i kraft gjennom uttalte normer for forståelse. For eksempel finner jeg kritikker der pastoralen og det pittoreske opptrer som underliggende forståelsesformer, og temmelig utbredt er bruk av konvensjonelle faglige uttrykksformer som synes å ha tapt sitt opprinnelige metaforiske innhold. Det vil si at i mange kritikker ligger betydningen som et underforstått budskap som leseren må kjenne til fra før for å kunne forstå. Uten en avklart og virksom referanse i språket kan verksforståelsen imidlertid ikke berikes.

Jeg finner også at mange av kritikkene i *Havekunst* favoriserer fremstilling av bilder og tegninger eller uttalte intensjoner. Disse behandles for en stor del som umiddelbart fattbare versjoner av prosjektet, fremfor at kompleksiteten i det som utspiller seg mellom en erfarende kritiker og anleggets tid og rom tas opp i teksten. Kritikkene i *Havekunst* konstituerer dermed i utbredt grad en forståelse av landskapsarkitektur som noe *kvantifiserbart*. Ved å fremme argumenter som kan dokumenteres, eller gjennom forsøksvis nøytrale fremstillinger av prosjektet, underkjennes den individuelle erfaringen. Dette vanskeliggjør konstitusjonen av estetiske verk.

Jeg finner imidlertid at fremstilling av individuelle, spesifikke sanselige erfaringer, faktiske så vel som forestilte, kan berike og nyansere leserens forståelse av verkene. Kritikkene som kan karakteriseres på denne måten tilbyr frittstående og *inviterende* leseropplevelser som konstituerer estetiske verk. Felles for disse formuleringene er at de fordrer en aktiv leser som tar stilling til det skrevne. Slike tekster fant jeg imidlertid kun unntaksvis i avhandlingsarbeidet. Kritikkene som publiseres i *Havekunst* uttrykker i større grad et behov for å *begripe* verket – som er nettopp hva Lyotard advarer mot: Hos ham står estetikken i et motsetningsforhold til en kognitiv formålsrettet tilnærming, der forestillingen underordnes begripelsen.⁶ Estetikk kan derfor ikke fremstilles med et språk som *begriper* verket i Lyotards forstand. Samtidig, dersom et landskapsarkitekturverk

skal konstitueres estetisk, må de estetiske aspektene gjøres tilgjengelig for leseren gjennom kritikk. Og heri ligger et tilsynelatende paradoks – for hvordan si det som bare verket selv kan si, men som samtidig fordrer en kritikk for å bli sagt?

Språk og forståelse

Erkjennelsen av et estetisk verk forankres i det sanselige, samtidig som verkets triggerpunkt antydes å ligge utenfor sanseerfaringen. Ifølge Lyotard ligger det en estetisk utfordring i dette møtet, i det å erkjenne og fremstille sanseerfaringen for seg selv og andre som *gestus*. Lyotard skriver at kritikken selv må bli et verk i det materiale som er dens eget – språket.⁷ Med dette aktualiserer Lyotard en analogi mellom verket og kritikken som åpner opp for konstitusjon av estetiske verk. Et estetisk verk fordrer således en kritikk som inviterer leseren til estetisk refleksjon. Lyotard selv sier lite om hvordan dette kan gjøres, men *gestus*' invitasjon må nødvendigvis ligge i den språklige kvaliteten som tilrettelegger for estetiske refleksjoner hos leseren gjennom å aktivisere hennes forestillings- evne og dømmekraft. Skriveakten er i den forbindelse helt avgjørende. Det gjensidige avhengighetsforholdet mellom skriving og tenkning impliserer at kritikeren må ha samme innstilling til kritikkoppdraget som til verket. Å artikulere estetiske verk fordrer således en *innstilling* til landskapsarkitektur som estetisk virksomhet.

Landskapsarkitekturen kan ikke forvaltes som en estetisk virksomhet uten et språk som på et visst nivå begriper en slik praksis – og uten en kritikk som fremstiller estetiske verk, risikerer fagfeltet å miste denne dimensjonen av syne. Kanskje ville våre omgivelser sett annerledes ut dersom landskapsarkitekturen ble formet med basis i et språk som i større grad vektla estetiske forhold? Et betimelig spørsmål er imidlertid om vi også i større grad ville evnet å få øye på landskapsarkitekturens estetiske dimensjoner dersom vi hadde et dertil egnet språk til rådighet?

NOTER

- 1 Andersen, 1920, p. 1.
- 2 Andersen, 2015.
- 3 Lyotard, 1992. Manuskriptet ble oversatt til dansk og utgitt året etter forelesningen.
- 4 Lyotard, 1992, pp. 30-31.
- 5 Hunt, 2004, p. 13.
- 6 Lyotard, 1992, p. 9-10.
- 7 Lyotard, 1992, pp. 9-10.

LITTERATUR

- Andersen, Jens Peder (I.P.): “Havekunst”, *Havekunst*, 1, 1920, pp. 1-2.
- Andersen, Nina Marie: *Kritikken og verket: En refleksjon over fremstilling av landskapsarkitektur som estetisk virksomhet i tidsskriftet Havekunst*. Ph.d.-afhandling, Norges Miljø- og Biovitenskapelige Universitet, 2015.
- Hunt, John Dixon: *The Afterlife of Gardens*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2004.
- Lyotard, Jean François: *Gestus*, Det Kgl. Danske Kunstakademi, København, 1992.

Denne artikkel er i en tidligere form blevet bragt i tidsskriftet *Landskab*, 1, 2016.

Det, der lever længere end os selv

Interview med kunstner Monika Gora om nutidig byudvikling og akkumulation af tid

“Tænk på alle de erindringer, der er knyttet til gamle parker i byen. Deres store træer akkumulerer tiden og viser byens cyklus ud over det enkelte menneskeliv.” Det siger kunstner og landskabsarkitekt Monika Gora, der sammen med Gunilla Bandolin har lavet en række værker om vores forhold til naturen i byen. *How Much for a Tree* fra 2015 spørger til, hvordan det kan være, at statelige gamle træer i byen ofte må lade livet for kortsigtet ejendomsudvikling og enøjede kalkuler. Hvad er det, vi mister, når vi fjerner gamle parker og store træer? Hvad er et gammelt træ værd – opgjort i kvalitet og kvantitet?

Interviewet foregår en sjældent varm majdag i Malmö Konsthalls gårdhave, svalt skygget under et af gårdens kæmpemæssige platantræer. Polsk-fødte Monika Gora fortæller, at hun flyttede til Sverige som 10-årig og på grund af den kolde krig ikke bare kunne tage tilbage på ferie. Selvom hendes minder altså stammer fra de første barndomsår i Polen, har hun en stærk erindring om landskabet ved Warszawa; den varme sommervarm på huden filtreret gennem det grønne løv og følelsen af at skulle holde balancen, når man løber i de græsklædte bakker. Naturen skaber stærke sanselige minder. Samtidig ryger den tit helt i baggrunden, når vi taler byudvikling, siger Gora.

Ved et tilfælde, på jagt efter et selskabslokale til en stor fest, faldt hun over godset Gottorp i udkanten af Malmø.

En herskabelig bygning står her i en stor have med gamle træer. Omkranset af Bunkeflos nye boligenklaver og indfaldsvejen til Malmø fra Øresundsbroen er haven med hovedbygningen en kulturel tidslomme i områdets hastige forandring.

Men at Gottorp-godset skulle jævnes med jorden, blev hurtigt klart. Kort efter Goras fest på stedet kom den nye ejer – en asiatisk forretningsmand – med sin plan, der både indebar at nedrive bygningen og fælde alle de eksisterende træer. Paradoksalt nok skal der bygges en skole lige ved – til 700 elever, som kunne have haft glæde af en stor park – men den gamle park på Gottorp erstattes nu af den nye ejers private stenbelægning, højmoderne hus og en fontæne – vel inspireret af en populærvariant af Feng Shui. I forbindelse med byplanlægningen var der få, der tog ansvar for at bevare disse træer eller parken. I stedet planlagde man, at der skulle anlægges en ny park lige ved; en nyplantet park, halvt så stor, og som i de første mange år vil stå med små, tynde træer.

SR: *Hvad går jeres projekt How Much for a Tree om Gottorp ud på?*

Monika Gora: Vi satte os for at undersøge, hvordan og hvad i forløbet der kunne føre til, at en allerede udpeget offentlig park kunne ende med at forsvinde, og værdis-



Naturen skaber stærke sanselige og kropsligt forankrede minder. Samtidig ryger den tit helt i baggrunden, når vi taler byudvikling, siger kunstner og landskabsarkitekt Monika Gora. Video-still fra filmen *How Much for a Tree*, hvor klatrer og fotograf Nils Bergendal undersøger det sanselige møde, der sker, når han klatrer i store træer, der kan sammenlignes med dem, som blev fældet på godset Gottorp (Malmø) i 2011.



Gottorp er gennem udvikling af det sydvestlige Malmø ved at blive omkranset af by og infrastruktur. Det kommende byområde mangler ifølge planmyndighederne grønne offentlige områder, så man har valgt at anlægge en ny park. Gottorp har i generationer været en socialt og kulturelt forankret park i bydelen. Paradoxalt nok har ingen forsøgt at tage vare på den eksisterende herregårdspark, der havde kæmpemæssige, historiske træer, som det vil tage over 100 år at få igen. Hvad er værdien af denne gamle park, som ingen af de involverede i byudviklingen fik taget vare på? spørger Monika Gora. Den nye offentlige park, hvor nye træer plantes, er halvt så stor som Gottorps have.

Foto: Lantmäteriet. Grafik: Gora/Bandolin.



Det nye Gottorp har medført kraftig fældning af de store gamle træer med en stammediameter på op til to meter. Tilbage står kun de træer, der omkranser selve ejendommen. Det store gamle træ ved indkørslen er erstattet af et springvand, da vand ved indgangen er vigtigt ifølge Feng Shui, som den nye asiatiske ejer generelt har formet og indrettet huset efter. At der cirkulerede meget mere vand i de store træer, der stod her før springvandet, har ikke været nogen vigtig overvejelse.

Foto: Propellermedia.

fulde store træer fældes. Gunilla Bandolin og jeg valgte at interviewe de centrale personer i det såkaldte udviklingsprojekt: Ejeren af grunden, kommunens byplanlægger, træhuggeren, der får i opgave at fælde træerne, og så videre. I udstillingen *How Much for a Tree*, som består af et teatermanuskript, fotografier og en videoinstallation, bringer vi forskellige perspektiver på tingene. Videoinstallationen forsøger gennem kunstneriske virkemidler at formidle oplevelsen af de store træer, der er gået tabt gennem fældningen. Teatermanuskriptet berører de forskellige aktørers syn på hændelsesforløbet. Vi vælger ikke at bruge deres navne, men at betegne dem med deres virke, fx planlæggeren og developeren, da det belyser deres roller og ansvar frem for person. Netop det er vigtigt: Hvad er det for et ansvar, man skal varetage? Er du offentlig byplanlægger, skal du have et helhedsperspektiv, der handler om offentlige rum og fælles goder.

RMP: *Hvad er værdien af de gamle træer på Gottorp?*

MG: Rent kvantitativt kan man jo vælge at følge en beregningsmodel, som fx forskere på Sveriges Landbruksuniversitet har udarbejdet. Denne sætter grundprisen på en anden måde end den etablerede, der følger ejendommens markedspris. I stedet spørger man her: Hvis man skulle købe så store træer i et plantecenter, hvad ville de så koste? Ifølge den beregning ville haven på Gottorp være over 109 millioner kroner værd, hvad der er mere end ti gange den købspris, investoren fik den for (9,25 millioner kr.). Samtidig er der meget mere på spil end dette. Der er erindringsværdier og sanselige værdier.

Fx var den skovhugger, der havde fået til opgave at fælde træerne, og som vi interviewede gennem en lang periode, selv opvokset tæt på Gottorp. Han har klatret og leget i godshaven og har stærke minder om den. Da han først fik til opgave at fælde og fjerne alle træerne, tog han det som en hvilken som helst anden opgave. I vores samtaler om Gottorp virkede det, som om han blev mere og mere opmærksom på, hvor meget disse træer egentlig betød for ham. Til sidst holdt han simpelthen op med at fælde. Og han holdt op med at tale med os. De to verdener – hans nutidige forretning og hans barndomserindring –

havde været adskilte, og blev nu sammentænkt. Og han kunne ikke holde ud, at han var ved at fjerne træerne. For ham må de have haft stor værdi.

Vi sendte også en fotograf op for at prøve at formidle nogle af de sanselige værdier, et træ har. Set på en byplan er et træ ofte bare en prik eller rund cirkel. Når man klatrer i det, oplever man noget helt andet. Fotografen var fjeldklatrer og gik fuldt ind i opgaven med bare tæer og klatreudstyr. Efterhånden smed han alle klatrebene ned og forsvandt helt op i trækronerne. Filmen, som vi viste på udstillingen, fortæller om den raslende, varme vind i løvet, om lys- og skyggevirkningen, der aldrig er ens, om den bløde lyd, når fodsåler møder bark, og om en uendelighed af forskellige formudtryk, eftersom han bevæger sig mellem grenene. Han var faktisk ikke til at stoppe. Hans film fortæller os noget om værdien af træer. At sanse og være sammen med et træ er at være sammen med sig selv.

RMP: *Du nævner både kvantitative og kvalitative værdier her.*

MG: Der er mange måder at opgøre dem på, og det kvalitative og kvantitative er ikke modsætninger. Forskere kan nu vise i tal, hvordan træer indvirker på vores stressniveau og helbred. Uden at kende tallene kan jeg mærke afstresningen, når jeg går rundt i Gottorps gamle have. Man kan måle, hvordan træer bidrager til luftforbedring og til at svalde på varme sommerdage, men jeg kan også mærke det på min egen krop. Det er to sider af samme sag.

SR: *Alligevel fælder vi store træer i hobetal. Er det lovmæssigt, som er problemet?*

MG: Tja, byen Malmø har besluttet, at hvis man fælder et gammelt træ, skal man plante et nyt "stort træ". Stort er da defineret som det største af de mål, man har fastsat i kommunens lovgivning, nemlig 40 cm i omkreds i stammen. Det er jo ingenting i forhold til de gamle træer, der lige er blevet fjernet! Det tager 100 år, før de nyplantede erstatningstræer er på størrelse med dem, der er blevet fjernet.

SR: *Hvor ligger ansvaret for de mange træfældninger i byudviklingen?*

MG: Det er klart, at investorer har hovedfokus på indtjening. Embedsværket og lovgiverne må derimod tage deres ansvar for helhedsperspektivet. De synes nogle gange at være for optaget af at etablere nye projekter og passer ikke på træerne, der så fældes i den sammenhæng. Ofte kan man med enkle greb planlægge nybyggeri på en måde, hvor der stadigvæk er vokseplads til træerne, hvad der svarer til kronens størrelse.

RMP: *Men i dag er vi jo meget optaget af bæredygtighed. Er det ikke godt nok?*

MG: Jo, der sker meget inden for bæredygtighedstænkning, både når vi bygger og renoverer huse, og i den måde vi planlægger byen på. Her er fokus som regel på tekniske løsninger, som jordvarme og solceller, eller en tænkning om biodiversitet, som går ud på at beskytte særlige dyre- og plantearter eller tælle, hvor mange der er, i troen på at flest er bedst. Man mister blik for de økologiske sammenhænge i byen og på de menneskelige værdier; hvad der skaber nærhed og forankring. Når man fælder så mange gamle træer, som det sker i Malmø i dag, kan det ikke kaldes bæredygtigt.

Rent kvantitativt har man sådan set plantet mange træer i Malmø. Længe har man plantet træer uden at følge op på, hvordan de overlever. Man plantede, og så døde de, og så plantede man nye. Nu forstår man bedre, at man skal arbejde med træerne og deres voksested og pleje, men deres betydning for os mennesker er der ikke stor bevidsthed om.

SR: *Alligevel har Malmø modtaget adskillige priser som miljøvenlig og økologisk by.*

Jo, Malmø er blevet prisbelønnet blandt andet som grøn by og miljøkommune og for sit økologiske/bæredygtighedsregnskab. Det handler dog mest om miljøregnskab, fx om lavere energiforbrug i materialer, der har en optimeret ydeevne ud fra kvantitative beregninger af bare nogle få parametre. Vi har brug for en bredere forståelse, der inkluderer, hvordan man i byudviklingen kan arbejde

med byens økosystemer og menneskelige erfaringer, så byer bliver etisk bæredygtige rammer om menneskers liv. Samtidig betyder kvantitet noget. I Malmø er vi seks indbyggere pr. træ. Tænk, hvis vi kunne have som mål, at der var et træ pr. indbygger!

RMP: *Men folk er vel glade for træer?*

MG: Jo, folk elsker forestillingen om store træer. Man ser dem tit på arkitekturillustrationer før byggeprojekter. Fx skal der nu bygges ti nye metrostationer i Stockholm; den ene er designet til at have store træer med blade under jorden. Først troede jeg, at det var et slags drivhus, og spurgte, hvordan de fik lys ned til træerne langt under jorden. Det viste sig, at der var tale om skulpturer, som ligner træer. Det lader til, at billedet af et træ, som form og forestilling, er meget stærkt. Men en statisk skulptur af et træ har jo ikke den vekslen i farver, form og duft, som kendetegner træets variation over årstiderne og vækst med årenes løb.

RMP: *Er vi blevet bange for træer?*

MG: Træer lader til at være for besværlige; de skal beskæres, og de afgiver løv og nogle gange fugleklatte. Træer kan vælte og ødelægge huse og veje. På et dybere plan er det måske kommet så langt, at vi ikke kan håndtere ting, der er større og mægtigere, end vi selv er. Det virker, som om vi ikke kan holde det ud, som ikke er menneskeskabt, og som vi ikke kan civilisere og kontrollere.

Når store træer og parkområder fjernes, hænger det også sammen med, at viden om det levende forsvinder. Skamfering af store træer, fordi de skygger, er udtryk for, at vores kulturelle kundskab om det levende står svagt, og det sågar i en tid, hvor klimaforandringer kræver kunnen om det levende.

Paradokset er, at vi samtidig har en forestilling om, at store træer er gode. Vi elsker billeder af træer, da det netop repræsenterer tilblivelse over tid, fx livets træ, Yggdrasil, i nordisk mytologi. Samtidig har vi mistet kundskaben til at interagere med dem ud fra en forståelse af gensidig indvirkning.



Skamferet træ, hvor grene som lemmer er flået af, så veddet er splintret. Vi har mistet den kundskab, der gør at vi kan aflæse det levende og interagere med det. Foto: Fredrik Karlsson.

Vi skal understøtte det levende i vores byer – det ville være at tage et udviklingsperspektiv på byen, et udtryk for tiltro til og et samarbejde med fremtiden.

Nutidens byplanlægning er præget af manglende opmærksomhed på nærvær og tid – øjeblikket betyder alt. Jeg har set eksempler på, at folk river træer ned tæt på nybyggeri, fordi de skygger om foråret. Man kunne jo bare have sat sig et andet sted. Om sommeren, når alt er varmt, savner man så et svalende træ.

Levende træer minder os om vores egen forgængelighed i forhold til noget, der lever længere end os selv, og træet som et udtryk for tidens gang, der selv har en sluttet tid.

SR: *Men samtidig er "bynatur" blevet det nye sort i byplanlægning. Københavns Kommune har fx her i begyndelsen af 2016 lanceret en ny bynatur-strategi, som siger, at vi skal have "mere" og "bedre" natur i byen frem til år 2025.*

MG: Ja, den tænkning er spændende, og København har en ambitiøs strategi. Men ser vi på de senere års byrumsdesign, der har arbejdet aktivt med bynatur, er det i virkeligheden en meget ordnet, kontrolleret forestilling om natur, der kommer til udtryk. For eksempel i tegnestuen SLA's arbejder, som er meget spændende, men som stadig opererer med en natur, hvor mennesket har fuld kontrol, og med nyplantede vækster, der har en størrelse, som vi kan kontrollere.

RMP: *Du savner en forståelse af bynatur, hvor mennesket ikke længere efterstræber fuld kontrol?*

MG: Alle livsformer er interessante. At mennesket skulle være stillet over naturen, er på mange måder en kristen teori. Måske går dette tilbage til de første landbrugssamfund, hvor mennesker begyndte at se på omgivelserne som deres territorium. Men vi skal tænke mere i helheder, og dermed hvordan byer og mennesker formes af hinanden.

SR: *Hvad var jeres konklusion efter projektet How Much for a Tree?*

MG: Ja, måske at der ikke er nogen plads til gamle træer i vores samfund. Det, som er større end os selv og akkumulerer tiden. Det virker, som om vi i dag lever i den sidste tid, hvor der står store træer rundt om i byen. At den tid, hvor dette er muligt, er ved at være forbi. Det vil jeg gerne vise i min kunst og stille spørgsmålstejn ved.

Et sted imellem

Som en praktisk kunst befinder arkitekturen sig det sted, hvor Janus', overgangens gud, to sider forenes. Arkitekturprogrammet, økonomien, de materielle og tekniske værktøjer møder her den evige menneskelige bestræbelse: søgen efter mening.

På denne tærskel opstår der også en kontinuerlig friktion mellem det sikre og det risikofyldte. Den del af arkitekturen, der, ligesom kunst, per definition er risikabel, efterlader arkitekten alene, faderløs. For at tage skabelsesspringet må han indkalde så meget hjælp som muligt, en højere magt, der støtter ham i det overvældende ansvar. Og med dette kald – til Gud, en orden, tallet eller senest naturen – deltager arkitekturen i menneskets eksistentielle drama. Mellem materien og ånden, mellem det målbare og det intuitive, befinder vi arkitekter os med et ben i hver lejr. Det er et trængende fag i evig søgen efter et grundlag.

I denne søgen har matematikken fulgt os siden begyndelsen, som en hund, til tider føjelig og trofast og andre gange rebelsk, i stand til at trække os med. Den har været mere end bare et praktisk instrument i arkitektens hænder, og en af dens forgreninger, geometrien, var fx en måde at kommunikere og kontrollere den materielle verden på. Men geometriens renhed, en mental opfindelse, der ligeledes syntes afspejlet i naturen, var også – fra den klassiske verden og op til det 19. århundrede – let at idealisere og herefter ophøje. Eksempelvis taler Juan Bautista Villalpando (1552-1608), jesuit, arkitekt og matematiker, bogstaveligt om den "afslørede" arkitektur, hvor målene på Salomons tempel kom direkte fra Gud til arkitekten.¹ Geometrien blev altså

– via det hellige – gjort normativ og har på den vis flere gange gennem historien vist en numerologisk tendens. I dag diskuterer vi stadig de geometriske proportioner og deres mulige oprindelse i kulturen, biologien eller andet.

Matematikken har også været afgørende for arkitektens position i samfundet. Nedsunket i den materielle verden og funktionaliteten opnår arkitekten aldrig videnskabelig status, ligesom han heller ikke finder sin plads i kunstarternes verden. Først geometrien, senere calculus og senest computeren er alle værktøjer til at opnå materiel og social magt. I det berømte brev, som Leonardo da Vinci i 1483 skriver til hertugen af Milano Ludovico Sforza, Il Moro, tilbyder han sine ydelser og understreger sine mange praktiske kapaciteter, især som *geometer* – opfinder af krigsmaskiner.² Så selv i renæssancen, hvor den skabende som sådan individueres og bekræftes, havde arkitekterne brug for målbarfunktionalitetens trojanske hest til at snige skønheden ind.

Platons seneste *curtain call*

I den klassiske verden er geometrien, i sin ikke-kontingens og platoniske perfektion, knyttet til idéen om skønhed. Denne grundlæggende idé – de geometriske proportioner som målestok for skønhed – blev efter renæssancen langsomt udvandet, mens de praktiske anvendelser af matematikken blev øget. Dette førte til det 19. århundredes store ingeniørmæssige fremskridt, mere på grund af calculus-principper end de geometriske systemer. Ingeniørfaget selvstændiggøres da fra arkitekturen som et videnskabeligt og praktisk felt. Konsekvenserne af denne skilsmisse har været enorme, og efter min

opfattelse er vi – arkitekterne i hvert fald – kørt fast i et post-adskillelsestrauma. Fordi det er klart, at ingeniørerne ved delingen tog matematikken med.

I begyndelsen af det 20. århundrede, efter det 19. århundredes historicistiske og eklektiske deroute, ser arkitekten således med misundelse på ingeniørens "objektive" fremskridt. Historicismen var først en frigørelse fra den klassiske orden, men nu synes den en byrde. Vejen til den moderne bevægelse havde også at gøre med fascinationen af magt, den matematisk-videnskabelige muskel. En interesse, der rettedes mod flyene, ocean-damperne, selv mod krigen for nogle af de italienske futurister. Denne fascination begyndte desuden at overføre idéen om skønhed fra geometriske proportioners limbo til funktionelle aspekter.

Krigen perspektiverede, for at sige det mildt, i det mindste i begyndelsen denne beundring for handling. Men efter Anden Verdenskrig, hvor standardiseringen af hele produktionsprocessen, herunder byggeriet, er på sit højeste, begynder arkitekter og ikke-arkitekter at se den mørke side af funktionalismen. Standardiseringen og afskaffelsen af de historiske referencer og dekoration viser en uventet perversion af det modernistiske ideal: umenneskeliggørelsen. John Ruskins profetier³ opfyldes fuldstændigt. I den positivistiske stringens, overført – via standardiseringen – til bygningen, bliver *rigor* til *rigor mortis*. Men hvis en håndværkmæssig modstand syntes vanskelig i Ruskins tid, så er den, i starten af anden halvdel af det 20. århundrede, næsten umulig.

Der opstår da, efter min opfattelse, en periode af stor interesse. Nogle arkitekter, vigtige aktører i det 20.

århundredes arkitektur, forsøger at bekæmpe denne standardiseringshærgen indefra med oprettelsen af "præ-harmoniserede" modulære systemer. For en kort tid ser det ud til, at de afskaffede gamle guder vender tilbage, især det gyldne snit og variationer af denne, relateret til Fibonacci-talrækken.

Det mest berømte er nok Le Corbusiers "Modulor", et antropometrisk system baseret på mandens højde (183 cm) med den ene arm hævet. Det er et visuelt værktøj

begrundet i det gyldne snit og Fibonacci-talrækken. Selvom Le Corbusier brugte det meget, gør nogle forskere dog opmærksom på, at Modulor-systemet havde en lille begrænsning: det var ikke modulært!⁴

Ligeledes foreslog og brugte den hollandske benediktiner munk og arkitekt Hans van der Laan sit "plastiske tal" baseret på forholdet 1:7. I Finland opfinder arkitekten Aulis Blomstedt "Canon 60", et system af proportioner baseret på harmoniske delinger af tallet 60, og i USA skabte Rudolf Schindler "Schindler-rammen" ud fra et firefods-modul. Jørn Utzons

"Espansiva-system" og Mies van der Rohes brug af "grids" hører også ind under denne søgen efter et objektiverings-system og modulær kontrol, filtreret ("præ-harmoniseret") af nogle af de bedste arkitekter i det sidste århundrede.

Selvom disse undersøgelser generelt bærer stærkt præg af personlige arbejdsmetoder – mere eller mindre visuelle værktøjer – undgår de ikke universelle prætentioner. Forsøgene på, gennem proportioner, at menneskeliggøre standardiseringen ligner en geometriens svanesang som meningsleverandør i efterkrigstidens arkitektur.



Philippe Petits linedans imellem World Trade Centers Twin Towers i New York, 1974. Copyright, 1974. Vic DeLuca.

Det var en underlig tid. Som den mellem barndommen og puberteten, hvor barnet nødtig opgiver dukkerne og stadig taler med dem. Le Corbusier siger fx: “og hvis jeg ikke kan lide hvad Modulor-systemet foreslår mig, ændrer jeg det”.⁵ Der var noget “tongue-in-cheek”-kvalitet over det. Men i en kontekst, hvor verden var i gang med at skabe internationale standarder, kunne arkitekternes bestræbelser, “tongue-in-cheek” eller ej, læses som et forsøg på at genvinde arkitektens indflydelse.

Duellen i den parametriske tåge

Siden anden halvdel af det 20. århundrede er de arkitektoniske bevægelser sket med voksende fart. Postmodernisme og strukturalisme, dekonstruktivisme og hightech var interessante normative forsøg, som tilegnede sig nogle aspekter af den matematisk-filosofiske verden. Men sammenlignet med modernismens tsunami betød deres acceleration over tid begrænset indvirkning på byggeriet samt manglende evne til at modnes.

Vi – de seneste generationer af arkitekter – troede os befriet fra de store omfattende dogmer, deres begrænsninger og deres komfortable vished. Og i den daglige praksis havde vi bevæget os mellem en hele tiden mere sofistikeret standardisering og gammeldags kunsthåndværk. Ikke desto mindre indtog CAD i 1990'erne tegnestuerne, med friktion og modstand i begyndelsen, men uden dramatik. Og i nogle år, på trods af et par apokalyptiske røster, holdt CAD sine løfter: computerstøttet tegning hjalp os, sameksisterende med alle former for praksisser i arkitekturen.

Men i de senere år, med tilsynskomsten af “genetiske algoritmer” og digital mass customization, insinueres der inden for denne frihed og diversitet en kuriøs tvedeling, både i den akademiske verden og i praksis. For at simplificere situationen (meget) tegnes der i dag en åben front mellem den parametriske og den fænomenologiske gruppe, tæt relateret til den relevans, som de hver tillægger computeren. Selvom virkeligheden er mere flydende, og at fastlåse disse positioner er at karikere dem, fortjener denne arkitektoniske version af Umberto Ecos mindeværdige “Apocalittici e integrati”,⁶ at vi dvæler lidt.⁷

Fænomenologerne mener, at den parametriske gruppe fejler, når de påstår, at arkitekturen kan reduceres til formler eller algoritmer. De anerkender generelt computeren, og bruger nogle af dens muligheder. Den mest iøjnefaldende er nok visualiseringen (rendering), som dog altid bruges med forbehold: De mener endda, at noget fundamentalt gik tabt fra håndtegning til CAD. Kendetegnet for arkitekturen er for dem præcis det ikke-målbare: historien, de perceptuelle aspekter, hukommelsen. De mest pragmatiske blandt fænomenologerne hævder også, at den parametriske gruppe ignorerer den daglige konstruktive virkelighed. For fænomenologerne betragtes valget af en vilkårlig formel produceret på en computer kun som kreativt dovenskab og forsømmelse af arkitektens ansvar. Derfor er den parametriske arkitektur for dem et middelmådighedens refugium, ren formalisme og evident marketing.

Omvendt ser den parametriske gruppe fænomenologerne installeret i en nostalgisk stilstand, en blindgyde reduceret til mindre værker, hvis individualitet præcis er deres begrænsning. De fastholder, at ved at anvende “genetiske algoritmer” kan man producere uendelige, men kontrollerbare formelle og rumlige variationer. Og byggebranchen, påstår de, har via digital mass customization-maskiner taget disse former til sig. De erklærer, at præcis sådan fungerer naturen, ved at skabe elementer, der til trods for altid at være forskellige tilhører samme familie.

Denne uendelige variation og mulighed fejres af nogle som en tilbagevenden til det individualiserede håndværksprodukt. Og i dette scenarie annonceres et skift i arkitekternes forfatterskabskoncept, som måske i fremtiden skal deles mellem algoritmens designer og arkitekten, der bruger den. Utænkeligt for nogle og fejret af andre.⁸

Hammeren og gentlemanden

Lad os dvæle ved emnet om den gennemsyrede determinisme i værktøjet, computeren, der anvendes i udformningen af arkitekturen.

Hvis man ser på de seneste års arkitektoniske produktion, dvs. det mest iøjnefaldende, fremkommer en række

mere eller mindre bløde bygninger, de såkaldte “blobs”. Man kunne argumentere for, at de er det direkte resultat af de modelleringsværktøjer, der anvendes, i mange tilfælde en manipulering af NURBS.⁹

Der findes en myte blandt journalister og nogle arkitekter, ifølge hvilken ophavet til alt dette er Guggenheim-museet i Bilbao af Frank Gehry. Det siges, at uden softwaren CATIA¹⁰ kunne det ikke være blevet bygget. Det, mener jeg ikke, er sandt. Gehrys formgivningsmetode er approksimativ og kunstnerisk. Fra en skitse, lige så smuk som esoterisk, går han videre med en række test på en fysisk model. På et tidspunkt siger arkitekten som en anden “couturier”: stop og voila!¹¹

Om denne idé materialiseres af CATIA eller en hær af omhyggelige håndværkere, er relevant af økonomiske og praktiske grunde, men selve processen har i begge tilfælde en instrumental, sekundær karakter. Udgangspunktet forbliver Gehrys skitse, og så duer museet ikke til at eksemplificere værktøjets autonomi. Selv ikke som konstruktiv nyhed: Arkitekten Oscar Tusquets nævner som forgænger selve Frihedsgudinden i New York. Den er figurativ, men som et konstruktivt problem er Guggenheim ikke mere kompliceret.¹² Men det er klart, at herfra har det været lettere at lave og sælge “blobs”.

At man nemmere har kunnet tegne og bygge meget komplicerede geometrier – “amorfe” i den forstand, at de har en ikke-intuitiv læsbar form – betød ikke, indtil for nylig, at man skulle gøre det. Men som fagligt forskningsinstrument tilbyder computerværktøjerne uden tvivl nogle berusende muligheder.

I de senere år har jeg ofte tænkt på den berømte “hammerens lov”, ifølge hvilken verden bliver til rækker af søm for dem, der har en hammer. I sin oprindelige formulering¹³ siger udtrykket, at hvis man giver et barn en hammer, føler det en uimodståelig trang til at hamre i alt. At det er et barn, er essentielt, fordi det forudsætter en vis umodenhed, irrationalitet – kombineret med stor entusiasme. Fordi barnet, efter mange skældud fra sin forældre, ender med at bruge hammeren til at hamre søm i med. Hammeren er neutral, en forlængelse af armen, der gør det muligt for os at hænge et billede op, lave støj

eller begå et mord. Da fristelsen er reel, er nødvendigheden for kontrol det også. Ifølge den spanske arkitekt J.A. Coderch¹⁴ er en gentleman forskellig fra alle andre, fordi han netop ikke gør visse ting, selvom de er tilladte.

Men for at holde fast i barnet og hammeren: I processen med at ødelægge huset udforsker barnet verden. Det vilde barn lærer ting, som hans kedelige bror (der begrænser sig til at hamre søm i) ikke kommer til at lære. Og vi skal huske, at i arkitekturen som i kunsten er forskning og det at eksperimentere blevet set som egenskaber ved avantgarden.

Det digitale univers tilbyder altså store handlingsområder for arkitekten. For eksempel teknisk optimering (materialer, energi, processer etc.), hurtig og billig simulation (meget interessant for en arkitekt) og er generelt et kraftigt instrument til rumlig og formel udforskning. Men ingen af disse muligheder i sig selv forudsætter, indtil for nylig, en arkitektur. Helt konkret indtil arkitekten, ud over at bygge menneskets hjem på jorden, var nødt til også at redde verden.

I naturens navn

Vi har været vidne til en ændring i opfattelsen af naturen, en ændring netop relateret til videnskabens fremskridt, og som naturligvis påvirker arkitekturen. Fra naturen som en grusom dame, der skal formildes, over naturen som en tjener, der skal domineres, lytter vi nu til naturen. Og fordi vi har opdaget, at hun lider, saligkårer vi hende nogen gange, selvom hun, ligesom et såret dyr, undertiden også rammer os med sine dødbringende kløer.

I denne situation synes arkitekturen at have fundet – foruden et marketingsværktøj – en raison d'être, et kald. Men endnu vigtigere, et bedømmelseskriterium, der endnu en gang via efterspørgslen efter energioptimering tipper balancen mod det målbare.

Ud fra et rent økonomisk perspektiv kunne man dog – med besvær – hævde, at det billigste ikke nødvendigvis er det bedste. Man kunne bringe æstetiske argumenter på banen. Men som det er nu, fra et bæredygtigt perspektiv, fortæller tallene os ikke, om en bygning er smuk, dyr eller billig, men om den er “god” eller “ond”. Vi har bevæget os ind på etikens område.

Stillet over for den klimatiske apokalypse kan politikerne endelig se på tallene med god samvittighed, på et sprog de forstår, og uden at gå ind i æstetiske overvejelser, de ikke har begreb om: Den bedste bygning er den, der sparer mest, den mindst forurenende. Og hvem ved, hvad det er for en bygning? Ingeniøren, naturligvis.

Ingeniøren, der allerede var i besiddelse af det enorme økonomiske argument, dominerer nu – igen gennem magten over beregningerne – også godhedens argument, bragt til udtryk i bæredygtigheden. Og som vi ved fra filosofihistorien og arkitekturens funktionalister, er der kun ét skridt fra godheden til skønheden.

Valget ved skillelinjen – en lidt dramatisk og absurd skillelinje, det indrømmer jeg – mellem videnskabelig sandhed og kunstnerisk sandhed synes nemmere fra et truet perspektiv, hvor det drejer sig om ikke bare at leve, men at overleve. Kun i denne sammenhæng giver det mening, at den 7. arkitekturbiennale i Venedig (2000) havde en titel så manikæisk som “Mindre æstetik, mere etik”.

I dette reelle eller imaginære scenarie af genetableringen af en balance – tilsmudset af den menneskelige handling (det antropocæne paradigme) – skal faget komme med et arkitektonisk svar. Et skønhedskriterium, der rækker ud over energioptimeringens nye funktionalisme. Jeg formoder, at det mere drejer sig om genuddannelse af arkitekten end om at finde en ny stil. Uden det bliver bæredygtigheden skæbnen og eneste dom.

Postscript. Man on wire

Som en usandsynlig utopi, fordi tingene i øjeblikket ikke bevæger sig den vej, vil jeg skitsere en mulig idé om en fremtidig arkitekt.

Denne arkitekt er et tohovedet monster, et umuligt amalgam af en ingeniør og arkitekt. Han har genvundet matematikken. Han anerkender fagets karakter af balancenkunst, “funambulisme”, mellem himmel og jord. Han beder matematikken om hjælp og ikke alibier.

Han er en dannet mand, en *homo universalis*. Imod alle odds gjorde computeren de rent ingeniørmæssige praksisser overflødige. Det er et stykke tid siden, at inge-

niørerne outsourcede beregningsmusklerne til computeren, og nu gennem computeren er de igen til rådighed for enhver arkitekt. Kun den komplette uddannelse (videnskabelig og humanistisk) giver ham privilegiet og ansvaret for at bygge. Men for at opnå denne nåde har han måttet gå vejen i den modsatte retning: Han har forladt specialiseringens dårligt ventilerede nicher.

De absurde magtkampe mellem den praktiske mand, der leverer varen (ingeniøren), og den upålidelige kunstner, som ikke er i stand til at overholde et budget (arkitekten), er forsvundet. Men arkitekturens udfordringer, dens vanskeligheder, er ikke blevet mindre.

Denne funambulistiske arkitekts hoved er ikke kun parametrisk, men alkymisk: Det tillader kunststykket at transformere materialer, teknikker, idéer, begrænsninger, teorier til noget af stor værdi, transcenderet natur, permanent.

Hver gang han træder ud på linen, står han over for en ny mulighed. Han stoler på matematikken, som har muliggjort et sikkert ophæng, at linen hverken er for slap eller spændt, at den ikke går i stykker. Han kan beregne vindens styrke, der ellers kan få ham til at falde ned eller gøre ham til grin. Én gang på linen er det slut med visheder. Foran ham venter afgrunden, kedsomheden eller skønheden: arkitekturen.

NOTER

- 1 Rubio, 1990.
- 2 Brevet befinder sig i det atlantiske kodeks i det ambrosianske bibliotek i Milano.
- 3 Ruskin, 2003.
- 4 Corcuff, 2010.
- 5 Le Corbusier, 1983.
- 6 Eco, 1964.
- 7 Naturligvis med den parametriske gruppe som “de integrerede”, tekno-optimisterne, modsat fænomenologerne som “de apokalyptiske”, pessimisterne, og (sikkert også) konservative.
- 8 Carpo, 2011.
- 9 NURBS (Non-uniform rational basis spline) er en matematisk model brugt i computergrafik til at generere og repræsentere.
- 10 CATIA (Computer Aided Three-dimensional Interactive Application) er et kommercielt software suite udviklet af Dassault Systemes.
- 11 For at få et indblik i Frank Gehrys designmetoder se Sydney Pollacks film *The sketches of Frank Gehry* (2006).
- 12 Español, 2002, p. 65.
- 13 Kaplan, 1964, p. 28: “I call it *the law of the instrument*, and it may be formulated as follows: Give a small boy a hammer, and he will find that everything he encounters needs pounding.”
- 14 Coderch, 1961.

LITTERATUR

- Carpo, Mario: *The Alphabet and the Algorithm*, MIT Press, Cambridge, MA og London, 2011.
- Coderch, J.A.: “No son genios lo que necesitamos ahora”, *Domus*, nr. 384, 1961, pp. 1-10.
- Corcuff, Marie-Pascale: “Modularity and Proportions in Architecture and their Relevance to a Generative Approach to Architectural Design”, *Nexus Network Journal*, nr. 1, vol. 14, 2012, pp. 53-73.
- Eco, Umberto: *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1964.
- Español, Joaquim, i dialog med Oscar Tusquets: *Invitación a la arquitectura*, RBA, Barcelona, 2002.
- Kaplan, Abraham: *The Conduct of Inquiry: Methodology for Behavioral Science*, Chandler, San Francisco, 1964.
- Le Corbusier: *Le modulator*, Ed. L'architecture d'aujourd'hui, Paris, 1983.
- Rubio, Fray L., Osa, et al.: *El tratado de la arquitectura perfecta en la última visión del profeta Ezequiel*, Ed. J. Corral, Jam, COAM, Madrid, 1990.
- Ruskin, John: *The Stones Of Venice*, J. G. Links (red.), Da Capo Press, Boston, 2003.

Urban dybde

Interview med arkitekturteoretiker Peter Carl om byens orden og nødvendigheden af konflikt

SR: Vi er interesserede i den måde, du forstår byen på. Vi mener, at det har noget med spørgsmålet om kvantitet at gøre. Er du enig?

PC: Hele generelt foretrækker jeg kvalitet frem for kvantitet. Men I har ret: Hvordan situerer vi os i de stadig mere dominerende megabyer? Kvantitet handler til dels kort og godt om tal. Og hvis man ser negativt på det, vil dybde være at foretrække frem for at tælle hver eneste sten på stranden. Man får ikke en strand ud af at tælle alle stenene. Samtidig er der ingen tvivl om, at når byer har nået den størrelse, de har, bliver det rent kvantitative noget, man bliver nødt til at tage stilling til.

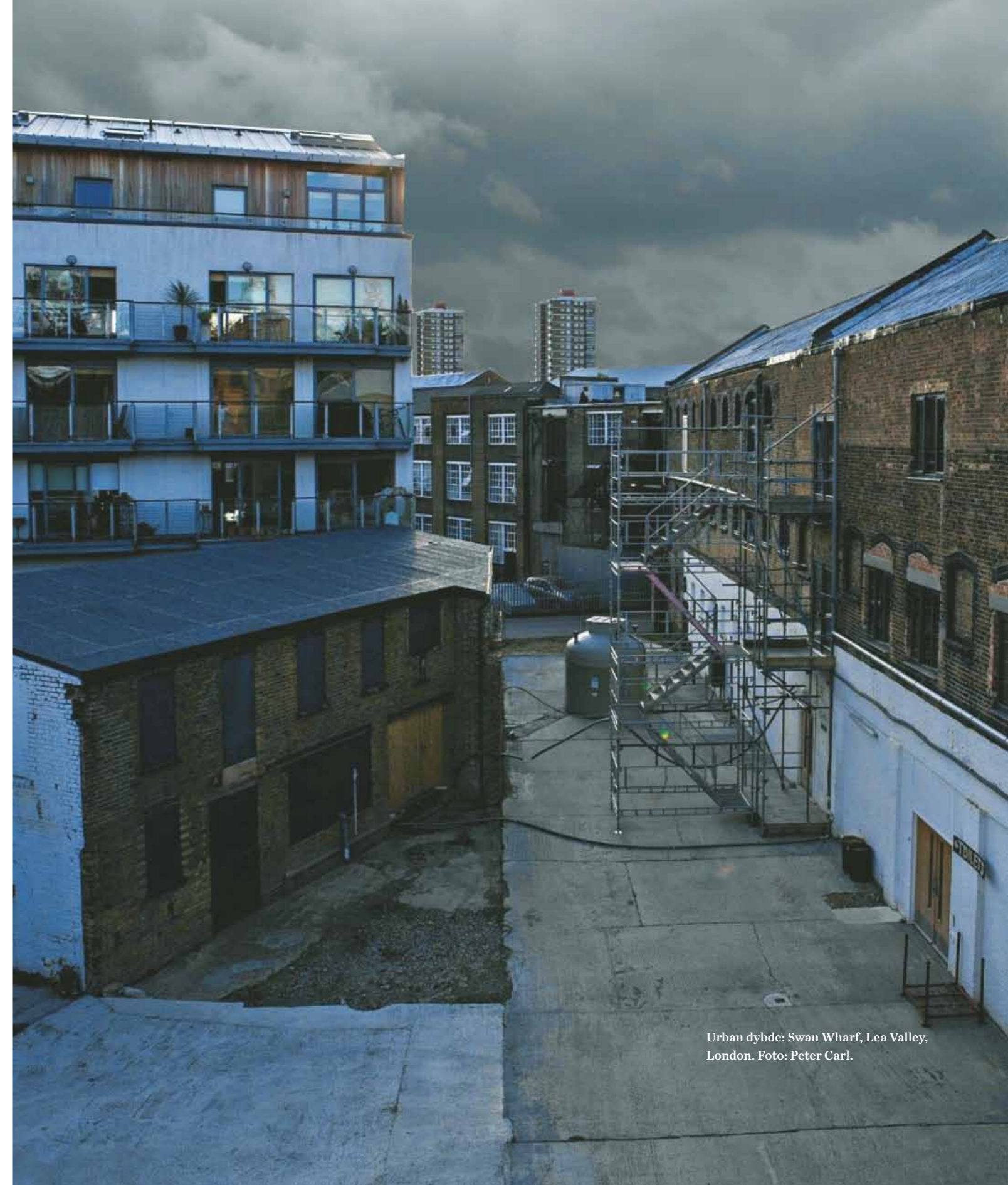
I byen handler kvantitet om mere end blot at blive opslugt i mængden. Kvantitet handler også om at se sig selv som del af de anstrengelser, der gøres for at undgå, at storbyen falder fra hinanden. Vi har etableret IT-netværk, trafiksystemer og forsyningskæder. Man kan trykke på en knap og modtage lys eller information; men denne matrix af ydelser bliver sat lig med folks forventninger til byen. De forventer, at politiet, uddannelse, sundhed, beboelse og så videre skal være "serviceydelser". Selv de fremherskende indkøbsvaner, hvor der ikke pruttes om prisen, idet varer lægges frem til kritisk inspektion, er bærere af samme motiv. Det indvirker på det, som vanligtvis kaldes "retten til byen"; og byen bliver set som en ramme om

individuel frihed, som tilvejebringelse af serviceydelser. Problemet med, hvor stor en by er for nogen, er én af de ting, vi arbejder med som arkitekter, teoretikere, forskere og undervisere. Og det er én af grundene til, at hovedgader (eng. *high streets*, red.) er så interessante.

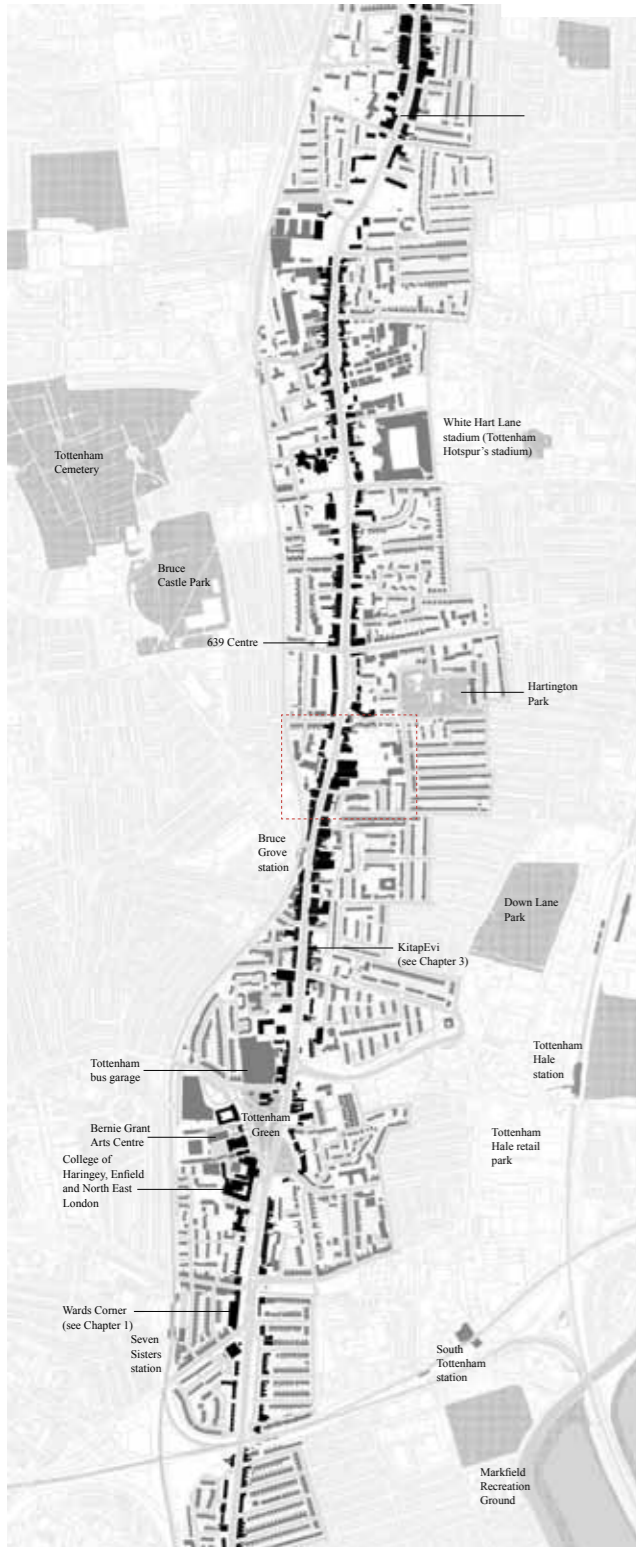
MS: Kan du give et eksempel?

PC: London har altid været lidt af en rodebunke, og derfor er den endt som et net af hovedgader. De fleste af dem udgik selvsagt fra centrum, men mange tilbød tværgående forbindelser. Hovedgader fungerer som del af en karré. Så der er en dybde forbundet med hovedgaderne med sagførere, rejsebureauer, butikker og så videre ud mod gaden, og bagved kunne der være alt fra værksteder til illegale aktiviteter til haver eller et monument. Denne dybde stiger i intensitet langs gaden, og de fleste hovedgader er lange sekvenser, som har stor betydning for, hvad det vil sige at være i London. Den slags strukturer midt mellem er meget vigtige for byer, og de er umådeligt komplekse.

Hvor meget af en hovedgade er blot vej, som kan måles og defineres? Den sædvanlige forståelse siger, at en vej består af trafik mødt med butikker og institutioner. Men faktisk er der strata forbundet med den såvel lodret som vandret. Gaden er en søm, som sammenvæver den dybde, der giver den liv. Gaden selv eksisterer måske i 500 år, de



Urban dybde: Swan Wharf, Leam Valley, London. Foto: Peter Carl.

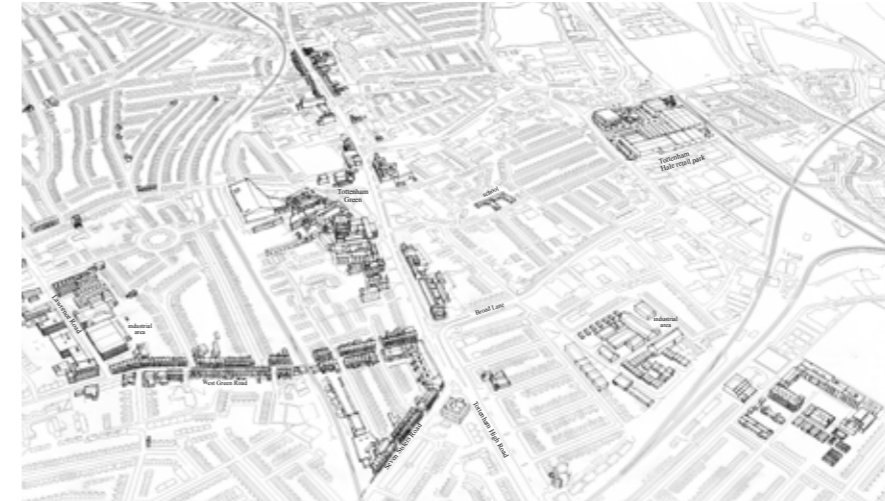


Tottenham High Street (en del af den oprindelige romerske vej fra London til Lincoln). Bygninger, som henvender sig direkte til gaden, er vist med sort – de dybe strukturer med gråt. Tegning: Jane Clossick.

Denne og de følgende tegninger indgår i Clossicks ph.d.-afhandling *The Depth Structure of a London High Street: A Study in Urban Order* udarbejdet ved Cass Faculty of Art, Architecture and Design, London Metropolitan University, under vejledning af Peter Carl.

enkelte bygninger i måske 50-100 år, og i forhold til alt det andet “bagved” er omskifteligheden mere hyppig: Lejen er måske lav en tid, og denne dybde understøtter mindre virksomheder, atelierer, boliger, som forandrer sig hvert 5. til 10. år. Der findes ikke en developer, som skaber noget sådant eller har nogen som helst idé om, hvordan det skal stimuleres. Skal man blot bibringe skelettet og overlade det til andre at videreudvikle det? Skal man bibringe basale bygninger, som let kan modificeres, som eksempelvis Londons byhuse, som let transformeres fra et hus til en skole eller klinik eller kontor eller ambassade eller tilbage til et hus? Den nuværende tendens i London er at tænke i kapitalisering af grundstykker, hvilket resulterer i rensede zoner bestående af beboelse plus skoler, eller hvad man kalder “mixed use”, hvilket indebærer et par kædebutikker eller spisesteder i bunden af eksklusive kontorer eller lejligheder. Det er dræbende.

Denne simple banalitet spreder sig grundstykke for grundstykke, indtil man pludselig opdager, at hundredvis af steder lig dem har opnået byggetilladelse. Resultatet er ikke en by. Dette er et mere snigende aspekt af “kvantitet”, hvor en øjensynligt beregnelig bundlinje producerer irrationelle monstre baseret på en forståelse af kollektivt liv givet ud fra statistikker, trends og tendenser – som om befolkningen var en stor samling forbrugere ... der kræver



Bebyggelse, som ikke er beboelse, omkring Tottenham High Road. Tegning: Jane Clossick.

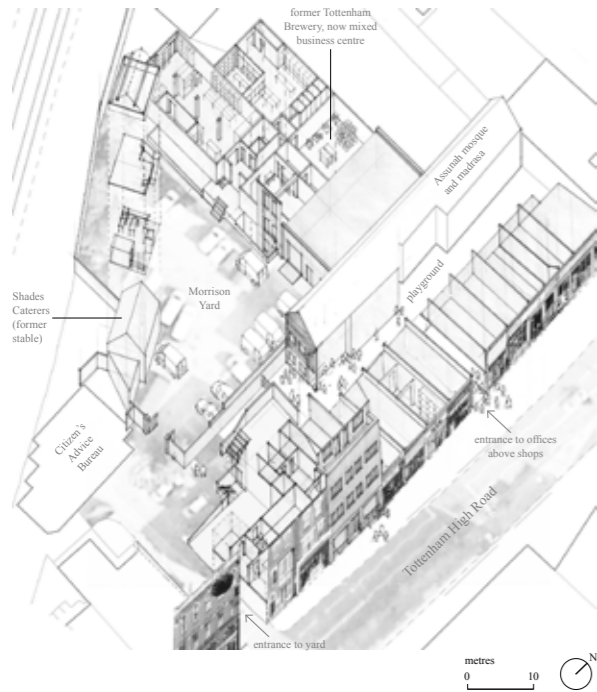
“ydelser”. Termen “demografi” bruges nu af alle aktører, selv studerende, til at beskrive bestemte befolkningsgrupper i byerne. Middelklassens indkøbsvaner er styrende for opfattelsen af rentabilitet blandt butikskæderne, som – via forretningsvinduer, reklamer etc. – blot hylder den polerede fortrop. Hvor alle disse varer stammer fra, hvordan de er lavet, af hvem, under hvilke betingelser – alt det gemmes af vejen (angående fødevarer mesterligt beskrevet af Carolyn Steel i bogen *Hungry Cities*) ... og det samme gælder beslutningerne og de beslutningstagere, som lader det ske. Og endelig betyder disse developers autonomi, at profitten kan kanaliseres væk fra bydelen eller byen til developeren og investoren, med undtagelse af grundskylden.

I sit ph.d.-projekt, baseret på Fiona Scott, Suzi Hall og Laura Vaughans arbejde, undersøger Jane Clossick hovedgader, og ét af hendes eksempler er det latinamerikanske marked i Tottenham; det er ret usædvanligt for London. Det er fyldt med hovedsageligt colombianere, som sælger alle mulige sydamerikanske varer. Det er truet af en developer, som tilbyder de sædvanlige kædebutikker; og markedet og det lokalsamfund, det understøtter, vil forsvinde. De økonomiske argumenter om nedefra og op, som stammer fra Friedrich Hayek, med rod i en vision om myriader af udvekslinger, forudsætter metropolens

diversitet. De tager ikke højde for de forvrængninger, som skabes af store koncentrationer af kapital, imod hvilke lokalpolitik, protester og høringer er så godt som magtesløse. Der findes ingen instans i London med ansvar for det kollektive civile liv, byggetilladelser handler kun om spørgsmål omkring det æstetiske og praktiske såsom udsigt, trafikpåvirkning og så videre.

MS: *Og byen ønsker sig disse forandringer af økonomiske grunde?*

PC: Det er vanskeligt at sige, hvem “byen” er i dit spørgsmål. Den nu forhenværende borgmester, Boris Johnson, var berygtet for at give byggetilladelse til projekter, der vækkede markant modstand; og byggetilladelser gives konsekvent til de højbudgetterede, autonome projekter, der genererer stor profit. Det kan man undre sig over. Det er en fejlagtig økonomi at administrere byen som kapitalisering af jord. Vi gør derved politisk dialog til et spørgsmål om management. For Aristoteles (efterfulgt af Giorgio Agamben og Hannah Arendt) var det at være praktisk en måde at situere sig på i virkelighedens verden. Når det bliver til et spørgsmål om management, bevæger disse høje idealer sig over imod det, som Aristoteles mente, var det laveste niveau: økonomi, sundhed og infrastruktur. Store byers mangfoldige og konfliktfulde



Morrison Yard.
Tegning: Jane Clossick og Colin O'Sullivan.

kulturelle stofskifte kulminerede tidligere i steder som kirker og templer, hvor den højest mulige grad af kollektive betydninger var tilstedeværende. Det meste af dette kulturelle materiale er nu hældt over i museerne, hvilket opmuntrer til spekulativ relativisme.

SR: *Og selv museerne kædes ofte sammen med national repræsentation. Hvilken rolle spiller det perspektiv?*

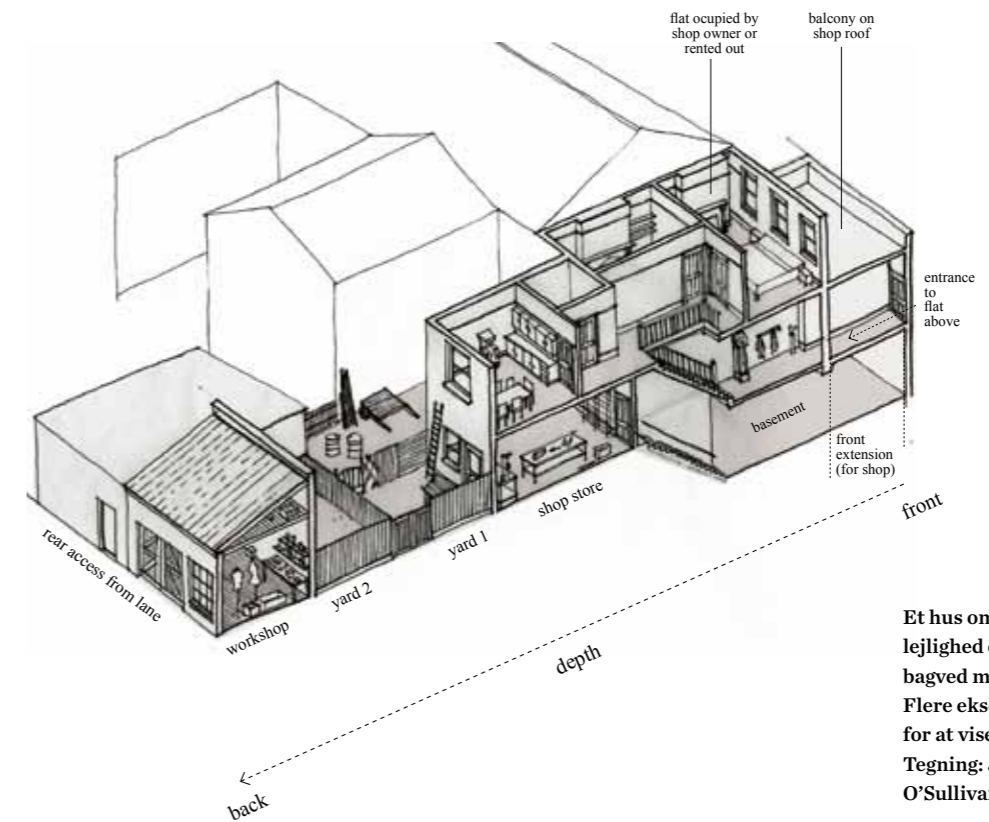
PC: Vi burde skille os af med nationalstaten og blot have bystater, for byen udgør et slags territorium, som folk konkret kan forpligte sig på. Den måde, som folk bor i byen på, er egentlig meget vanepæget. Hvor end man bor, danner ens arbejdsplads, måske skole, dér, hvor man køber mad, ens barber, ens læge de dybe spor. Og så er der andre steder, hvor man går til en performance eller et møde eller til fest. Spørgsmålet er: Hvor stor en del af

byen kan man forpligte sig på? Der findes en forkert dikotomi, som gentages overalt, imellem såkaldt "offentlig" og "privat". Sartre beskrev offentlig transport som en ret behagelig verden for læsning og tænkning, den har et potentiale for at stimulere refleksion. Selv i byer som Hong Kong, hvor inkarnationen af den form for udviklingspakker, jeg nævnte tidligere, egentlig forstærker denne opdeling – som to former for forbrugersisme, lejlighederne eller kontorerne i tårnet og butikker i podiet – selv dér er der egentlig intet, som er rent privat – der er et spektrum af offentligt liv.

SR: *Hvad er det offentlige? Du har udtalt, at spørgsmålet om det offentlige ikke er kvantificerbart. Hvis det ikke handler om at lægge mere offentligt rum til, hvad så?*

PC: Det korte svar er, at der er forskel på at forstå byens indbyggere som en masse eller som en offentlighed; det første er en samlet mængde af individer, det andet tilbyder politisk engagement. I midten af 1920'erne lavede John Dewey en interessant analyse af de mange flygtige offentligheder, som tilsammen danner Offentligheden. Kapitalismen omskaber det kollektive civile liv til et aggregat af individer, med en overvurdering af det såkaldte "subjekt" (understøttet af principperne om individuelle rettigheder) som konsekvens. Man ender med den form for sociologi, som består af statistikker over individuelle agenter, en verden af mønstre og trends og med dét brugen af ordet "system" til beskrivelse af alle former for kontinuitet og kommunikation. Der er indsigter at opnå fra sådan en forståelse, men dens bidrag til byens etiske og politiske liv er uklart.

Man kan gå ned ad en gade, og det er upassende at støde ind i nogen, og man siger "undskyld", og selv mennesker, der aldrig har mødt hinanden før, siger det. Der findes et grundlæggende niveau af dekorum. Og der er dekorum i en butik og en anden dekorum i et værtshus eller på en bar – og nogle barer er farligere – eller mere interessante – end andre afhængigt af ens synspunkt, hvorimod sådan noget som Starbucks eller Costa, de er alle sammen ens. De sidstnævnte udgør den slags teatre for forbrugersisme, som developerne foretrækker, omend selv i disse tilfælde



Et hus omdannet til forretning, med lejlighed over butikken – og værksted bagved med adgang fra gyden. Flere eksempler er smeltet sammen for at vise det typiske eksempel. Tegning: Jane Clossick og Colin O'Sullivan.

findes der nuancer. Torange Khonsari har fundet ud af, at muslimske kvinder på Roman Road i London har brugt Costa netop på grund af dens tryghedsskabende neutralitet.

Det er ligesom med forskellen på frihed *fra* og frihed *til*. Det offentlige handler mere om frihed til at gøre, hvad jeg er optaget af, eller hvad jeg bakker op om, eller hvad jeg understøtter. Hvorimod frihed *fra* helt og holdent handler om individuelle privilegier. Når alle forstår frihed *fra* som friheden som sådan, får vi den samlede mængde af individer. Ikke desto mindre er de fleste steder forbundet med offentligt liv og har en vis politisk dimension, om det så er køkkenbordet eller stuen, arbejdspladsen eller caféen hele vejen op til retssale og parlamenter. Aristoteles siger om det politiskes potentialer, at det er som et højere kald: At være menneske indebærer, at man bringes sammen i

nogen tid i bestemte institutionelle strukturer orienteret imod det guddommelige. Politik er den praksis, i hvilken individet forenes med de kosmiske betingelser. Der ligger en dyb indsigt i dette.

MS: *Og det bliver udfordret af ambitionen om en ideel strukturering, byens administration. Det er Le Corbusiers vision?*

PC: Jeg vil mene, at det gælder byplanlægning fra renæssancen og frem, skønt grundprincipperne allerede opstår med den hellenistiske kultur ... allerede for Vitruv handler arkitektur om interdisciplinær viden. Den gradvise rendyrkning af det perspektiviske princip i organisationen af byerne approprierer mere og mere af det civile liv frem imod en stadigt mere reduceret forståelse af arkitektur. Når vi når frem til Le Corbusier, kan man blot

sætte sig ved skrivebordet og lave en by. Det urbane liv reduceres til det, der kan formuleres via en konfiguration. Hvor er det politiske liv? Le Corbusier beklagede sig over Paris, men han indså aldrig, i hvilken grad han behøvede Paris som horisont for at kunne tænke på det niveau, som han gjorde. François Rabelais og Miguel de Cervantes var to af hans helte, og de var begge formet af en europæisk urban kultur. Det er en vanvittig tanke, at Cervantes eller Rabelais nogensinde skulle kunne finde sig til rette i Ville Radieuse-byplanen. At Corb (Le Corbusier, red.) er en slags Don Quixote eller del af Rabelais' verden, er naturligvis muligt set ud fra et spørgsmål om individuel psykologi – og hans bygninger besidder bestemt en rigdom, som hans byer ikke gør – men det forudsætter en urban kultur.

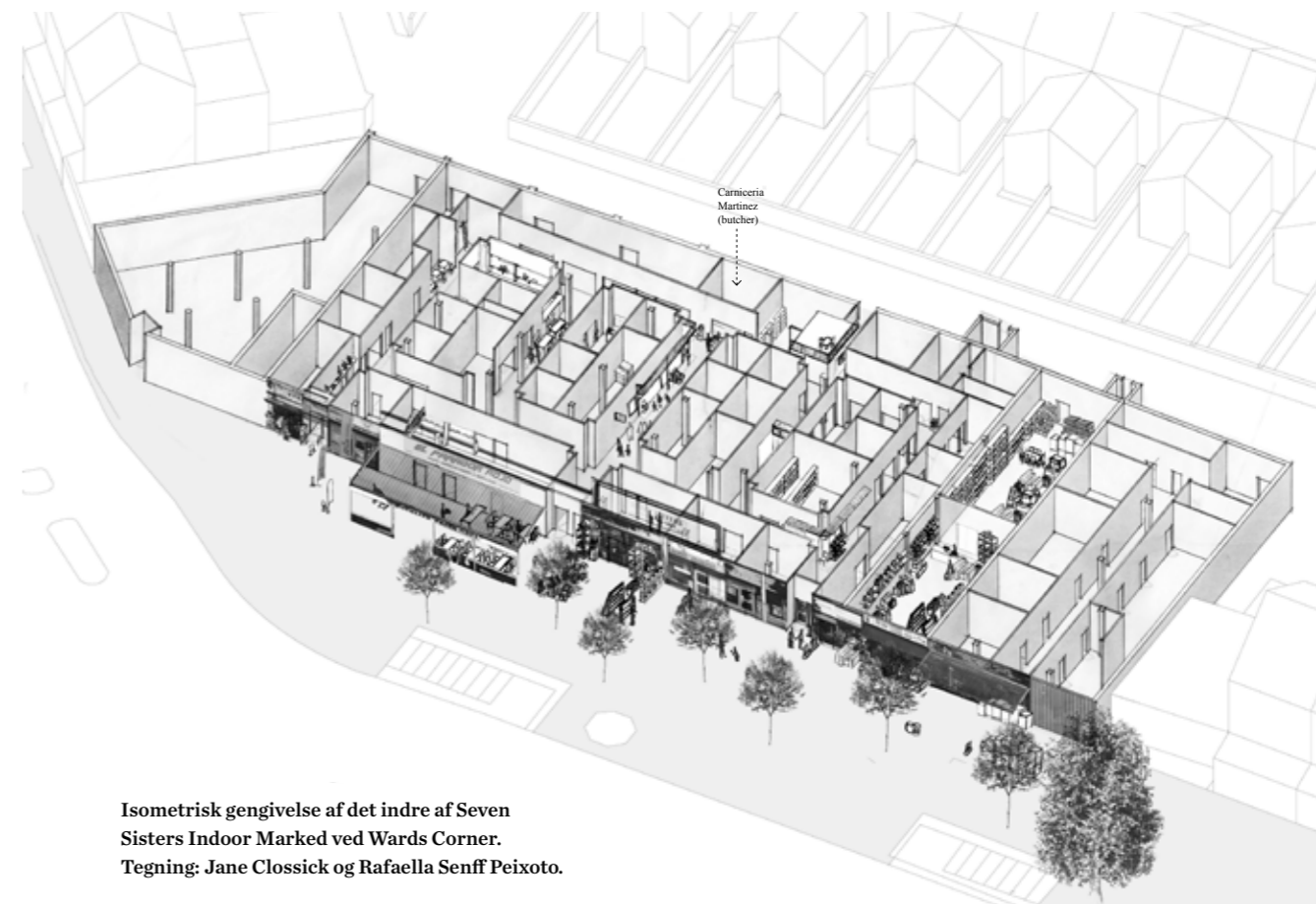
SR: *Nogle ville sige, at i en globaliseret verden er det umuligt at finde noget, vi alle har til fælles.*

PC: Hvis man vil kommunikere, hvis man vil dele noget, det, Hans Georg Gadamer kalder at sammensmelte horisonter, hvilket aldrig kan ske fuldstændigt, så må man finde en fælles basis for uenighed – og det bliver noget, man kan bygge videre på. Hvis man har en vis portion af fælles sprog, er det utroligt – lad os sige, at man møder en fremmed i toget – hvor langt man kan nå. Man udveksler ikke kun banaliteter. Foruden aktuelle nyheder og sladder er der tilstrækkeligt med fælles emner, som udspringer af spørgsmål om *Hvorfor? Hvad betyder noget? Hvad frygter jeg? Hvad håber jeg på? Hvilken betydning har ting og fæno-*

mener? Fascinationen ved det nye tilslører det grundlæggende – dette er næsten universelt. Man sover liggende, taler sammen ansigt til ansigt, spiser, elsker, hader, håber, frygter og så videre ... i et konstant spil imellem stereotyper og arketyper i typiske situationer.

MS: *Kort og godt det faktum, at vi alle har en krop.*

PC: Ja, selvom jeg vil nedtone den generalisering af "kroppen", som fascinerede i 1980'erne, og i stedet forsøge at forstå kropspolitikkerne. På vanens og kutymens kropsliggjorte niveau er der enormt meget, som er vagt, men som bestemmer mulighederne for mere sofistikerede diskurser eller repræsentationer. Det, som er endnu mere mystisk end det globale, er det lokale. Hvad betyder lokal? Jeg tror, der er noget at finde ud af dér. I Stendhals vidunderlige bog *Rødt og sort* vokser Sorel op i en landsby, og han finder sammen med en eller andens kone, og hele landsbyen ved det, og han tænker, "det her er klaustrofobisk, jeg smutter, jeg tager til Paris". Og han ender i Paris, og intet giver mening, netop fordi alt er muligt. Og så ryger han i fængsel, i Besançon, og mens han er der, prøver han at beskrive en værenskæde for at forstå, hvor han hører hjemme, imellem landsby og by. Og jeg vil tro, at noget af det kan medvirke til en ny forståelse af det lokale. Den måde, hvorpå en *cité* (såsom Cité Debergue) i Paris skaber en mikrobi i dybden af en større blok, er meget forskellig fra den typiske boligbygges indholdsløse "udearealer". Den generøsitet, som de dybe blokke i det østlige og



Isometrisk gengivelse af det indre af Seven Sisters Indoor Market ved Wards Corner. Tegning: Jane Clossick og Rafaella Senff Peixoto.

sydlige London tilbyder med bagerier, små værksteder, atelierer, klubber mv., er hastigt forsvindende til fordel for monotematiske bebyggelser.

SR: *Og lignende eksempler kan lokaliseres i andre dele af verden, i andre kulturer?*

PC: Tomaz Pipan arbejdede i Kina i Perleflodsdeltaet. Og det, som alle inklusiv mig selv ikke havde forstået, før jeg begyndte at arbejde med ham, var, at det her hav af fabrikker viser sig at være fuld af små mikrosamfund, som forhandler med hinanden selv i en stærkt topstyret regional kultur med en blanding af migranter, lokale og landsbyer og fabrikker. Der er faktisk et skelet, som er mere frugtbar end i store boligbyggerier, som kan være vanskelige at tilpasse. Den slags topografi er egentlig temmelig rig, og drevet af forskellige implicerede parter

finder en konstant form for afkoloniseringsproces sted, så det var faktisk en virkelig interessant øjenåbner.

MS: *Hvordan kan vi lære at forstå den type af mikroklimaer? Er der noget, vi som historikere kan gøre? Du har refereret til litteratur som en måde at forstå den form for enheders biologi på.*

PC: Jeg har bestemt ikke én enkelt metode; hvis "lokal" betyder noget som helst, må det afhænge af den konkrete case. Én af de byer, jeg altid har beundret, er James Joyces Dublin. Jeg er simpelthen ikke stødt på en lige så god forståelse af, hvad der er på færde – Joyce evner at begribe og tydeliggøre metropolens generøsitet over for menneskelig diversitet, konflikt, muligheder. Hvis det kan udtrykkes igennem en bog bedre end igennem arkitekters tegninger, så er det kun rimeligt. På mange måder

forbliver vi fanget i mere ekstreme versioner af konflikten imellem to versioner af metropolen – den kapitalistiske metropol, som er beskrevet af Walter Benjamin, Georg Simmel, Siegfried Kracauer, og den poetiske, mærkværdige, mere krævende metropol beskrevet af André Breton, Louis Aragon, James Joyce. Jeg tror bare ikke, at det er så enkelt som at forestille sig en slags utopi eller en tegning og bestemt ikke et system. En retfærdig repræsentation vil have mange lag og former.

Alle de store, store spørgsmål, vi må tage stilling til, såsom klimaforandring og basalt set retfærdighedens fordeling: Tager vi hånd om det, som om vi har at gøre med en mængde systemer – som en VVS'er, der skal få et varmesystem til at virke bedre – eller bliver vi nødt til at ophøje urban økologi til at være noget, som har mytisk indhold? Det er interessant, hvor mange løsningsforslag der bliver smuglet ind i eksplicitte tekno-finansielle procedurer under rubrikken “lokalsamfund”.

SR: *Vi har brug for en mere kompleks forståelse af, hvad en by er?*

PC: Spørgsmålet er: Hvordan tænker byer? Det handler ikke blot om agenter og materiale. Det er vitterligt en orden, der stiller krav til én på meget spidsfindige måder. Denne byens orden anviser, hvornår man må råbe, og hvornår man skal være stille, eller hvor man skal bevæge sig hurtigt, eller hvordan man bliver del af en gruppe. Urban topografi og arkitektur indeholder de institutionelle rammer og horisonter for det kollektive civile livs muligheder. Der findes masser af mennesker, som forsker i og påviser den slags ting. Jeg tror ikke, der er en fælles diskurs, og det er helt sikkert, at jo mere man forsøger at karakterisere byen som et system, desto lettere ender man med en enormt detaljeret teknisk diskurs, og reelt set har man mistet grebet om det kollektive civile liv. Det er altid det konkrete niveau, som er nemmest at kommunikere, og det er ligesom med erfaring, med praksis. Som Gadamer siger, i forlængelse af Aristoteles, er der ingen opskrift på at gøre det praktiske ordentligt, man bliver nødt til at øve det, praktisere – man må gøre noget. Og sådan, tror jeg, at byer kan bygges.

De gamle grækere indså på virkelig kreativ vis, at ved at institutionalisere en konflikt, kunne man bevare det, der var det egentlige meningsfulde, fordi der altid ville være folk, som var enige eller uenige om spørgsmål, der var fælles for alle. Ved at strukturere institutioner omkring forskellige konflikter blev det muligt for disse spørgsmål at give genlyd i forhold til hinanden i forskellige situationer, og derfor resonerede de i de dybere meningslag – der netop blev tydeliggjort i ritualer eller ved templet eller i det tragiske dramas eller den filosofiske dialogs mere spekulative situationer. Det var et udslag af kollektiv kreativ tænkning, der kun varede for en stund, og som kortvarigt blev genoplivet i renæssancens civile humanisme (omend det i begge tilfælde kun blev til efter århundreders kamp), og dog anerkender vi alle dets betydning.

Jeg taler om den kulturelt set meningsfulde konflikt, ikke småkriminalitet. Én af de ting ved byer, jeg altid spørger til, er: Hvor meget ondskab har man brug for, for at byen bliver god. Med andre ord: Hvis man forestillede sig, at sundhed var lig med bestandigt at leve i et hospital, så ville man blive syg, så snart man gik ud af hospitalets port. Man har brug for en vis portion sygdom for at kunne være rask.

ANMELDELSER

Klaske Havik

Urban Literacy. Reading and Writing Architecture

Nai010 Publishers 2014, 256 sider.

Iain Borden, Murray Fraser og Barbara Penner (red.)

Forty Ways To Think About Architecture. Architectural History and Theory Today

Wiley 2014, 280 sider.



I stedet for at følge de mere direkte og befærdede indfaldsveje til byen og dens arkitektur har Klaske Havik i sin bog *Urban Literacy* valgt at tage en omvej, der fører gennem litterære rum. Hun slår til lyd for, at forskellige former for beskæftigelse med litteratur ikke bare

kan højne den æstetiske sensibilitet og bevidstheden om rummets sanselige kvaliteter, men også befolke det arkitektoniske rum med aktører, forsyne det med fortællinger og angive handlingspotentialer, der ellers let tabes i farten. Litteratur kan yde en modstand mod det fastlåste ved at tilbyde en flerhed af perspektiver og i det hele taget (paradoksalt) fastholde mangetydighed og insistere på uafgjorthed.

Haviks fremstilling er indrammet af litterære afsnit: I prologen til indledningsafsnittet "Departure" og i epilogen til slutafsnittet "Arrival" inddrages den slovenske arkitekt Jože Plečnik og især hans udvidelse (1929) af en berømt bro, der forbinder Ljubljanas gamle bydel med den nye. Plečnik forsynede broen med tre adskilte løb, og denne treløbsbro bliver en central metafor i Haviks fremstilling, idet forfatteren ser sin opgave som et brobygningsarbejde mellem arkitektur og litteratur, samtidig med at de tre veje afgiver bogens struktur, der også er synliggjort i de grafiske linjer, der løber gennem dens design. I afslutningsafsnittet perspektiveres overvejelserne til

uddannelse, forskning og praksis inden for feltet, og tredelinger danner overhovedet bogens bærende konstruktion: "Description", "Transcription" og "Prescription" hedder de centrale afsnit, der hver især er yderligere tredelt i kapitler. Inden for det enkelte afsnit er der således først et kapitel om de temaer, der knyttes til hver overskrift – forholdet mellem subjekt og objekt, forfatter og læser, virkelighed og fantasi – dernæst ét om henholdsvis at læse, fortælle og skrive steder, og til sidst et kapitel, som fungerer illustrerende i forhold til afsnittets fokus (om Steven Holl, Bernard Tschumi og Rem Koolhaas).

Beskrivelsesafsnittet har fænomenologisk karakter og tager udgangspunkt i det forhold, at vi er tilbøjelige til at strukturere vores hukommelse i forhold til steder, og Havik lægger vægt på det multisensoriske aspekt ved at inddrage fx auditive rum. Blandt forfatterne er det her som andetsteds mest gamle kendinger, der trækkes af stald: I dette afsnit fx Charles Baudelaire og Italo Calvino – men også Peter Høeg. *Transskriptionsafsnittet* vedrører social aktivitet, passager og åbninger for bevægelser og retninger på tværs af og igennem rummet. Haviks begreb om transskription er det felt, hvor brugerens (læserens) "omskrivninger" i form af handlinger eller fortællinger kan finde sted. Henri Lefebvres "levede rum", Edward Sojas "thirdspace" og Michel de Certeaus "taktiske" tilegnelse af byrummet hører hjemme i denne sammenhæng. Men også omskrivning i mere bogstavelig forstand: Win Cuyvers transskription af litteratur til arkitektur, Bernard Tschumis *Manhattan Transcripts* (1976-81). *Præskription* ("Prescription") retter sig mod en fremskrivning af mulige verdner – scenarier, der balancerer mellem fantasi og virkelighed: "Prescription can be understood as a scriptive approach in which the relationship between reality and imagination is consciously explored to highlight select aspects of the existing" (p. 183). Rem Koolhaas er her det store eksempel: I *Delirious New York* (1978) stykker han historiske eksempler og fiktive projekter sammen i en surrealistisk, "paranoisk-kritisk" montage, der har karakter af fragmenter uden hierarki. Koolhaas påtager sig rollen som "Manhattan's ghostwriter", når han distan-

ceret afslører en skjult doktrin bag øens forening af orden og kaos, manifesteret i henholdsvis det rigide gadenet og de selvstændige blokke, der udgør et spredt ørige.

Haviks udførlige omtale af Koolhaas er udmærket og oplysende, men ellers er det en noget skuffende bog, der er kommet ud af et sympatisk og for så vidt perspektivrigt projekt. At læse litteratur kan være godt for mange ting, men de eksempler, der bogen igennem bringes på bane, udnyttes ikke rumligt-analytisk på en måde, som for alvor kan tænkes at være øjenåbnende for arkitekter (eller litterater, for den sags skyld). Det bliver ved almindeligheder, og det samme gælder for det meste behandlingen af de arkitekturanalytiske teoridannelser, der inddrages undervejs – og det er ikke så få. Den ulykkelige trang til at medtage lidt af det hele medvirker til, at alt har det med at flyde sammen i en besværgelse af gamle kendinger; det er "the usual suspects", der anholdes, uden at skarpe spørgsmål aftvinger dem nye oplysninger. Værst er måske, at de mange rapporteringer næsten gør det svært at identificere de enkelte, så de kan skelnes fra hinanden. Juhani Pallasmaa har skrevet forord til Haviks bog, men det er betegnende, at Pallasmaas sensitive, men noget romantisk-nostalgiske fænomenologi i Haviks univers tilsyneladende uden videre kan trives side om side med Koolhaas' kyniske futurisme med dens (måske også lettere ironiske) forestillinger om en ahistorisk og acentrisk by, præget af skyskrabernes "hvide snit". Underforstået synes de to blot at befinde sig på forskellige veje mod samme diffuse mål, og Havik ser sig åbenbart i stand til at bygge bro mellem dem. Metaforer er uundgåelige og kan bestemt være produktive, men de umage tilgange og deres forskellige baggrunde druknes i bogens vidtdrevne metaforiske trafik og kompositoriske trefoldigheder. Veje kan naturligvis krydse hinanden, men især forholdet mellem den "transskriptive" og den "præskriptive" adgang til arkitektur virker uklart konciperet. Yderligere bliver arkitekturens veje i Klaske Haviks bog for lange og monotone i kraft af fremstillingens mange gentagelser. I almindelighed er det simpelthen for lidt, læseren får med på vejen.



I *Forty Ways To Think About Architecture* fremtræder vejmetaforen på forhånd mere udslidt og mindre betonet end hos Havik (på trods af forsidebilledets adgangsbroer i beton). Fælles for de to bøger er et noget anstrengt koncept. *Forty Ways* er et festskrift bestående

af fyre artikler til fejring af Adrian Forty, der efter fyrre års virksomhed på The Bartlett School of Architecture i London er gået på pension. Forty er især kendt for tre bøger: Den første er den Roland Barthes-inspirerede *Objects of Desire: Design and Society Since 1750* (1986), den sidste *Concrete and Culture. A Material History* (2012), der er en kulturhistorisk redegørelse for cementens rolle i arkitekturen. Den mellemliggende udgivelse, *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture* (2000), er i Raymond Williams' ånd en ganske glimrende, men noget selektiv redegørelse for centrale "keywords" i arkitekturteori og arkitekturhistorie. Med sin tematisering af forholdet mellem sprog og arkitektur er det faktisk en bog, Havik med fordel kunne have lært af, selvom Fortys perspektiv ikke er litterært, men diskursanalytisk.

Ud over redaktørernes forord er det eneste længere bidrag Adrian Fortys oprindelige tiltrædelsesforelæsning, der langt hen ad vejen er et respektfuldt, men kritisk opgør med hans forgænger og mentor Reyner Banham. I opposition til Banham er Fortys første pointe, at arkitektur ikke kun er en fysisk genstand, der befinder sig på et bestemt sted; den fører også en slags paralleksistens i form af fotografier, der ikke blot er udenomsværker eller substitutter – ligesom arkitekturens italesættelse bør de ikke henvises til en sekundær eksistens, men er en del af sagen selv. Med adresse til bl.a. *sin* lærermester – Nikolaus Pevsner – kritiserede Banham i sin tid den gængse fin-kulturelle betoning af den kanoniserede, typisk mere monumentale, arkitektur – han mente, at design af mere ydmyge, kortlivede objekter ofte var mere fornyende og eksperimenterende. Over for denne vægtforskydning er

det Fortys anden pointe, at høj/lav ikke må ses som et enten/eller, men som et både/og, hvor polerne indgår i et fælles system. Dette fører Forty frem til sin tredje pointe, igen med brod mod Banham. Forgængeren var ret så teorifjendsk, hvorimod Forty ideelt ser et frugtbart udvekslingsforhold mellem undersøgelsesgenstand og teori: Man kan nemlig tænke i kraft af objekter og se ved hjælp af teori. Den sidste del af Fortys forelæsning beskæftiger sig med begrebet "perfektion" og foregriber i et elegant spil omkring den umulige tidsbøjning "Future Imperfect" – det er forelæsningsens titel – den senere beskæftigelse med cement som materiale.

Flere af festskriftets artikler tager udgangspunkt i Fortys skrifter og forskningsfelter: Cement er emnet for Anthony Vidlers bidrag, Tony Fretton forholder sig løst til *Words and Buildings* under inddragelse af Fuglsang Kunstmuseum på Lolland, 1500-tals-kappestriden om ordets eller scenearkitekturens primat mellem Ben Jonson og Inigo Jones i forbindelse med deres fælles *court masques* behandles af Jeremy Melvin; Barbara Penner ser på dele af Fortys designstudier i forhold til antropologen Mary Douglas' ideer om snavs og hygiejne, Jean-Louis Cohen påpeger en sovjetisk interesse for amerikansk design under Den Kolde Krig, hvor skylinen med Stalins "Syv Søstre" dannede baggrundskulisse for billedlanceringen af en sovjetisk luksusbil; denne havde amerikanske forbilleder, ligesom skyskraberne var inspireret af Hugh Ferriss' *City of Tomorrow* (1929).

Flere antologibidrag rummer lovende ansatser – fx om Lewis Mumfords tanker i 1920'erne om naboskabet som planlægningsenhed, om skateboarding i Southbanks brutalistiske arkitektur, om modsatrettede politiske udnyttelser af St Paul's Cathedral, om den før omtalte Jože Plečniks opdrag fra Tjekkoslavakiets første præsident, Masaryk, om at renovere borgen i Prag som nationalt symbol. Men det bliver ved tilløbene, og det gælder antologien som helhed, at de 4-6 sider, der er de enkelte bidragydere forundt, ikke levner plads til mere substantielle redegørelser eller til at udvikle større perspektiver. Dét har fået flere, end godt er, til at vælge en lovligt cau-

serende og essayistisk form. Anne Hultzsch formår ikke desto mindre at sige noget interessant om Beatriz Colominas og Pevsners meget forskellige illustrationspraksis, og Griselda Pollock begrænser sig fornuftigvis til korte enkeltanalyser, der i øvrigt lægger sig i forlængelse af emnet for en antologi, Forty har redigeret sammen med Susanne Küchler: *The Art of Forgetting* (1999).

Antologien rummer bidrag, der virker en kende indspiste i The Bartlett-miljøet. Imidlertid kunne det faktisk have været interessant med mere sammenhængende og perspektiverede nedslag i arkitekturhistoriens og arkitekturteoriens (sene) udvikling i Storbritannien (redaktørernes forord rummer en ansats). Landet har jo ikke alene indført komponister og kongehus fra tysktalende lande, men også kunsthistorikere (flygtninge fra nazismen som bl.a. Pevsner og Rudolf Wittkower). Og formentlig ville der også være en spændende historie at fortælle om udvalgte britiske arkitekturmiljøer. Richard Llewelyn Davies (som Peter Hall omtaler) tilhørte således Cambridge-Apostlene (ligesom bl.a. Anthony Blunt) og Bloomsbury-kredsen.

Festskrifter er en umedgørlig genre, men den ulyksalige idé med de 40 artikler bidrager mere til bogtitlens ordspil, end den støtter udgivelsens indhold. Der er al mulig grund til at fejre Forty – det har han fortjent – men redaktørerne har inviteret for mange med, og der er for langt mellem snapsene under festlighederne. Dertil kommer, at anretningerne er for afmålte og spredte, og de fleste taler for tynde til rigtigt at løfte stemningen. Det virker måske også lovlig formløst at give talerne ordet i alfabetisk rækkefølge (endda efter fornavn). *Forty Ways* stritter i mange retninger, også for mange, og samlet set giver småudflugterne på de korte strækninger ikke læseren ret meget mere med på dennes vej end de længere ruter, Havik udstikker i *sin* bog. I begge tilfælde ærgerligt nok: Interessante retninger angives indimellem, men for ofte når vi ikke ret meget længere end til vejskiltene.

ANDERS TROELSEN

Katherine Wheeler

Victorian Perceptions of Renaissance Architecture

Ashgate 2014, 206 sider.



Victoriatidens England, ekspansion og industrialisering, det er den historiske lomme, som Wheelers bog dykker ned i, og som danner den ydre ramme omkring en særdeles oplysende historie om, hvilken rolle renæssancens arkitektur kom til at spille i professionaliseringen af arkitektfaget fra midten af 1800-tallet og frem til 1914. I dette tidsrum ændrede holdningerne til renæssancens arkitektur sig, i takt med at det blev diskuteret, hvordan man uddannede arkitekter, og i hvilken stil det var passende at opføre bygninger i lyset af den industrielle revolutions nye materialer og teknologier.

Wheelers overordnede afsæt er iagttagelsen af en markant holdningsændring i opfattelsen af den italienske renæssance-arkitektur i Victoriatiden. Renæssancen blev i midten af 1800-tallet betragtet som en kopi-arkitektur, en degenereret og tom efterligning af græsk og romersk antik. Da århundredet gik på held, blev der imidlertid på blot én måned udbudt intet mindre end 90 forelæsninger om renæssancen på universitetet i Oxford. I et klart sprog styrer Wheeler sikkert gennem et rigt kildemateriale og afdækker de vekslende holdninger til renæssancens arkitektur. Det er på den ene side en renæssance-receptions-historie gennem et halvt århundrede og på den anden side en arkitektfagets historie. Og det er dér, hvor de to spor krydser hinanden, at Wheelers fortælling finder sted.

Bogen er bygget op omkring fem analyserende kapitler, der hver især omhandler en eller flere tekster skrevet af kritikere og arkitekter. Startstedet er John Ruskins fordømmelse af renæssancen i *The Stones of Venice* fra 1851. Herfra går det videre over Walter Paters og John Addington Symonds gradvise accept af renæssancen i bøgerne *Studies in the History of the Renaissance* (1873)

og *Renaissance in Italy* (vol. 1, 1875). Næste stop er arkitekten William J. Andersons *The Architecture of the Renaissance in Italy* (1896), der er den første narrative historie om epoken skrevet som en lærebog for unge arkitekter. Anderson anskuer ikke renæssancen som en ren efterlignings-arkitektur, men derimod som en ny original bygningskunst, der videreudviklede gotikken gennem genopdagelsen af klassiske former. Reginald Blomfields *A History of Renaissance Architecture in England* (1897) og J. Alfred Gotchs *Early Renaissance Architecture in England* (1901) følger og præsenterer en rehabilitering af renæssancen i England som en national stil. Sluttelig undersøger Wheeler Geoffrey Scotts *The Architecture of Humanism* (1914), der både er et opgør med Ruskins fordømmelse af renæssancen og en ny måde at skrive arkitekturhistorie på, idet Scott i stedet for at fokusere på arkitektoniske detaljer vender sig mod abstrakte principper baseret på sin samtids empatiteorier. "Humanisme" hos Scott drejes til at være uløseligt bundet til en psykologisk og æstetisk oplevelse af arkitektur. Og så synes vejen at være banet for idéen om en moderne klassicisme baseret på abstrakte principper og renæssancens idealer. Wheeler binder de fem kapitler op omkring fire temaer: periodisering, historisk autoritet, sprog og etnografi, der passende nok bliver vægtet forskelligt afhængigt af den enkelte hovedteksts overordnede ærinde.

Wheelers bog skitserer dermed en kronologisk udviklingshistorie, der skaber overblik, men også indsigt. Det er det sidstnævnte, der er det væsentlige. For det er via nedslag i de enkelte bøger og optrevlingen af diskursen omkring dem, at man som læser får fortalt parallelle historier: Om den gotiske revivals vigen for en neo-renæssance, om stilhistoriens ideologiske lag, om skiftet fra vægtningen af det kollektive håndværkerlav, som man kendte det fra middelalderen, til en renæssance-model baseret på den individuelle genikunstner, der stod for konceptudviklingen, og som havde håndværkere under sig, som fjernede sig fra byggepladsen og i højere grad var del af en intellektuel elite. Det var en sådan model, arkitekter i victoriansk tid gradvist stræbte mod og spejlede sig i.

I en tid, hvor arkitektuddannelsen formede sig som en art mesterlære, der ikke blev kvalitetskontrolleret af nogen overordnet instans, pågik der forskellige tiltag, der skulle hjælpe til med at få skabt et grundlag for, hvordan en professional status kunne etableres. Det er bl.a. i den forbindelse, at arkitekturtidsskrifter som *The Architectural Magazine* (1834) og *The Builder* (1855) fremkommer som vigtige talerør for arkitekten, og at organisationer som The Royal Institute of British Architects (RIBA) og The Architectural Association (AA) opstår og bliver helt centrale for indstiftelsen af eksaminer og udviklingen af arkitekturfaget ved universiteterne. Brugen af historiske stilarter i arkitekturen i midten af 1800-tallet krævede, at historiske monumenter blev studeret in situ eller fra afstøbninger af diverse arkitekturornamenter. De nye arkitekturskoler og RIBA's eksaminer betonedede fortiden som fundament for samtidens arkitektur. *Victorian Perceptions of Renaissance Architecture* handler derfor i høj grad også om værdier og værdiskift inden for arkitektuddannelsen.

I en bog, der beskæftiger sig med en periode, hvor interessen for renæssancen kulminerer, er det en smule underfundigt, at Jacob Burckhardts store kulturhistorie *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860) ikke fylder mere end at blive nævnt en passant et par gange i bogen. Nu har det jo sikkert, og forståeligt nok, at gøre med forfatterens engelske ramme, og måske også med den omstændighed, at Burckhardts værk ikke var nogen bestseller, da den udkom i 1860. Ikke desto mindre fik den en enorm indflydelse på, hvordan man tænker renæssance som helhed, og for den individualitetsidé, som siges at være det modernes, og som også er et gennemgående tema hos Wheeler, især i bogens fjerde kapitel om renæssancen som en engelsk stil. Netop i den sammenhæng kunne det have været interessant at drage en parallel til den individualitetstanke, som Burckhardt skriver frem af renæssancens mørke side, af de politiske tyrannier i Norditalien. Det kunne måske sætte englændernes individualitetsbegreb i et, om ikke andet, så perspektiverende lys. I særdeleshed i forhold til det tema om nationalisme, der præger Wheelers fjerde kapitel.

Selvom renæssancen som stil og ideologi er katalysator i forfatterens undersøgelse, så synes den ikke at være det primære emne. Det er snarere at vise, hvordan arkitektfaget er tæt bundet sammen med og under indflydelse af, hvad der skrives om arkitekturen og omvendt. Den historie, bogen grundigt udfolder, er således den, der fortælles i datidens kildemateriale, i arkitekturtidsskrifter, bøger, anmeldelser, studie- og eksamensordninger. Dette kildemateriale beskrives og relateres, og det tangerer jo diskursanalyse, også selvom forfatteren ikke selv bruger det ord. Derved får det emne, der måske ved første øjekast syntes noget nicheagtigt, ikke blot en kulturel bredde, men også en aktualitet, der gør bogen til yderst vedkommende læsning for alle med hang til udfoldet arkitekturhistorie og historiografi.

RIKKE LYNGSØ CHRISTENSEN

Timothy Brittain-Catlin

Bleak Houses. Disappointment and Failure in Architecture

MIT Press 2014, 192 sider.



I 2015 vandt the Walkie Talkie, et nyopført højhusknopskud på det postolympiske Londons skyline, the Carbuncle Cup i onlinetidsskriftet *Building Design*. Kåringen som Storbritanniens hadebygning fik *The Guardian* til at foreslå en nedrivning af Vinolys skyskraber. Samtidig verserede debatten om, hvorvidt Smithson-parrets brutalistiske boligbebyggelse Robin Hood Gardens sammesteds er en nedrivningsmoden øjebæ eller et bevaringsværdigt efterkrigstidsikon. Diskussionen spredtes til Overhuset og det

internationale arkitektsamfund med Richard Rogers som rorgænger for en støtteunderskriftindsamling.

Eksemplerne peger på spørgsmål om fiasko og skuffelse, der altid ledsager arkitekturen, men sjældnere ekspliciteres i lovprisninger af developerdreven stjernearkitektur og kanoniske monumenter. For hvem bestemmer, hvad der er god og dårlig arkitektur – hvad der omtales i arkitekturhistorien/kritikken? Hvad gør bygninger ved os og vi ved dem? Hvilke kriterier og ord bruges til at tilskrive og afskrive værdi?

Disse problematikker belyses polemisk og idiosynkratisk i *Bleak Houses. Disappointment and Failure in Architecture* (2014) af Timothy Brittain-Catlin, lektor ved Kent School of Architecture og flittig bidragsyder til tidsskrifter som *World of Interiors* og *Architectural Review*. Forfatterens forskningsområde omkring det 19. og tidlige 20. århundredes arkitektur afspejles i bogtitlens reference til Dickens' romanklassiker *Bleak House*. Brittain-Catlins "affektive" arkitekturhistorie opfordrer netop fagfolk til at låne fra skønlitteraturens sprog og værdier som stemning, følelser, subjektivitet og fantasi for at udfordre mainstream-arkitekturkritikken/historieskrivningens kategorier, vokabularer og narrativer.

Bogens anstødssten er kommunikationsbristen, forfatteren ser mellem professionelles og lægmænds arkitekturoplevelse, der indledtes med neogotikkens bannerfører Alexander Pugin. Omkring 1840 opstod en uheldig alliance mellem arkitekter og religiøse opdragsgivere: Man var enten hedensk, antipatriotisk klassicist eller gotisk og derfor ærlig, kristen fanebærer for nationale værdier. Arkitektsamfundet adopterede kirkesamfundenes absolutte skelnen mellem sandt/falsk, godt/ondt for at tækkes potentielle kunder. Modernisternes dyrkelse af virile skabergener som Howard Roark i Ayn Rands *The Fountainhead* gav kritikerstandens skråsikkerhed et ekstra nøk.

Brittain-Catlin kritiserer det "attack language", han stadig mener misfarver megen arkitekturkritik/historieskrivning. Dens teleologiske, triumferende betragtningsmåde vægter ødelæggelsen af "fjender" lige så tungt som

egeninteresser. Interne hanekampe øger afstanden til offentligheden og forringer bygningskulturen: "Without a common language we are destined to go on churning out ugly houses and fighting a lack of comprehension on the part of most society. We have, in other words, insufficient architecture culture as part of our culture as a whole." *Bleak Houses* stikker således dybere ved at være "as much as anything a book about how architecture is communicated through words". Dette genkalder Adrian Fortys *Words and Buildings* (2004), men accentueres af Brittain-Catlins frustration over at praktisere arkitektur inden for et fagmiljø, der ikke bare tilsidesætter hans følelser, men også menneskene og stederne, han værdsætter.

I kontrast til succeshistorier om fortidens mestre og nutidens stjernearkitekter fremskrives en modfortælling om "loser architects", der fejler og skuffer pga. temperament, virilitetsmangel, dovenskab, forkærlighed for "utidssvarende" stilarter, sygdom, talentmangel, dårlige forbindelser, etc. Vi møder flest arkitekter, annalerne har ignoreret eller glemt, som Frank Lloyd Wrights partner Cecil Corwin, der overvældet af vennens geni kvittede arkitektfaget. Men også berømtheder som Erich Mendelsohn – en modernistisk stjerne, der faldede efter en bitter cocktail af eksil, personligt fjendskab og tidlig død.

Trods titlen og emnet forekommer *Bleak Houses*, takket være Brittain-Catlins skarpe, vittige pen, aldrig dystert. Et vidtforgrebet kildekorporus sammenstykket til fragmentariske, knapt visuelle fortællinger om tilsyneladende ubetydelige bygninger, der dækker hovedparten af hverdagens bebyggede miljø, og som får værdi via relationer mellem bygninger, steder og mennesker. Grundtonen af melankoli antydes i kapiteltitler som "Hopelessness", "Losers" eller "Retrenchment and Loss" og genlyder i forfatterens personlige erfaringer som "loser architect". Som da han beskriver en ungdom præget af talentmangel og anderledeshed: "I had not yet learned to leave the children thing [bygninger og børn] to the virile." Selvbiografien understøtter argumentationen om at efterstræbe en "affektiv" arkitekturkritik/historieskrivning, som rummer følelser, der opstår i mødet med arkitekturen.

Som modvægt til “macho-narrativets” affejning af “feminiserede” stilarter og sanselighed “queerer” han arkitekturkritikken/historieskrivningen. Uden om queer-teorien og arkitekturkritikere, der ligesom Aaron Betsky dyrker den, udrulles en mere subtil modfortælling om “sissies” versus “bullies”, som genkalder Evelyn Waugh’s *Brideshead Revisited*. I interiørets intimitet gen skrives historien om arkitekturen, inspireret af romanforfatterens sensibilitet som hybrid praksis imellem erindring, design og (homo)erotisk spejling, så bygningens betydning forbindes med levede erfaringer.

Selvom arkitektkredsen udvides fra “bullies” til “sissies”, glimrer kvinderne ved deres fravær. I kapitlet “Losers” skrives halvanden side om, at kvindelige arkitekter historisk har fejlet alene ved deres køn, men det kunne have klædt bogen at stille skarpere på deres udfordringer i arkitektfaget. Få nævnes ved navn. Svenske Ingrid Wallberg beskrives som “en blandt mange”, der udokumenteret påvirkede berømte mænd som Le Corbusier i Villa Savoye.

Som underviser på Architectural Association i London føler forfatteren sig ude af sync med studerende, der omkring årtusindeskiftet er “smittet” af formalismedyrkende parametrisk design uden kontekst og funktion. Som modstrategi omfavner han nostalgien, men anvender historien til at igangsætte en nutidig debat om public service, værdisætning og skønhedsopfattelse for ikke at havne blindt i verdensjern blob-arkitektur, som postulerer kompleksitet, men savner meningsfylde: “Powerful fashions come and go. But stating and restating this good-bad polarity does not do enough for improving the quality of the built environment; neither, equally significantly, does it come close to expressing the range of ideas that architects, especially unsuccessful ones, are trying to grasp at in their work, and conveying it to the public at large.”

Forsvaret for det følelsesmæssige og mangfoldige understøttes ved at undersøge “taberstilarter”, lægmænd elsker og kritikere afskyr: Den victorianske blandingsform Tudor, kendt fra modeljernbaner og Queen Anne, forbundet med Yorkshire-chokolademærket Quality

Street. Sådanne populærkulturelle henvisninger indgår i arsenalskytset mod kritikerkorpsset, mens stilarternes popularitet og holdbarhed begrundes en alternativ arkitekturhistorie: De trodser Pugin og modernisternes forbud ved at *legemliggøre* stemninger og følelser – kaminer, bindingsværk, hyggekrege til tedrikning.

Bogens skalamæssigt største fiaskofortælling behandler planparadigmet New Urbanism, kendt fra svenske Jakriborg og amerikanske Seaside, hvor filmen *The Truman Show* foregår. Forfatteren udpeger fællestræk med New Town-planlægning, der under Anden Verdenskrigs bomberegning drømte om rolige omgivelser inspireret af stockholmske havebyer, og en delvis forståelig modernismekritik hos generationer, der som Prins Charles har oplevet London-landskabets gennemgribende forvandling gennem efterkrigstiden. Dog har kun majestæten magten til at omsætte modernismeskepsissen til handling ved at anlægge Dorset-landsbyen Poundbury.

Bleak Houses er ikke første skud på stammen af “fiaskolitteratur” – efterhånden en undergenre inden for kritikken/historieskrivningen om det konkurrenceprægede arkitektfag. Et forskningsfelt opstået i et kriseramte konkurrencesamfund, hvor det synes nødvendigt at stoppe op, drøfte værdier og lære af fortidens fadæser for at bygge videre på det eksisterende og tænke nyt. Det præger bogudgivelser som Owen Hatherleys *A New Kind of Bleak: Journeys through Urban Britain* (2012), Douglas Murphys *The Architecture of Failure* (2012) og Stephen Cairn og Jane M. Jacobs *Buildings Must Die: A Perverse View of Architecture* (2014), mens den Amsterdam-baserede debatplatform Failed Architecture diskuterer arkitektoniske fejltagelser *on-site* i forskellige lande.

Størstedelen af *Bleak Houses* omhandler en specifik engelsk kontekst, som kan føles indadvendt, medmindre man er velbevandret i britisk arkitekturhistorie. Man kan følgelig overveje, hvorvidt Brittain-Catlins modfortælling angriber og genrejser “de rigtige” arkitekter, men det er muligvis humlen ved at diskutere værdigrundlaget for en sådan vurdering. Han er lovlig hård ved Team 10, der beskrives som overvurderede “bullies” (skønt Peter og

Alison Smithson samarbejdede!), mens samtidens skandinaviske inspirerede arkitekter fremhæves. Samtidig nedtones modernismens sociale/politiske slagside ved blot at betegne én stilart blandt andre.

Nogle vil næppe overtage værdier som følelse eller folkelig appel, som Brittain-Catlin efterlyser i nutidig arkitektur og diskursen omkring den. Omvendt vil hans sentimentale rejse gennem arkitekturhistorien og provokerende lakmusprøve på arkitektonisk meningsdannelse og formidling inspirere andre. Efter endt læsning er undertegnede blevet mere lydør over for det interessante ved uforsalte historier om arkitektoniske antihelte, taberstilarter og bygningers omtumlede efterliv. Som Beckett skrev: “Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.”

SIGNE SOPHIE BØGGILD

Christoffer Harlang og Albert Algreen-Petersen (red.)

Om bygningskulturens transformation

GEKKO Publishing 2015, 547 sider.



Dette er en bog, der er beregnet til at blive læst. Det turde være en overflødig bemærkning, eftersom der jo er tale om en bog. Men i dag er der blevet langt imellem de fikse paperbacks. De fleste bøger, og ikke mindst de kunsthistoriske, bliver nu trykt med fast bind, på kraftigt papir og med masser af lækre billeder. I denne sammenhæng virker bogen *Om bygningskulturens transformation* iøjnefaldende beskeden. Hæftet, i et sagligt A4-format, med et rent hvidt omslag og en del ret små illustrationer leder

den ved første øjekast tankerne hen på en rapport. Men bogens snit er rødt, og de små billeder er suppleret med en del både skæve og dvælende illustrationer i både helsides og opslagsstørrelse, og så er indtrykket på plads: Det er hverken en coffee table-bog eller en rapport, men et helt igennem fagligt værk med en fremlæggelse af en imponerende mængde viden. Fordelt på de fem hovedafsnit “Ideer”, “Metoder”, “Strategier”, “Håndværk” og “Eksempler” leveres vidtrækkende tanker om kulturarv og transformation, om mødet og af og til modsætningen mellem gammelt og nyt samt om arkitektur- og bevaringsstrategier gennem tiderne; der er gode eksempler på, hvad der tales om, og der er nyttige beskrivelser af såvel forebyggende vedligehold som anvendelsen af en lang række materialer: træ, ler, kalk, cement, pigmenter, lakker, glas etc. Her vil også erfarne arkitekter og arkitekturhistorikere kunne hente ny viden. Ifølge bogens bagsidetekst er den da også “et uundværligt opslagsværk til alle, der arbejder med at bevare og udvikle vores bygningskultur”.

Men læseren bliver alligevel lidt i tvivl om, hvem bogen egentlig henvender sig til. Et i øvrigt glimrende forord, hvori den finske arkitekt og professor Juhani Pallasmaa påviser vore dages arkitektoniske svingninger mellem de to lige fritsvævende poler: en vulgær funktionalisme og en æstetisk abstraktion, slutter med en uforbeholden ros til den danske arkitektskoles “pædagogiske tilgang og forskning, som de fremgår af dette forskningsprojekt”. Læseren kan kun være enig i, at det er opmuntrende at møde en arkitekturundervisning, “der interesserer sig for fagets grundlæggende processer, typologier og brugsmønstre i stedet for kun at dyrke det visuelle formsprog”, og forklaringen på, hvad det er for et forskningsprojekt, Pallasmaa omtaler, kommer også frem efterhånden, idet det af både bogens tekst og dens billeder fremgår, at den er udsprunget af kandidatprogrammet Kulturarv, Transformation og Restaurering på Kunstakademiets Arkitektsskole. Men da dette forhold hverken fremgår af bogens titel, bagsidetekst eller kolofon, kan forordets fine reklame for skolen afføde lidt spekulation.

Hvorfor bliver de generelle overvejelser pludselig koblet op på et specifikt undervisningsprogram? Er bogen alligevel en rapport? Eller måske rettere, en dokumentation af arbejdet på kandidatprogrammet Kulturarv, Transformation og Restaurering? Og hvis det er rigtigt, bør det så ikke i højere grad komme frem og derved også give en logisk forklaring på, at synsvinklen jævnlige skifter fra en udadrettet orientering i form af oplysninger om, hvad arkitektskolens undervisning omfatter og tilsigter, og til en informativ vejledning, som primært synes tiltænkt de studerende? Blandt eksemplerne på den sidste vinkling er kapitlet om bygningsopmåling, hvor det forklares, hvordan et vandret snit også kaldes en plan, et lodret snit et tvær- eller længdesnit og et lodret snit “foran bygningen” en facade, hvorefter læseren præsenteres for forskellige opmålingsniveauer og -metoder, som er interessante at læse om, men som ikke er lige relevante discipliner for “alle, der arbejder med at bevare og udvikle vores bygningskultur”. Både dette kapitel og et lige så grundigt om bygningsarkæologi og arkivundersøgelser er lagt ind under hovedafsnittet “Metoder”; hvorom det i prologen hedder, at der er tale om “indblik i de vigtigste analytiske fremgangsmåder, der kvalificerer bygningskulturens transformation”, og indblikket er ubetinget vigtigt: Læseren føler sig blot sat på skolebænken over for formuleringer som: (skitseopmåling s. 109) “Målestokken er din egen krop” eller (arkivstudier s. 141) “Under arkivundersøgelser er det vigtigt at gøre omhyggelige notater”.

I øvrigt indledes hovedafsnittet “Metoder” med en fremlæggelse af fem veje til at sikre sig et indtryk af en bygning: om bygningens betydning, “teknisk – historisk – fænomenbunden”, om den afstand, hvori den betragtes, “landscape – still life – portrait” (hvorfor står de tre ting for resten på engelsk? – de hedder jo nærmest det samme på dansk), om dens dele, “skin – meat – bone” ..., om dens projektering, “blik – kast – projekt”, og om dens transformation, “subtraktion – rekonstruktion – reparation – omformation – addition”. Yderligere seks metoder, denne gang til at foretage en decideret værdisætning, præsenteres i afsnittets slutning, nemlig SAVE-metoden,

vurdering af fredningsværdier, bevarings- og bygnings-syn samt bygningsarkæologi, hvortil kommer to: analyse og værdisætning af henholdsvis “bebyggelser og byrum” samt “bygninger og deres omgivelser”, der efterfølgende hver især uddybes i et selvstændigt kapitel. Tungen skal lige i munden for helt at skille de seks metoder fra hinanden, også på grund af lidt forvirring omkring de skematiske oversigter, der illustrerer dem. Et skema over “Metode 5 – Analyse og værdisætning af bygninger og deres omgivelser” (s. 157) har en helt anden opbygning end et skema over “Værdisætning af bygninger og deres omgivelser” (s. 161) – om end de to skemaer munder ud i de samme anbefalinger.

De dele af bogen, der specifikt handler om bygningskulturens transformation, er samlet under det tredje hovedafsnits overskrift “Strategier” og er opdelt i “Tilnærmelser”, “Fortsættelser”, “Forbindelser”, “Et stykke ad vejen” og “Transformation af efterkrigstidens industrilandskaber”. Disse kapitlers kloge betragtninger omkring kulturelle værdier og potentialer er baseret på eksempler og lægger dermed op til det afsluttende hovedafsnit, hvor konkrete enfamilieshuse, etagebyggerier og offentlige bygninger analyseres, måles op og beskrives i overensstemmelse med arkitektskolens foretrukne historiske, tekniske og arkitektoniske analyse og med vægt på de fem spørgsmål: *hvorfor* er huset noget særligt, *hvor* i huset findes de særlige værdier, *hvilke* elementer er der konkret tale om, *hvordan* skal de behandles for at videreudvikle huset på en respektfuld måde, og *hvad* ønsker husejeren, måske modsat myndighederne? Dermed kan der også i hvert enkelt tilfælde gøres rede for en transformationsholdning, som modsat det traditionelle valg mellem det rent arkitektoniske og det lige så rent antikvariske tager begge dele i ed. Arkitektur begynder sit liv – og sin forandring – på den allerførste dag, og begrebet originalitet kan følgelig hurtigt blive en noget flertydig størrelse. Opmærksomheden har, konstateres det, flyttet sig fra tanken om bygningen som et objekt begrænset af tid og rum til at være et spørgsmål om at sikre dens maksimale betydning.

Den tekniske del af den treleddede analyse forudskikker et indgående kendskab til husets materialer og håndværksmæssige udformning, og disse emner optager bogens fjerde hovedafsnit, som jeg personligt vil vende tilbage til mange gange. Her er omtaler af alverdens byggematerialer, her er lidt om bygningsteknologi, lidt om murværk, bindingsværk og træ inklusive diverse samlinger, foruden statiske og konstruktive forhold; ja, selv curtain walls og deres udvikling er nøje beskrevet. Det hele er sobert og faktuel præsenteret og står som et vidnesbyrd om, at vurderingsmodellen med den treleddede analyse er taget alvorligt, og med god grund: Netop når det gælder transformation, er der ingen entydige løsninger. Hvert eneste hus og husgruppe afviger fra alle de andre og skal behandles derefter i form af en omhyggelig, individuel gennemgang foretaget af fagfolk med forstand på alle de discipliner, som omtales i den aktuelle bog. Det er ikke så mærkeligt, at restaurering ofte er blevet betegnet som arkitektens mest krævende fag, og det er virkelig, som Pallasmaa skriver, glædeligt, at den danske arkitektskole gør en indsats for at klæde sine studerende på til at kunne honorere de høje krav.

Bogen er sammensat af bidrag fra flere forfattere, typisk lærerkræfterne på arkitektskolen. Det giver enhver lejlighed til at skrive om det, som han (alle er mænd) kender bedst, og det øger naturligvis den faglige dybde. Men det medfører også nogle gentagelser, og dette i forening med den stedvise brug af mere poetiske overskrifter som de ovenfor nævnte under hovedafsnittet “Strategier” efterlader læseren med et uopfyldt behov for et register. Under det afsluttende afsnit “Indeks” findes således kun forfatternes biografier samt en liste over, hvem der har skrevet hvilke artikler. Men der er ingen mulighed for at slå bestemte emner eller omtalte personer op. Det er en ærgerlig mangel i en bog, der er så indlysende som både grund- og håndbog i en bred restaureringssammenhæng. For det er virkelig en bog, der både er beregnet og egnet til at blive læst. Til at blive brugt.

ULLA KJÆR

Spyros Papapetros og Julian Rose (red.)

Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture

MIT Press 2014, 288 sider.



At et enkelt kunsthistorisk essay gøres til genstand for en hel kontekstualiserende, diskuterende og perspektiverende “monografi”, er vist noget usædvanligt. Men den amerikanske kunsthistoriker Rosalind Krauss’ “Sculpture in the Expanded Field”

er også bemærkelsesværdigt, hvad angår dets reception og naturligvis også dets indhold og metodiske tilgang. Essayet blev skrevet i 1978, publiceret i tidsskriftet *October* i 1979 og genoptrykt allerede i 1983 i antologien *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, redigeret af Hal Foster, og i 1985 i Krauss’ egen bog *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*.

For så vidt er titlen på Krauss’ essay en anelse vildledende. Omdrejningspunktet er skulpturen, der ikke mindst med 1960’ernes minimalisme, videreført ind i 1970’erne i post-minimalismen, har undergået væsentlige forandringer – også ontologisk og epistemologisk set, kan man hævde: Påvirket af dels fænomenologiske, dels strukturalistiske strømninger undersøgte skulpturen nu bl.a. sin egen afhængighed af beskueren og den specifikke beskuelssituation, ligesom kunstnere arbejdede med intentionalitets- og institutionskritiske aspekter af systematisering og proces. Men netop disse forandringer betød også, at grænserne til andre kunstarter kunne synes slørede, særligt imellem skulptur, arkitektur og land art. “Sculpture in the Expanded Field” handler derfor lige så vel om grænserne for de to sidstnævnte kunstarter og er alt i alt et strukturalistisk forsøg (og i en vis forstand formalistisk; Krauss var uddannet ved Clement Greenberg) på at genetablere sådanne grænser og kategorier i

det hele taget, på et tidspunkt hvor forestillinger om det mediespecifikke var under kraftig beskyldning i og med en postmoderne kunstdiskurs, der så hybriditet og tvetydighed som adelsmærker for en samtidskunst. Dertil er essayet et modsvar til den fænomenologi, som minimalismen, og for så vidt Krauss selv, havde været under intens indflydelse af.

At vi i dag oplever en lignende situation, hvor kunst og arkitektur ses som krydsbefrugtende, ofte dog blot ud fra rent visuelle sammenbindinger uden bevidsthed om eksempelvis institutionelle og kulturelle forskelle, gør ifølge redaktørerne af *Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture*, Spyros Papapetros og Julian Rose, essayet særligt relevant i en nutidig sammenhæng: “[R]ecent approaches often overlook the fundamental potential of the interactions mapped by the expanded field, which address a profound structural and topological transformation and not merely a visual and iconographic convergence.”

Retracing the Expanded Field dokumenterer en konference med essayet som genstand afholdt i 2007 på Princeton Universitys arkitektskole i samarbejde med afdelingen for kunst og arkæologi. I sig selv er bogen en sammensat størrelse bestående af redaktørernes introduktion efterfulgt af en transskriberet rundbordssamtale – under overskriften *The Expanded Field Then* – imellem Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh og Hal Foster, der alle før eller siden har været redaktører af *October*. Derefter fem “papers” præsenteret på konferencen, så endnu en rundbordssamtale – med overskriften *The Expanded Field Now* – modereret af Stan Allen og med deltagelse af George Baker, Branden W. Joseph og Miwon Kwon. Bogens fjerde del består af genoptryk af forskellige kildetekster, herunder naturligvis “Sculpture in the Expanded Field”, mens femte og sidste del rummer kortere svar (*Responses*) fra 19 kunsthistorikere, kunstnere og arkitekter.

At Krauss i sit essay så rigorøst formår at argumentere for forskellene imellem kunstarter, er vel én af forklaringerne på essayets succes. Trumfkortet er endvidere,

at Krauss ikke blot fremsætter sine synspunkter verbalt, men netop synliggør sin tænkning med det nu berømte diamantformede diagram. Ifølge Krauss en “logisk struktur”, i hvilket relationerne imellem *site construction/landscape/architecture/ marked sites/axiomatic structures/not-landscape/not-architecture og sculpture* kortlægges. Krauss begynder ellers bogstaveligt talt sin fortælling i felten/t, nærmere bestemt ved en anden diamantformet konstruktion, et hul i jorden etableret af den amerikanske kunstner Mary Miss i værket *Perimeters/Pavilions/Decoys* fra 1978. Og netop i koblingen imellem Krauss’ forsøg på etableringen af en generel model for samtidens rumligt orienterede æstetiske praksisser i og med diagrammet og hendes analyser af samtidige værker bibringer essayet dets retoriske såvel som metodiske styrke.

At læse *Retracing the Expanded Field* er i sig selv som at blive kastet ind i Krauss’ diagram, en centripetal bevægelse forbi varierende positioner. Vi møder ikke en samlet fortælling, et samlet argument, men derimod 29 forskellige stemmer, som blander sig, er uenige, sågar morer sig sammen, koket markeret i rundbordssamtalernes udskrifter: [*Laughter*]. Stemmerne har dog det til fælles, at hovedparten har forbindelse til bestemte amerikanske kunst- og universitetsmiljøer, særligt omkring *Ivy League*-universiteter som Princeton og Columbia, foruden naturligvis miljøet omkring *October*.

Gengivelser af samtaler kræver ganske meget af læseren. Her refereres i flæng til et væld af kunstnere og teorier, uden at disse bliver introduceret, ligesom deltagerne løbende og kortfattet positionerer sig i relation til væsentlige strømninger i de seneste fyrré års kunst- og arkitekturteori. Det kan virke overvældende, endda forvirrende, men også forfriskende, fordi samtalens vitalitet også på skrift fastholdes, så det for læseren næsten føles, som om man selv er til stede. Og heldigvis har redaktørerne valgt at illustrere bogen med fotografier af nogle af de værker af fx Mary Miss, Robert Morris og Angela Bulloch, som stemmerne refererer til.

Når denne anmeldelse bringes i et særnummer af *Periskop* med arkitektur som tema, er det værd at overveje,

hvad bogen bibringer til vores forståelse af arkitekturen. Som det gentagende påpeges af forskellige af bogens bidragsydere, handler Krauss’ essay kun i begrænset omfang om arkitektur og da snarere i kraft af negationen, nemlig om skulptur som *not-architecture*. At konferencen foregik på en arkitektskole og bar Krauss’ titel i lettere forandret form fra *Sculpture... til Retracing...*, understreger imidlertid en intention om at række videre end skulpturen og ud i et *Expanded Field*.

Krauss skriver i essayet: “*Sculpture* is rather only one term on the periphery of a field in which there are other, differently structured possibilities. And one has thereby gained the ‘permission’ to think these other forms.” Denne tilgang til forskellige kunst kategorier (snarere end en skelnen imellem kunstarter distingveret i kraft af medium) som betegnet ved forskellige struktureringer kan i sig selv forekomme at være arkitektonisk – diagrammet besidder en egen tektonik. Essayets arkitektoniske elementer er imidlertid ikke så overraskende endda, Krauss’ institutionelle og intellektuelle relation til arkitekturen taget i betragtning: Krauss var ansat ved arkitekturafdelingen på MIT 1967-1972, og *October* delte i 1970’erne kontor med det af arkitekten Peter Eisenman ledede Institute for Architecture and Urban Studies i New York.

Skønt essayets omdrejningspunkt er skulpturen, har det således vist sig relevant og betydningsfuldt også inden for arkitekturen (undertegnede har selv brugt det i undervisningen af studerende på Kunstakademiets Arkitektskole). Nok i mindre grad på grund af den mulige brugbarhed af Krauss’ diagram (omend diagrammer påskønnes særligt af arkitekter), og snarere fordi teksten artikulerer et ønske om kategorial klarhed, mange arkitekter deler, såvel som en mulighed for granskning af overgange imellem æstetiske udtryk og former, i sig selv udtrykt rumligt som periferier og passager. Arkitektur forstået som felt åbnes ganske enkelt op, også selvom arkitekturen, ifølge Julian Rose, “may have always already encompassed the possibilities traced by the expanded field”.

Spørgsmålet er således, hvorvidt disse muligheder udnyttes. Som arkitekten Stan Allen fastslår: “we need

to situate sculpture’s relation to architecture not necessarily in the object or in buildings, but in architecture’s ‘procedures’, and again that is where one could open up more productive affiliations, through questions of notation, representation, and so on.” Og dermed byder arkitekturen – som del af det udvidede felt – sig netop til for en granskning, en genoptegnelse eller gennemgang (*retracing*), der, såvel hvad angår det ekspressive som epistemiske, kan vise sig produktiv.

MARTIN SØBERG

Bidragydere

NINA MARIE ANDERSEN. Landskabsarkitekt, Sweco Norge AS. Redaktionsrådsmedlem i *Landskab*. Nyere publikationer: “Hvorfor besøge Vaux-le-Vicomte?”, *Landskab* (2016); ”Vestbanesåret”, *Arkitektnytt* (2013); “Fra hagekunstner til visjonsingeniør”, *Arkitektur N* (2013); “Typologisering av kritikker i *Havekunst*: Skriftlig fremstilt landskapsarkitektur som uttrykk for en tanketradisjon”, *Nordic Journal of Architectural Research* (under udgivelse).

MIKKEL BAUNKILDE. Cand.comm. i performance design; udviklingskonsulent, Ballerup Kommune. Fokuserer på, hvordan organisationer udvikles i sammenhæng med deres brugere. Målet er at sikre en række innovative og kreative processer, der kan implementere en brugerorienteret kultur.

LARS BERTELSEN. Cand.comm. i performance design; projektmedarbejder, Bygherreforeningen. Fagligt fokus på det sociale og det æstetiskes rolle i byen såvel som i byggeriet med udgangspunkt i, hvordan tværdisciplinære praksisser påvirker og ændrer måden, vi tænker de fysiske rammer i fremtidens byer og bygninger.

MARKUS BOGISCH. Kunsthistoriker, George Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History. Interesse for middelalderarkitektur fra Lilleasien, Kaukasus og Mellemøsten, tværkulturel udveksling og appropriation, historiografi, nationalisme og kulturarv. Seneste publikation: Bogisch og Giviashvili: ”Early medieval Georgian architecture from the so-called transitional period, Kaxet’i and the legacy of St. Ilarion K’art’veli” (2016).

SIGNE SOPHIE BØGGILD. Freelancer; forskningsassistent, Sektion for Landskabsarkitektur og Planlægning, Københavns Universitet. Nyere publikationer: Bøggild og Braae: “The Green Heritage of the Danish Welfare State”, *Nordic Journal of Architecture* (2015); Bøggild og Braae: “Towards a Post-anthropocene Perspective on the Welfare City: Public Landscapes as Green Heritage”, *Nordes 2015: Design Ecologies* (2015).

PETER CARL. Professor, London Metropolitan University – The Cass, leder af ph.d.-programmet samme sted. Har undervist tredive år på University of Cambridge. Arbejder i forlængelse af Heideggers dictum om, at byen giver naturen en klar retning. Nyere publikationer: “Convivimus ergo sumus” in *Phenomenologies of the City* (Ashgate, 2015).

RIKKE LYNGSØ CHRISTENSEN. Kunsthistoriker, ph.d. Nyere publikationer: “Die Systematisierung der Sensation des Raumes: Raphaels architektonische Repräsentationsmethode und die Mechanismen des Ruinenzeichnens in der Renaissance” in *Das Verschwinden des Architekten* (Transcript, 2016); “The Text and the Detail: On Methods of Reading and Systematizing Vitruvius in the Renaissance”, *kunsttexte.de* (2014).

JENS FLEISCHER. Lektor emeritus, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Nyere publikationer: “Space, Wind and Light. On Transcendence and Early Church Architecture” in *Transcendence and Sensoriness. Perceptions, Revelation, and the Arts* (Brill, 2015); “Framing Church Doors with Rope-mouldings: A hidden dimension of performance” in *Framings* (Logos, 2015).

MONIKA GORA. Landskabsarkitekt og kunstner, med egen praksis GORA art&landscape siden 1989. Publikationer/arbejder: *Stickor* (Strängnäs, 2016); *How Much for a Tree?* (2012-2015); *Pocket park* (Ursvik, 2013); *Light Volumes* (Birkhäuser, 2011); *Silverträdet* (Statens Konstråd, 2007); trædeflisen *Falling Stars* og blomsterkummen *Kungsan* (GH Form); *Glasubblan* (Malmø, 2006).

ULLA KJÆR. Museumsinspektør/seniorforsker, Nationalmuseet. Nyere publikationer: “La visite du roi dano-norvégien Christian VII à Marly en 1768”, *Marly art et patrimoine* (2016); *Nicolas-Henri Jardin – den danske klassicismes franske fader* (Syddansk Universitetsforlag, 2015); “Kirker til salg – når kirker tages ud af brug” in *Nationalmuseets Arbejdsmark 2014* (Nationalmuseet, 2014).

NATHAN ROMERO MUELAS. Arkitekt ETSAM; underviser, Institut for Bygningskunst og Teknologi, Kunstakademiets Arkitektskole. Nyere publikationer: “Birth of retroprogressive architecture”, *arkfo.dk* (2016); “Grisen og den gyldne krukke”, *Boligen* (2016); “Vaskehuset” in *Tid & Rum* (Arkitektens Forlag, 2012).

RIKKE MUNCK PETERSEN. Adjunkt, Sektion for Landskabsarkitektur og Planlægning, Københavns Universitet. Nyere publikationer: “Quiet Areas: Outer experiences and inner sensations”, *www.internoise2016.org* (under udgivelse); Farsø og Petersen: “Conceiving Landscape through Film”, *Architecture and Culture* (2015); Petersen, Caspersen et al.: *Naturpark Amager. Muligheder og indsatser* (Københavns Universitet, 2015).

SVAVA RUESTO. Lektor, Sektion for Landskabsarkitektur og Planlægning, Københavns Universitet. Nyere publikationer: Riesto og Tietjen: “Doing Heritage Together” in *Heritage, Democracy and the Public* (Ashgate, 2015); “A Biography for an Emerging Urban District” in *Landscape Biographies: Geographical, historical and archaeological perspectives* (Amsterdam University Press, 2015).

KRISTINE SAMSON. Lektor, Institut for Kommunikation & Humanistisk Videnskab – Performance Design og Visuel Kultur, Roskilde Universitet. Nyere publikationer: Fabian og Samson: “Claiming Participation – a comparative analysis of DIY urbanism in Denmark”, *Journal of Urbanism* (2015); Samson og Schwarzbart: “Deltagelsens kunst?”, *Kultur & Klasse* (2015).

HENRIETTE STEINER. Lektor, Sektion for Landskabsarkitektur og Planlægning, Københavns Universitet. Nyere publikationer: Steiner og Sternberg (red.): *Phenomenologies of the City* (Ashgate, 2015); Steiner og Veel (red.): *Invisibility Studies* (Peter Lang, 2015); *The Emergence of a Modern City* (Ashgate, 2014).

MARIE STENDER. Antropolog, forsker, Statens Byggeforskningsinstitut, AAU. Nyere publikationer: “Social Living, Version 2.0”, *Nordic Journal of Architecture* (2015); “The overdesigned and the undesigned”, *Artifact* (2015); “Som en landsby midt i byen” in *Et lille hus i byen. Fortællinger om Arbejdernes Byggeforening – nostalgi eller fremtid?* (Gads Forlag, 2015).

MARTIN SØBERG. Studieadjunkt, Institut for Bygningskunst og Kultur, Kunstakademiets Arkitektskole; ekstern lektor, Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Nyere publikationer: “Transitioning Lines. Peter Eisenman’s *House III* between Drawing and Building” in *The Power of Line* (Hirmer, 2015); “Sketching Thoughts” in *Artistic Research* (Aarhus University Press, 2015).

ANDERS TROELSEN. Lektor, Institut for Kommunikation og Kultur – Kunsthistorie, Aarhus Universitet. Nyere publikationer: “Tingenes tavse samtale: Punkt nedslag i stillebengenren” in *Det stille liv* (Holstebro Kunstmuseums Forlag, 2015); “Mediernes mellemrum: Jean-Luc Godards filmiske billedgalleri”, *Passepartout* (2013).

PERISKOP

NR. 16 2016

ISSN 0908-6919

