

Henrik Oxvig

Om arkitektur som filosofi, videnskab og kunst

I forbindelse med *Deutsche Werkbunds* 50 årsdag i 1957 søgte Theodor W. Adorno i sin jubilæumstale at erindre det da voksne forbunds medlemmer om, at ikke blot godt, industrielt design er født af en modstand mod det overflødige, ornamentale, det er al god kunst. I tilknytning til sin indgående refleksion over betydningen af Adolf Loos' markerede antiornamentale holdning bemærker Adorno således, at det ligefuldt ligger i naturen hos de *Zweckfreie Künste* at søge det essentielle og nødvendige, at reagere mod alle overflødige elementer. Adorno påpeger, at det var dette, Kant gav en filosofisk norm i *Kritik der Urteilskraft*, hvor han i tilknytning til kunsten taler om *Zweckmässigkeit ohne Zweck*. Kant selv manglede dog forståelse for dén historiske dynamik og forvandling, der præger også kunsten. Og for at grunden til, at det, der i dag synes essentielt og nødvendigt, i morgen betragtes som overlæst og hult, i væsentlig grad er, at kunsten med en aldrig på forhånd kendt præcision åbner nye, nødvendige veje. Kant forstod ikke, at kunsten er en vedvarende udfordring, der må ændre også vore mere nøgterne og forstandsbedingede betragtninger, da kunsten i kraft af sin åbne, eksperimenterende søgen uden forudbestemt mål altid vil have vist sig at være moment i en skabelse, der har overskredet og forvandlet, hvad vi på et givent tidspunkt var i stand til at bestemme som rationelt og formålstjenligt. Kant manglede evne til at bekræfte den fortsatte forandring, hvilket på sin side ikke var uden betydning for den *Sachlichkeit*, der inspireret af ny-kantianismen herskede i Loos samtid, i *Werkbunds* første årtier. Forestillingen om, at dén interesseløse nydelse, som ifølge Kant allerførst knytter sig til kunsten, også beforder en fornemmelse af balance og fred i menneskets andre, mindre vidtløftige åndsevner var naturligvis af betydning for dem, der i Loos' samtid mente, at i den saglige indstilling lå muligheden for også at stille entydige, overgribende fordringer til det æstetiske. Man var overbeviste om, at mennesket i kraft af sin rationalitet nu burde træde ud af umyndighedens tumultariske, driftsbetingede historie og ind i en verden af platonske former, rensat for alt andet end den klarhed, det rationelle, selvbevidste menneske målrettet kan stille sig selv som utvetydigt mål, også når det gælder kunst.

Adorno, der gerne går vejen om ad filosofien i sin refleksion over kunst, ønskede imidlertid med sin jubilæumstale og med sin kritiske reference til Kant at påpege, at Loos' arkitektur ikke tilfredsstillende lader sig begribe med en rationalitet, der mener, at kritik af det ornamenterede og søgning efter det essentielle og nødvendige i sidste ende er identisk med en simpel kalkule. Loos vidste, at man ikke kan skabe funktionel arkitektur ved blot at tage hensyn til praktiske formål. Og ifølge Adorno giver Loos' arkitektur os indsigt i, at bygninger, der vil overleve den proces, der forvandler, hvad der er funktionelt i dag til noget "overflødigt" i morgen, må være skabt med evne til at sætte enhver formålsrationalitet på spil i og med fornemmelser, der alene finder svar som forvandling af arkitekturens materiale, dens former, rum.

Adorno undlader dog ikke at bemærke, at ikke blot Loos, men også en for Adorno så fremragende arkitekt som Le Corbusier har haft vanskeligt ved i skrift, tese eller bemærkning selv at formidle indsigten i, at i skabelsesprocessen er tanken, rationaliteten blot en passage mod og med en lang række ressourcer, der snarere end at honorere rationalitetens fordringer sætter også disse fordringer i drift som nødvendige momenter i evnen til i form at bekræfte en anet mulighed. Det ligger i sagens natur, at såvel Loos som Le Corbusier har haft vanskeligt ved at fortælle om den fornemmelse for rum, som bærer arkitektur, der skaber vore liv og som vi altid først bagefter ved grundig eftertanke og analyse er i stand til forandrede at redegøre for og bekræfte. Det ulykkelige og besværlige er imidlertid, at den rationalitet, der med træk fra den herskende saglighed præger såvel Loos' som Le Corbusiers betragtninger, ofte har virket som en direkte blokering af muligheden for at bringe tanken på kvalificeret dialoghøjde med deres værker. Med tanke på Le Corbusiers stærke vægtning af sin rationalistiske målemænd, *Modulor*, skriver Adorno, at "det er umuligt fuldkommen at tilskrive Le Corbusiers kraftfulde, imaginative heltegerninger relationen mellem arkitekturen og den menneskelige krop, sådan som han gør det i egne skrifter." Og i forhold til Loos påpeges det, at det er nødvendigt at korrigere hans tese om, at det formålsfulde og det formålsfrie indbyrdes skulle danne en radikal opposition. Loos kunne acceptere *applied art* og hos ham finder man en udtrykt forståelse for, "at kunsten med sin definitive protest mod dominansen af formål over det menneskelige liv lider, i det øjeblik den reduceres til dét praktiske niveau, den protesterer mod". Loos fordrede ikke saglighed af det æstetiske. Tværtimod. Men i Loos' skrifter hersker en opposition mellem det bundne og det frie, mellem den ophøjede, monumentale og symbolske arkitektur og det profane byggeri, en opposition, som overskrides af hans egne værker, der er skabt med dén fornemmelse for at søge nye, blot anede muligheder ved

forvandling af det kunstneriske materiale, de saglige manglede – og som vi, der nok kan fornemme værkernes kraft, men ikke er ganske frie af den rationalitet, der bandt Loos' refleksioner, må lade os inspirere af som en spore til at søge muligheder for at bevæge også rationaliteten til at bekræfte værkernes løfte om indsigtfuld forandring. Og det var altså dette løfte, Adorno søgte at komme i hu med sin jubilæumstale, holdt på et tidspunkt hvor arkitekter syntes mere optaget af byggeriets kvantitative aspekter end af at undersøge, hvad blandt andet Loos' og Le Corbusiers værker gav os af muligheder for at ændre vores forståelse af former og rum.

Mere end et kvart århundrede efter Adornos tale fokuserer Colin Rowe med sin seneste bog *The Architecture of Good intentions* (1994) på de tidligt moderne arkitekters velmenende betragtninger, formodninger, teorier, spækket med løfter om, at arkitekturen ville kunne befordre det gode liv for alle. Men han gør det i lyset af den forarmelse af det arkitektoniske, vi i dag oplever ikke blot som en mulig, men som en for længst aktualiseret konsekvens af den alt for saglige varetagelse af arven fra modernisterne. Tidligere, tilbage i 50'erne, har Rowe blandt andet under inspiration af gestaltteoriens forståelse for sansningens betydning også for skabelsen af det immaterielle rum markeret sig med endda overordentligt interessante betragtninger om for eksempel Le Corbusiers arkitektur. Disse betragtninger er fremsat med skelen til deres pædagogisk-didaktiske muligheder, da Rowe igennem sin karriere har været særlig optaget af muligheden for gennem undervisningssituationen og den tætte dialog med den skabende, eksperimenterende praksis at arve og videreudvikle, hvad Adorno som citeret omtaler som "Le Corbusiers imaginative heltegerninger". Jeg vil siden vende tilbage til disse betragtninger og til Rowes arkitekturpædagogik. I sin seneste bog søger Rowe dog ikke så meget at skabe passage til kvaliteterne ved modernisternes arkitektur. Derimod er han optaget af at påvise, hvorledes arkitekternes "epistemologiske naivitet", der ofte knyttedes til en eskatologisk ekstravagance, efterhånden primært manifesteredes som en fattig, men også letfattelig og dermed traditionsskabende ikonografi, flittigt grebet og kopieret af viljen til saglighed. For Rowe refererer termen "moderne arkitektur" til en arkitekturforståelse, der i særlig grad markerede sig fra 20'erne og frem, altså fra det tidspunkt, hvor såvel Loos som Le Corbusier undfangede en række interessante villaer. At Rowe også i denne sammenhæng nærmer sig et par enkeltværker er uden betydning, da hans ambition i stedet er på den ene side at fremhæve den moderne arkitekturs letfattelige ikonografi for på den anden at påpege, at epigonerne, under indtryk af mestrenes skrifter, ikke så meget oplevede disse

letfattelige, generelle karakteristika som oplæg til eksperimenter i og med det visuelt æstetiske som til en proces af kulturel terapi efter det mangetydige 19. århundrede, altså som oplæg til en reintegration af normalitet, der i faldende grad vægtede det arkitektoniske og i stigende forestillinger om arkitekturen som et etisk, samfundsomstyrtende projekt i den enkle sandheds evne. For Rowe gælder det rent faktisk om at påpege, at moderne arkitektur ikke så meget er blevet erfaret for sin visuelle effektivitet eller praktiske performans som for at markere en genfødsel. Den moderne arkitektur blev oplevet som et ydre og synligt tegn på en indre og åndelig nåde, der skulle bære fremtidens perfekte orden.

Men noget gik tabt – og det er som antydnet dette noget, Adorno med sin jubilæumstale søger at erindre os om ved sine negativt dialektiske betragtninger, der lader den tanke, som følger hans ræsonnement, opleve sig *ikke* som mål, netop ikke, men som passage mod det, der alene bevares, hvis vi vedvarende evner at bekræfte, hvad tanken kan åbne sig mod og udfolde sig med, men aldrig beherske. Adorno vil erindre os om kvaliteter ved moderne arkitektur, der alene indløses af kommende generationer, hvis de skaber med fornemmelse også for det, der ikke kan standardiseres. Og han gør det på et tidspunkt, hvor man har oplevet de første tydelige tegn på dén arkitektoniske forarmelse, som for Rowe er et for længst etableret faktum: "I mere end 40 år har det været tydeligt, at arkitekturen med den gode intention ikke har været nogen ubetinget velsignelse; og derfor kan den ganske enkelt ikke præsenteres eller retfærdiggøres ved hjælp af en uskyldig historie med en *happy ending*".¹ Ifølge Rowe kan vi ikke længere forholde os naivt til arkitekturen med den gode intention. Som det fremgår af følgende, fyldige citater fra Rowes tekst, betragter han netop den allerede omtalte epistemologiske naivitet og eskatologiske ekstravagance som afgørende for, at generationer af arkitekter mente, at den lykkelige udgang, frelsen, var tæt knyttet til en forenkling eller måske rettere forsimpning af det arkitektoniske materiale. Rowe: "I 20erne, som ofte også i dag, formede opfattelsen af, at realiteten i det store og hele er et spørgsmål om simple og åbenbare 'fakta', det holdningsfelt, hvoraf en arkitekturteori kunne udvikles. Man havde så godt som ingen epistemologiske problemer; og dengang som ofte også i dag, fremstod visse fænomener under henvisning til denne realitetsopfattelse som i særlig grad 'reale', det vil sige ægte, betegnende, mens andre fænomener affærdigedes som falske eller perverse. Man følte, at de umiddelbare, fysiske problemer, samfundet stod overfor, var enestående 'reale'; ligeså 'reale' var de tekniske medier, som var blevet udviklet gennem halvandethundrede år med industriel produktion. På den anden side manglede æstetisk vilje, vanebetingede fremgangsmåder og konventionelle udtryk i uacceptabel grad 'realitet'. (...) Det er næppe nogen

overdrivelse at hævde, at den moderne bevægelse typisk oplevede sig selv som en slags kirkesamfund – med sin egen eskatologi, paradisforestilling og fulde styrke af profeter, martyrer, apostle; et kirkesamfund, der gjorde det muligt at bruge en bygning sådan som et hengivent medlem af den græsk-ortodokse kirke bruger et ikon – hvor ikonet ikke primært gives som emne for æstetisk fordybelse, men for at styrke den religiøse overbevisning. Dets æstetiske kvaliteter er sekundære, og sådan var det ofte også med den moderne arkitektur. Det kan være, at den moderne bygning tilfredsstillede fysiske behov og at den besad visse dyder, men i bund og grund var den styret af særlige kulturelle fantasier. Langt hen ad vejen var den et elaboreret ikon. Den var et ikon på forandring, et ikon på teknologi, et ikon på det gode samfund, et ikon på fremtiden. Den var et magisk, terapeutisk billede, præsenteret så de troende (hvis antal var hastigt voksende) kunne tilbede det.”²

Rowes betragtninger, der bruger karikaturens kraft, får et stykke ad vejen lov til at sætte dagsordenen for det, som følger. Ambitionen med det følgende er at bringe tanken i dialog med rum, Adorno antyder at have mødt hos blandt andre Loos og Le Corbusier, rum der altså snarere end at lade refleksionen, rationaliteten kold og intakt opfattes som en mulighed for med en reflekterende rationalitet at ændre vores rumopfattelse. Det følgende udfoldes altså med ønsket om at foretage en anden refleksion over den epistemologiske naivitet, Adorno strejfer og passerer, men som Rowe, under indtryk af efterkrigstidens massive arkitektoniske forarmelse, tillægger afgørende betydning. Ambitionen er med andre ord at bidrage til en kritisk refleksion over forholdet mellem epistemologi og æstetik for herved at reaktualisere muligheder, som den moderne arkitektur lod os fornemme, men oftest på trods af den epistemologiske naivitet, der med rod i de moderne arkitekters egne betragtninger, har fået lov til at forvalte den arv, det arkitektoniske materiale, de efterlod os.

Den franske arkitekt og arkitekturteoretiker, Philippe Boudon, forsøger med en videnskabsteoretisk refleksion blandt andet at forholde sig til de betragtninger, fremsat af moderne arkitekter, som ifølge Rowe lader sig bedømme som epistemologisk naive. For Boudon gælder dog, at det er til at forstå, at arkitekterne, der ikke primært er optaget af at teoretisere, men af at bygge og skabe, har været epistemologisk naive i deres betragtninger og udsagn. Værre er det, når også den arkitekturteori, der forsøger at forholde sig til og bekræfte moderne arkitekturs åbenbare frisættelse af rum, som førmoderne arkitekter søgte at beherske med stramme planer og entydige akser, lader sig karakterisere som

epistemologisk naiv. Boudon henviser eksempelvis til den italienske arkitekturteoretiker Bruno Zevi, der rigtigt har forståelse for, at førmoderne arkitekter ikke så meget var optaget af frit, flydende rum, som af at beherske rum og dermed snarere af rumafgrænsningen (væggen) og de aksiale planer end af mulighederne ved det dynamiske spil mellem massen og immaterielle tomrum. Under indtryk af moderne arkitekturs innovationer kaster Zevi blikket tilbage og ser rigtigt og inspirerende, at rum tidligere blev betragtet som genstande, ting, møbler, der først og fremmest skulle afgrænses. Ifølge Boudon evner Zevi imidlertid ikke selv at begribe og udfolde, hvad bruddet med disse tæmmede rum betyder. Zevi er klar over, at noget er forandret med moderne arkitektur, men teoretisk bliver det ikke til meget andet end selvfølgelig betragtninger, som når han anfører, at "facaden og væggene på et hus, kirke eller palads, ligegyldigt hvor smukke de er, er blot containeren, boksen formet af væggene; *indholdet er det indre rum*".³ Betragtningen er rigtig, men naiv og snarere tæmmer de muligheder, som er åbnet med moderne arkitektur – der for eksempel lader inde og ude tvetydigt flyde over i hinanden – end ser dem som en chance for at ændre vor nu daterede, men teoretisk-filosofisk bundne rumopfattelse. Zevi magter ikke at forfølge den mulighed, der ligger i at erkende, at vi ikke har forstået det nye rum og at det snarere end at være noget entydigt, bestemt, "et indre i et skrin", møder os som appel til at tænke med en variabel, foranderlig rumforestilling, der teoretisk muligvis kun lader sig aftvinge flygtige, stykkevise bestemmelser, netop som moment i evnen til at variere. Zevi behandler fortsat rum som genstande, blot vægter han det, der afgrænses for afgrænsningen. Boudon: "For os er Zevi et eksempel på en epistemologisk hindring, der er parallel med den, Gaston Bachelard taler om: "Den intuitive vægning af det indre fører til kuriøse slutninger". For Zimmerman var 'skærven altid hårdere og mere gennemsigtig mod midten eller i midten', mod det han kalder den indre kerne. Ved at analysere sådanne intuitioner bliver det hurtigt klart, at for den prævidenskabelige ånd har substansen et indre: eller rettere, den er et indre... Myten om det indre er én af de fundamentale fordomme hos den prævidenskabelige tanke, som det er allersværest at uddrive".⁴

Den canadiske arkitekturteoretiker, Peter Collins, har på linie med Rowe og Boudon haft blik for den epistemologiske naivitet, der præger moderne arkitekturteori. Men hertil kommer, at Collins i tilknytning til den kritik, han leverer af det rumbegreb, Sigfried Giedion – én af den moderne arkitekturteoris allerstørste apostle – præsenterede i mange moderne arkitekters bibel, *Space Time and Architecture* (1941), peger på et forskningsfelt, der hidtil har været overset. Collins anfører således, at værker som Giedions "er mærket af en iboende

begrænsning for så vidt de essentielt set er optaget af formernes udvikling, snarere end af de idealer, der skabte formerne, hvilket tenderer mod at minimere én af de vigtigste faktorer ved arkitekturskabelse, nemlig de motiver, der dikterer karakteren af en arkitekts værk".⁵ For Collins er det klart "at en arkitekt tænker intuitivt med formerne for derefter at forsøge at retfærdiggøre dem rationelt"⁶ – og det er netop arkitektens fortsatte pendling mellem intuition og rationalitet under arbejdet med at forvandle en følt skitse til færdig bygning, Boudon gør til emnet for sin arkitekturteori for herved at bidrage til udvikling af det reflekterede mod- eller medspil, som den moderne arkitektur, der har brudt med aksialt beherskede og derved entydige rum, mangler.

Hvad gælder Giedion synes det rimeligt at mene, at han med sit rumbegreb, *rum-tid*, i grunden er inspireret af dén *faustiske* rumfornemmelse, Oswald Spengler tidligere havde sat ord på i sin *Der Untergang des Abendlandes* (1918-23). Mens nietzscheaneren Spengler knytter betegnelsen *apollinsk* til dén genstandsmæssige opfattelse af arkitekturen, som jeg har omtalt ovenfor, peger han på, at der kun er en sjæl, den *faustiske*, der higer efter en stil, som trænger gennem vægge og ud i det ubegrænsede univers og gør både det indre og det ydre af en bygning til komplementære billeder på en og samme verdensfornemmelse. Og det forekommer, at det er sådanne betragtninger, der har inspireret Giedion til at påpege, at den nye rumfornemmelse, *rum-tid*, først og sidst er kendetegnet ved den "gensidige gennemtrængning af indre og ydre rum".⁷ Sagen er imidlertid den, at Spengler – og dermed Giedion – med sådanne betragtninger snarere end at levere en ny, afklaret tilgang til verden og til arkitekturen, sådan som de begge giver indtryk af det med for eksempel referencer til relativitetsteorien, har sat ord på en (ny) intuition om rum. Og at denne nye intuition i lighed med alle mulige andre intuitioner, der forsøger at relatere en rumfornemmelse til arkitektur, først og sidst kalder på en rationel refleksion, ikke for at indlejre intuitionen i en eller anden generaliserende teori, men for i dialog med intuitionen at afsøge muligheder og umuligheder i et eksakt felt. Under alle omstændigheder gælder for Boudon, at Giedions vanskeligheder med at sige noget præcist om de rum, som markeres med moderne arkitektur, snarere peger på, at vi skal vende os mod arkitekturens felt for her at kvalificere vore betragtninger, end på at vi – i overensstemmelse med traditionen – nok én gang forsøger at udlede det konkrete af det abstrakte – af relativitetsteorien for eksempel – som den konkrete bygning fremdeles formodes at repræsentere. Bevidst om dette problem er Boudon med andre ord drevet af ambitionen om at forstå relationen mellem på den ene side det intuitive – og da meget vel sådanne fornemmelser for rummets muligheder, som dem Spengler omtaler som

faustiske og som tydeligvis adskiller sig fra, hvordan man tidligere har fornemmet rum – og på den anden det rationelle, sådan som denne relation udspiller sig under skabelsen af et værk, men uden, vel at mærke, at han herved forventer at udvikle en rationalitet, der behersker intuitionen. Tværtimod: I den grad arkitektur er ophørt at være en rejst plan med et sæt stramme akser, er det fra første færd intuitionen, der sammenholder de utallige niveauer og relationer, som indgår i skabelsen af arkitektur og som frem til det tidspunkt, hvor arkitekturen står færdig i sten og mørtel, alene vil have været sammenholdt af netop intuitionen. For Boudon er det derfor snarere en pointe end et problem, at den arkitekt, som ikke oplever rum som ting, der simpelthen kan og skal beherskes med en planmæssig angivelse af vægge og akser, men som et felt af tvetydighed og bevægelse, må lære at udholde den usikkerhed, det er ikke at kunne kortlægge alt. Forstår man ikke til det sidste at arbejde i dialog med en privilegeret rumsans og intuition, vil man enten være nødt til at fordoble det reale i tegning eller model, da en hvilken som helst skalamodel – en model eller en tegning, der reduktivt gengiver det reale – selvfølgelig kun kan tjene til at afsøge visse, og på hvert skalaniveau, forskellige aspekter af det fornemmede. Kan man ikke udholde privilegeringen af intuitionen må man med andre ord enten sande, at ét ton beton kræver et ton papir, hvis en bygning skal være gennemtegnet eller også vil man, mere sandsynligt, ty til de saglige og rationaliserede forsimplinger, Rowe skyder på og som vel netop har deres rod i, at ambitionen om rationel beherskelse har svært ved at udholde de muligheder, der trækker beherskelsen ud over sig selv, sætter den på spil. For Boudon gælder det altså om at udvikle muligheden for at bekræfte, at i skabelsesprocessen er dialogen mellem intuition og rationalitet en dialog mellem en fornemmet sammenhæng og – når det gælder arkitektur – en nødvendig rationel indkredsning af delaspekter (teknisk-konstruktive aspekter, præcise arbejdstegninger, lokaliserede afprøvninger af forventninger til lysvirkninger, etc., etc.) ved denne sammenhæng.

Det er i tilknytning til hele dette problemkompleks og som forsøg på at etablere en arbejdshypotese for en epistemologisk velfunderet refleksion over arkitekturen, vi skal forstå Boudons følgende, og her fyldigt citerede betragtning: "Man kunne nu spørge sig selv om en – hypotetisk – generaliserende arkitekturteori bør operere med et generelt begreb om arkitektonisk rum. Skulle det være tilfældet måtte dette begreb bibringes betydning ved to modstillinger. Den første ville søge at skelne begrebet fra 'ikke-arkitektoniske rum'. Den anden ville skelne det fra 'mangfoldigheden af arkitektoniske rum'. Den første modstilling (...) peger på, at det arkitektoniske rum får sin specificitet i kraft af det faktum, at det er projekteret. Ifølge denne hypotese vil det være dét faktum, at det arkitek-

toniske rum er projekteret, der adskiller dette rum fra andre, der ikke er projekterede. Men det vil være nødvendigt yderligere at præcisere betegnelsen 'projekteret' for derved at indkredse det specifikke ved det arkitektoniske (til forskel fra andre projekter, der også kan arbejde med rum). (...) At tale om et arkitektonisk rum i denne forstand vil være at tale om et rum, der i kraft af den enhed i repræsentationen (skitsen, modellen, tegningen h.o.) som mere eller mindre eksplicit knytter sig til repræsentationernes skala uden hvilken repræsentationen ikke ville være mulig, overfører enheden ved det forudgående repræsentationsrum på reale rum."⁸

I henhold til denne (arbejds-)hypotese – og da i særlig grad til Boudons betragtning om, at enheden ved det forudgående repræsentationsrum *overføres* på reale rum – vil jeg i det følgende præsentere Boudons arbejde med at give moderne arkitektur det ikke-naive epistemologiske mod- og medspil, den mangler. Det er håbet ikke blot at skabe større forståelse for, hvad Boudon mener med sin (arbejds-)hypotese, men også at kunne antyde såvel mulighederne som grænserne ved at lade moderne videnskabsteori udstikke retningslinier for dialogen med en kunstart. På nuværende tidspunkt kan det dog fastslås, at Boudon, inspireret af Collins, ser en mulighed for at kvalificere den mangelfulde forståelse for moderne arkitektur, vi møder med Zevi og Giedion, ved at undersøge, hvilken rolle arkitekternes teorier eller betragtninger spiller i den projektering, der er nødvendig og forudgående for skabelsen af et konkret værk. Som ét aspekt af sit arbejde har Boudon med egne ord "valgt at interessere sig for moderne arkitekters teoretiske skrifter for at levere en læsning, som tillader at frigøre det, der i det indre af disse skrifter er en integrerende del af den arkitektoniske tænkning, det vil sige af den tanke, der leder projektet".⁹

I forbindelse med sit forsøg på at skabe en videnskabeligt funderet teori om arkitekternes teorier – og for i den forlængelse at kunne reflektere over, hvorledes repræsentationsrummets enhed *overføres* på reale rum – er Boudon derfor optaget af at frasortere det ved arkitekternes betragtninger, Rowe kritiserede. For mens Rowe, blandt andet under indtryk af den måde, hvorpå moderne arkitekter bragte udsagn om det reale, virkeligheden, samfundet ind i arkitekturteorien, fandt anledning til at tale om epistemologisk naivitet, søger Boudon at distancere det ved arkitekternes betragtninger, der kan være sat af det sociale og som, påviser Boudon, ofte lader sig forstå ved arkitekternes behov for at legitimere egen praksis overfor en uforstående samtid. Boudons interesse retter sig i stedet mod at udestillere begreber eller termer af arkitekternes betragtninger, der knytter sig til det specifikt arkitektoniske. Med henvisning til Le Corbusiers insisteren på, at allerede *Parthenon* markerer en forståelse for, at det er nødven-

digt at 'standardisere' for, som det hedder i *Vers une Architecture*, "at magte perfektionens problem", påpeger Boudon, at nok antyder Le Corbusier hermed ønsket om at foretage en metarefleksion, men han gør det uden at reflektere betegnelsen 'standard' i forhold til den projektering, der ifølge Boudon er afgørende for et begrebs mulige validitet i en teori om teorierne. For Boudon transformerer Le Corbusier med betegnelsen 'standard' "på helt arbitrær vis et ords indhold for at klæbe det til, hvad Le Corbusier opfatter som produktionens økonomiske nødvendighed, for herved at give en term med oprindelse i industrien del i den antikke arkitekturs ædelhed".¹⁰

Man kan altså med Boudon fortsat mene, at en lang række af arkitekternes begreber er præget af epistemologisk naivitet. Ikke desto mindre gælder, at Boudon finder det muligt af arkitekternes diskurs at udestillere begreber, der er skabt i og med arkitekternes behov for i tæt dialog med praksis at styre denne praksis – begreber som altså oprindeligt ikke er skabt med ønsket om at rejse en epistemologisk velfunderet teori om den teori, dialogen mellem praksis og begreb måtte bære som mulighed, men som dén, der er orienteret mod muligheder ved det videnskabsteoretiske, vil kunne lade arbejde i og med udviklingen af en metateori om netop konceptionen af arkitektur. Og som jeg løbende vil vende tilbage til det i forbindelse med en nøjere præsentation af Boudons bidrag til etableringen af en arkitekturvidenskab, ligger der i ønsket om i særlig grad at reflektere over *skabelsen* af arkitektur et interessant krydsningsfelt mellem Boudons betragtninger og så Rowes forsøg på at arve og udfolde mulighederne ved moderne rum. For Rowe er det nemlig også den refleksion, der vender sig mod praksis, som kan arve og videreudvikle de løfter, den moderne arkitektur gav os og som forsvandt i og med den standardiserende og bevidstløse kopiering af dens ikoner. Lad mig endvidere anføre, at også Adorno markerer den opfattelse, at i dag, hvor enhver kunstnerisk frembringelse straks kan reproduceres og det i en grad, at evnen til reproduktion og åndløs standardisering i for eksempel arkitekturens felt truer med at blive så dominerende, at der ikke bliver nogen genuin ny arkitektur at reproducere, må den æstetiske refleksion udvikles som evne til at gå i bekræftende dialog med den eksperimenterende praksis. I sit essay om den franske kunstner og kunstfilosof, Paul Valéry – der i øvrigt, som det vil fremgå, spiller en afgørende rolle for Boudons refleksioner – skriver Adorno: "Evnen til at se kunstværker indefra, fra den logik, der knytter sig til, at de er skabte (...) er formentlig den eneste mulige form, æstetikken kan antage i dag".¹¹

Jeg finder, at det er i dette perspektiv, vi skal forstå og bedømme Boudons forsøg på at skelne mellem på den ene side dét ved arkitekternes diskurs, der

har rod i behovet for at legitimere den arkitektoniske praksis i forhold til en samtid, og som – sådan som Rowe har påpeget det – har været uheldigt traditionsskabende, og på den anden dét, der retter sig mod den åbne og søgende arkitekturskabelse. Boudon er dog i sit forsøg på at skelne klar over, at også det, der knytter sig til den genuine skabelse, ofte involverer en tendens til at universalisere det specifikke problem. At det forholder sig sådan får imidlertid ikke Boudon til at tale om epistemologisk naivitet, men til med et citat fra Valéry at bemærke, at en “kunstner, som sætter sig for at skabe et værk, der er så komplekst, så omfattende eller så nyt for ham, at dets måde og hans plan ikke umiddelbart lader sig bestemme i en gensidig overensstemmelse, foranlediges til i det abstrakte sprog at skabe en autoritet mod sig selv, der letter hans forehavende under foregivelse af, at den underlægger ham visse universelle betingelser”. Og spørgsmålet er fremdeles, om disse “universelle betingelser”¹² tager over, bliver enerådende, hvilket er tilfældet med den alt for saglige, standardiserende indstilling, Adorno og Rowe kritiserer, eller om de vedvarede forandres under iværksættelsen af en kompleks, men forudgående og privilegeret intuition. Som allerede antydnet ønsker Boudon med sin teori at bekræfte den sidste opfattelse eller, måske rettere, mulighed, hvorfor hans teoretiske “evne” til at reflektere dialogen mellem de universaliserende betingelser, der opstilles som led i konceptionen – og som oftest har at gøre med en arving af de redskaber (plan, snit, perspektiv etc.) og forbilleder (Le Corbusiers forhold til renæssancearkitekten, Palladios grundplaner, eksempelvis), der ligger i traditionen – og intuitionen om det nye – der nødvendigvis betyder en forvandling af det overleverede – på én gang bliver et første hint om såvel mulighederne som grænserne ved hans projekt.

Boudon er med andre ord ikke interesseret i de forskrifter, som rejses i arkitekternes skrifter, men i de begreber, arkitekterne skaber – og han er i den forlængelse klar over, at dette fordrer dels en række betragtningerne over, hvad, eller måske rettere hvordan, begreber, der vedrører den arkitektoniske praksis, er, og dels svar på spørgsmålet om, hvad eller hvordan en teori, der kan gribe dette, er. Eller anderledes med Boudon: “Det giver ikke mening, *a priori* at definere begreber i arkitekturen, da begrebet er intimt knyttet til et vidensdomæne”,¹³ men “at sige, at vores teori sigter efter teorien, mens arkitekternes teori almindeligvis sigter efter praksis kan som udgangspunkt udgøre en teoretisk hypotese for vores refleksion. Og da er arkitekturteorien eller arkitekturteoriernes begreber i vores teori. Og således er teorien måske det mest fundamentale begreb at undersøge, det første at reflektere over og det sidste at reevaluere”.¹⁴

Det er min opfattelse, at Boudon med sit teori-begreb – og sin vilje til vedva-

rende og under indtryk af det faktiske at reevaluere dette begreb – på én gang er kantianer og postkantianer. Eller rettere: Boudon er kantianer for så vidt han mener, at viden snarere end at springe direkte af det faktiske bunder i en evne til at medreflektere mulighedsbetingelserne for viden, en evne som ifølge postkantianeren Boudon er udviklet i historien for at føre til moderne videnskab, der ikke som den aristoteliske filosofi tillægger det enkelte begreb (begrebet rum, fx) et essentielt indhold, men snarere forstår og udvikler begreberne som momenter i en operationalitet, der til stadighed skaber viden. Præliminært kan det i den forlængelse siges om Boudons teori om teorierne, der knytter sig til praksis, at den ikke, sådan som heller ikke anden moderne videnskab, hviler på filosofiens *aprioriske* begreber, men i stedet søger begreber, der vedrører det operationelle, skabelsens begreber, som knytter sig til og rejser et specifikt (videns-)domæne, et felt. Teorien om teorien er en teori, der søger at begribe de operationelle begrebers måde at arbejde på i teorien, der udvikles med skabelsens praksis. Eller anderledes og med Boudon: “Spørgsmålet om vor teoris status profileres til stadighed bag vort arbejde, da vi ikke *a priori* foreskriver den ikke at være kunstnerisk, samtidig med at vi har til hensigt at drive den til videnskabelighed”.¹⁵

Med reference til momenter i den korte præsentation af Adornos jubilæumstale ovenfor kan man sige, at Boudon med Adorno deler viljen til at drive tanken ud over det *aprioriske* og ind i dialog med det foranderlige. Men mens Adorno ikke forestiller sig, at de spørgsmål, som rent faktisk rejses for filosofien af filosofiens problemer med blandt andet det *aprioriske*, blot og bar lader sig honorere med de svar, den moderne, operationelle og skabende videnskab giver, er det som antydnet klart for Boudon, at problemerne om ikke skal løses som et suverænt mellemværende mellem kunst og videnskab, så i hvert fald på en sådan måde, at filosofiens traditionelt overgribende rolle relativiseres. For Boudon er det væsentligt at forstå betydningen af og muligheden ved, at mennesket i historien har bevæget sig *fra* en førvidenskabelig, filosofisk garanteret tanke, der knytter begrebet til essenser *mod* en videnskabelig tanke, der medkalkulerer det foranderlige, processuelle og operationelle i og med sit eget, bevidst eksperimenterende arbejde. Og videre gælder, at dette i følge Boudon stiller epistemologien over for opgaven at foretage en overgribende, afklarende meta-refleksion over tiden og rummet ikke som *aprioriske*, men netop som operationelle størrelser rettet mod og rejst i et felt, der ikke selv er historie. Boudon fremhæver således, at han knytter betegnelsen *Arkitekturologi* til sit arbejde for at understrege sin “hypotese om, at det er muligt i forhold til arkitekturen at konstruere en viden om arkitekturen, der i sin natur ikke er historisk”. Boudon

understreger dog, at det "ikke drejer sig om at fornægte historien og de bestemmelser, den lader hvile på arkitekturens fremtid, men om at antage, at der er plads til et andet vidensfelt i forhold til arkitekturen end det historiske, et felt der kan afklare og blive afklaret af arkitekturen og som, endelig, kan give anledning til – eller rettere være objekt for – andre historier end dem, vi kender".¹⁶

Jeg vil senere vende tilbage til Adornos position, da den, som allerede antydet, sammen med blandt andet en drøftelse af Rowes forståelse for kunstkabelsens proces vil være del af den ramme, i hvilken jeg vil bedømme eller måske rettere placere betydningen af Boudons arbejde. Og jeg vil i den forlængelse, altså i forlængelse af et forsøg på at placere Boudons arbejde, overveje, om ikke Boudon – der vil etablere en relation mellem videnskab og kunst på videnskabens præmisser – snarere end at søge begreber, søger funktioner eller måske rettere *funktiver* for nu at tale med Deleuze og Guattari og den sprogbrug, de præsenterer i forbindelse med deres adskillelse – og, i den forlængelse, fornyede krydsning – af filosofi, videnskab og kunst i *Hvad er Filosofi*.¹⁷ Denne overvejelse finder ikke blot næring i Boudons ovenanførte (arbejds-)hypotese, hvor han angav at ville fokusere på *overførslen* af enheden i repræsentationerne på reale rum, men også i Boudons videre refleksion, sådan som jeg vil forsøge at præsentere den nedenfor. Endvidere gælder, at Boudon af relationen mellem kunst og videnskab ser muligheden for at etablere et selvstændigt videnskabeligt felt og refleksionsrum, et *arkitekturologisk* rum, der i kraft af sine særegne videnskabelige normer og som forsøgsvis generaliserende refleksion over det artificielle har eksistens også uafhængigt af kunsten. Og til dette kommer endelig, at Boudon inspireret citerer Bachelard for netop at opfatte begreberne i den videnskabelige diskurs som funktioner: "Den førvidenskabelige ånd kunne ikke tænke de elementære begreber formelt (vi vil sige operationelt.), da den aldrig skelnede dem fra deres 'indhold'. Denne overbelastning betyder, at begrebet ikke kan være følsomt overfor variationer ved de betingelser, hvor det finder sin rette funktion".¹⁸

Jeg vil komme tilbage til dette, ikke for at degradere Boudons *Arkitekturologi*, men for, som sagt, at placere den og kort overveje muligheden for at udfolde den i dialog med, hvad Deleuze og Guattari omtaler som filosofiens begreber – der måske i særlig grad er det redskab, Adorno betjener sig af – og kunstens sansninger – som arkitekturpædagogen Rowe vægter. Boudon afstår fra, eller måske ligefrem værger sig mod en sådan dialog, som jeg ikke desto mindre finder nødvendig, hvis det ikke blot handler om at bringe arkitekturteorien ud over det epistemologisk naive, men også i bekræftende kontakt med for eksempel

Loos' arkitektur. Indtil videre holder jeg mig til Boudons egen terminologi og taler fortsat om begreber, hvor Boudon gør det. Og inden vi kommer til hans vidensspecifikke refleksion over tid og rum vil jeg nu søge yderligere at afklare, hvorledes Boudon mener det muligt at træde fra den historie, hvor arkitekturen og arkitekturteorien var underlagt det foranderlige, netop fordi man ikke magtede at reflektere dets betydning, til den historie, hvor netop foranderligheden indbygges som mulig kobling mellem kunst og videnskab i og med epistemologiens evne til at påpege, at relationen mellem de to felter gives som mulighed – på den ene side fordi videnskaben arbejder ikke med essentielle, men med operationelle begreber, og på den anden fordi skabelsen, når det drejer sig om arkitektur, må og skal styres – også selv om styringen ikke skal tage over og dræbe den forudgående og, overordnet set, sammenhængsskabende rumsans og intuition.

I sit forsøg på at forholde sig til og bestemme begreberne i arkitekternes betragtninger, er Boudon kritisk inspireret af sprogvidenskaben. Med reference til Saussures betragtninger om, at "det lingvistiske tegn ikke forener en ting og et navn, men et begreb og et akustisk billede", og at "vi foreslår at bevare ordet tegn til at betegne helheden og at erstatte begreb og akustisk billede med henholdsvis signifié og signifiant",¹⁹ påpeger Boudon, at ethvert ord i en tekst, der forholder sig til arkitektur i overensstemmelse hermed vil kunne forstås som et begreb. Man ville således kunne tale om begrebet "vindue", begrebet "spidsbue", begrebet "proportion". For Boudon er det dog klart, at det mest banale spørgsmål, som stilles i forbindelse med undersøgelse af de begreber, arkitekterne bruger og da bruger i forbindelse med en skabelse, må vedrøre muligheden for at finde kategorier, der overordnet kan klassificere disse signifikanter – et spørgsmål, som imidlertid allerede markerer behovet for overvejelser over den teori, der skal muliggøre klassificeringen.

Som et forsøg på at hæve sig over Saussures betragtning, der tillægger ethvert ord begrebsstatus, men uden endnu at honorere den strenge begrebsklassifikation og systematisering, man møder i videnskaben, foreslår Boudon en kategorisering af en lang række af de begreber, man møder i arkitekternes skrifter og betragtninger, sådan som det fremgår af følgende eksempler: Kunstneriske begreber (fx *clair obscure*), imaginære begreber (fx Le Corbusiers '*cité radieuse*'), tekniske begreber ('plan', 'snit', 'opstalt'), filosofiske begreber ('funktionalisme', 'organisk'), poetik-begreber ('enhed'), funktionelle begreber ('piller'), æstetiske begreber ('plasticitet'), morfologiske begreber ('piller', 'vinduer på langs'). Man kan dog ikke hævde, at disse begrebskategorier endnu bærer præg af meget andet end mangfoldigheden ved den empiriske situation, den praksis,

de knytter sig til. Og hertil kommer, at klassifikationen ingenlunde opererer med klart afgrænsede klasser: hvordan adskille 'kunstnerisk', 'æstetisk', 'filosofisk'. For Boudon, der søger på tværs af den også blandt arkitekter almindeligt udbredte forestilling om, at filosofisk funderede begreber skulle kunne levere en såkaldt 'abstrakt' eller 'overordnet' forståelse af arkitekturen, der kunne tjene til styring eller klassificering af de konkrete problemer, som mangfoldigheden af begreber vidner om, gælder det tværtimod om at lade de konkrete problemer, mangfoldigheden, være styrende for en begrebsafklaring i og med udviklingen af kategorier, som vedrører skabelsen. For Boudon gælder det om at begribe og kategorisere for eksempel de morfologiske, funktionelle og tekniske begreber i og med en teori, der ikke udtømmer, hvad der er at sige om et arkitektonisk værk, men som forsøger at begribe den operationalitet, der betjener sig af nævnte begreber som iværksættelsens redskaber. Hos arkitekterne – og da gælder det arkitekterne efter renæssancen og efter Kant, altså de arkitekter, som ikke længere finder forlægget for den samlede arkitektoniske skabelse i en universaliserende filosofi – finder man yderst sjældent en samlende ræsonneret teori. Derimod finder man utallige forsøg på at hæfte begreber på en række diskontinuerte billeder. Og dette er en pointe. For Boudon bliver spørgsmålet nemlig, om det er muligt at bibringe disse italesatte billeder en orden. Eller rettere: Spørgsmålet bliver, hvorledes der i kraft af disse diskontinuerte billeder etableres en orden i og med en færdig bygning. Boudon ønsker således ikke at opleve det diskontinuerte som en fejl, men derimod som et første markant tegn fra det konkrete vidensfelt på, at det afgørende spørgsmål for en moderne arkitekturteori bliver at reflektere over og dermed italesætte, hvorledes, i kraft af hvilke greb, lader den orden, der hviler i intuitionen og først er en realitet med den færdige bygning sig etablere ved hjælp af de diskontinuerte billeder eller redskaber. Spørgsmålet er, hvordan vi bevarer, hvad diskontinuiteten fortæller os om det konkrete vidensfelt, samtidig med at vi honorerer selv den mest banale fordring, man må stille til en teori: at begreberne indbyrdes lader sig adskille. Boudon: "På det mest elementære niveau er ideen, vi har med vort arbejde at redefinere de termer, arkitekterne benytter, med det enkle mål at benævne de samme ting med det samme navn og forskellige ting med forskellige navne. Det ville dog være en misforståelse at mene, at det for at gå videre med dette arbejde kræves, at "tingene" selv er klare og distinkte".²⁰ Boudon glemmer med andre ord ikke, at de "ting", han søger at benævne, er begreber som knytter sig til funktioner, som udfoldes og dannes i dialogen mellem en tanke og en eksperimenterende praksis.

Boudon er i sit forsøg på at reflektere over den mangfoldighed og uorden, han

umiddelbart finder i arkitekternes betragtninger, inspireret af Michel Foucaults diskursanalyser, og det er han, fordi postkantianeren Foucault, sådan som også dennes læremester Bachelard, har insisteret på, at det er afgørende at erstatte den gådefulde relation mellem ord og ting, som den førvidenskabelige tanke søgte afklaret ved at tillægge ordene et essentielt forhold til tingene, med en undersøgelse af den lovformelige dannelse af objekter, som alene aftegnes i diskursen. Foucaults diskursanalyser retter sig dog oftest mod etablerede videnskaber, som det er tilfældet hvor analysen i for eksempel i *Les Mots et les Choses* gælder udviklingen af medicinen, økonomien eller grammatikken. Og for Foucault gælder det ved påpegningen af de forskellige vidensdomæners foranderlighed om at vise, at den orden, der på et givent tidspunkt hersker i et vidensfelt, ikke er betinget af en overgribende, universel og essentiel sandhed om objektet, men derimod af en fortsat dialog mellem ordene og tingene, altså mellem feltets etablerede diskurs og det konkrete emne for viden. Med sine betragtninger ønsker Foucault med andre ord at animere videnskaben til vedvarende, i eksperimenterende dialog med sit emne, at vove at kuldaste de dogmer, som alene skyldes det diskursive, og herunder forestillinger som diskursen i det enkelte felt deler med andre felter, som mulige tegn på, at eksterne (samfundsmæssige, filosofiske etc.) påvirkninger er uheldigt dominerende, netop hvad angår mulighederne for fornyet refleksion under indtryk af eksperimenterne – og dermed ændringerne – i det eksakte felt.

Når Boudon, inspireret af Foucault, søger at analysere, hvilke forestillinger, som står i vejen for en adekvat undersøgelse og forståelse af de "eksperimenter", arkitekterne har foretaget, finder han det naturligvis afgørende, at arkitekturteorien traditionelt hellere søger at begribe værker ved for eksempel at applicere et rumbegreb hentet fra i særlig grad filosofi eller videnskab på arkitekturen, end overvejer hvorledes en ny intuition, en ny rumfornemmelse i arkitekturen og hos arkitekterne kunne befordre et opgør med det i og for sig traditionelle forsøg på at lade filosofiens betragtninger om rummet og videnskabens om geometrien styre en begribelse af arkitektur. I stedet for at forstå filosofi, videnskab og kunst som indlejret i separate og kun sporadisk konvergerende planer, synes sådanne arkitekturteorier fortsat at opfatte filosofien og videnskaben som leverandører af henholdsvis generaliseringer og elementer, hvoraf arkitekturens mere konkrete former kan udledes, opbygges. Arkitekturen begribes fortsat som var den en konkret repræsentation af en abstrakt sandhed. For Boudon er det centrale, befordrende spørgsmål, som kan stilles i kraft af Foucaults inspirerende fokusering på det diskursive imidlertid, om ikke videnskaben og arkitekturen snarere konvergerer i og med *opgøret* med forestillingen om, at al erkendelse

grundes på filosofiens aprioriske begreber. Boudon kan således påpege, at ikke blot i arkitekturens og kunstens felt, men også i videnskabens har dette opgør med filosofien markeret sig som afvisning af forestillingen om, at det på platonisk eller cartesiansk vis skulle være muligt at deducere sig frem til en essentiel sandhed om snart sagt hvad som helst ud fra den i åndshistorien altid afgørende, abstrakte geometri, uden størrelse, skala. Det er under alle omstændigheder i overensstemmelse med Foucaults påpegning af, at videnskaben må kuldaste de dogmer, som alene stammer fra diskursen for i stedet at lade en refleksion over sit emnes beskaffenhed og realitet være afgørende og ledende, når videnskabsteoretikeren Gilles-Gaston Granger påpeger det betydningsfulde i videnskabernes opgør med forestillinger, som alene hidrører fra geometri, der aldrig operer med størrelser, dimensioner, mål. Granger: "Enhver kvalitativ model er ikke nødvendigvis karakteristisk og virkningsfuld. Under hvilke betingelser vil den være det? Det forekommer os, at den for det første bør være forsynet med tilstrækkeligt præcise indikationer om *skalaen* på det fænomen i forhold til hvilket, den har gyldighed. Hvis den konceptuelle reduktion af en form i fænomenet som sådan er uafhængig af enhver størrelse, er realiseringen af en form i fænomenet derimod, i almindelighed, betinget af sin størrelse. Forholdet mellem det kvalitative og det kvantitative er således cirkulært, hvis det er sandt at den kvalitative model er en fortolkningsramme for målene, mens validiteten af den kvalitative model er afgrænset/begrænset af en størrelsesorden".²¹

For Boudon, der er orienteret mod muligheden for at skabe en epistemologisk funderet teori om de teorier, der er rettet mod arkitektonisk praksis, og som altså snarere vil lade eksperimenterne i det berørte felt udfordre rationaliteten end lade en abstrakt fællesnævner, tanken alene skylder evnen til abstraktion, bestemme feltet, er det naturligvis interessant, at videnskaben, som ikke forestiller sig at besidde et begreb om sin genstands essens, men i stedet forholder sig operationelt og eksperimenterende til sit vidensfelt, markerer, at den operationelle models kvalitative relevans først og sidst er skalaafhængig. Mens dialogen mellem videnskab og arkitektur tidligere, i renæssancen, men endnu også hos Giedion, har været funderet på den skalaløse geometri, ligger der for Boudon en mulighed i at lade netop skalaen og forståelse for en mangfoldighed af skalaer være afgørende for en teori, der ikke søger at udtømme, hvad der er at sige om moderne arkitektur, men derimod overhovedet at rejse en refleksion, der under indtryk af de mangfoldige og ubegribelige aspekter ved emnet, søger at sige noget rationelt, og hermed også noget rationalitetskritisk, om den mere eller mindre rationelle refleksion, arkitekten lader følge sin intuitive fornemmelse for, hvad han vil skabe. Når Le Corbusier eller Ricardo Bofills derfor giver ud-

tryk for, at "l'architecture est de la géometrie", så er det ikke mindre kritisabelt end Giedions forestillinger om, at vi uden videre kan italesætte den moderne arkitekturs særegenhed med, hvad Einstein har udviklet i et helt andet felt og på en helt anden skala. For Boudon er Valéry derimod langt tættere på at skabe adgang til en refleksion over (skabelsen af) for eksempel Le Corbusiers arkitektur, hvor han med tanke på netop arkitekturen påpegede, at "tout change avec la grosseur"²² – en sætning der i kort form resumerer det 19. århundredes store arkitekturteoretiker Viollet-le-Ducs påpegning af, at i arkitekturen forholder 2 til 4 sig *ikke* som 200 til 400, sådan som renæssancens geometriserede, proportionsorienterede, men skalaløse teorier kunne mene det. Til forskel fra geometri, der aldrig er afhængig af størrelse, har arkitektur altid mål, dimensioner, hvorfor det projekterede arkitektoniske rum adskiller sig fra perspektivets geometriserede rum – i hvilke de afbildede genstande alene har en relativ størrelse – for så vidt det arkitektoniske rum bliver til ved sammenknytning af absolutte størrelser, dimensioner, skalaer. Arkitekten véd, at rum og former, der i ét "perspektiv" vil være fjerne og små i et andet vil være nære og store, og at begge "perspektiver" har lige gyldighed i arkitekturen. Overordnet og ubestemt kan man sige, at det blandt andet er dette, arkitekten samarbejder i moderne, flydende rum, hvorfor hans imaginære heltegerninger, sådan som Adorno markerede det, kun utilstrækkeligt lader sig tilskrive Le Corbusiers proportionssystem, *Le Modulor*.

Den spanske arkitekturteoretiker Ignasi de Solà-Morales har markeret, at krisen ved tabet af filosofiens og dermed geometriens faste grund i særlig grad har markeret sig som et problem i kunstens felt, "der er mærket af begæret efter at repræsentere".²³ Solà-Morales understreger dog samtidig, at fordringen til nutidig kunst- og arkitekturteori ikke er at opstille et nyt system, men derimod at bekræfte og befordre kunstnerens og arkitektens evne til "for hvert skridt at skabe såvel sit mål som sin grund".²⁴ Og det synes klart, mener jeg, at Boudons teoretiske projekt er i god overensstemmelse med denne fordring, da heller ikke Boudon søger at begribe konceptionen af moderne arkitektur ved at indlejre den i en sandhed, et system, arkitekten fremdeles formodes at ville have repræsenteret med sit projekt. I forbindelse med drøftelse af en række udkast og skitser, gjort af den italienske arkitekt Carlo Scarpa, skriver Boudon således: "Disse tegninger repræsenterer en fiktion, eller rettere, de repræsenterer et objekt, som endnu ikke findes. Og deri ligger et karakteristisk træk ved repræsentation i arkitekturen: tegningen repræsenterer intet i betydningen at gøre et realt, men fraværende objekt, nærværende. Der er snarere tale om, at det er arkitekten som '*se représente son projet*'."²⁵ Og atter får vi pointeret, at Boudon ikke

søger en overgribende beherskelse af arkitekturen, men derimod at indlejre sin teori reflekterende i skabelsen – og det kan i den forlængelse være værd at understrege, at den eller de skalaer, Boudon taler om, ikke er identiske med den kartografiske skala, geografis skala, hvor en brøk angiver det størrelsesmæssige forhold mellem på den ene side et kort eller en plantegning og på den anden en realitet. Boudons skalaer – som ikke blot er numeriske, men også for eksempel optiske (lys/skygge fx), symbolsk- sprogbetingede (når jeg siger, at en tegnet rektangel er en tændstikæske opfatter du den anderledes, end hvis jeg siger, den er en skyskraber), formmæssige (hvilke energier ligger der i, at vi selvfølgelig opdeler en vertikalt orienteret genstand spejlsymmetrisk, men ikke gør det med en horisontalt orienteret genstand. Tænk blot på forskellen mellem en violin, der “står op” og én der “ligger ned”) osv. – knytter sig, som det fremgår af det netop anførte citat til en dialog mellem arkitekten og en realitet, som endnu ikke findes. Denne endnu ikke eksisterende realitet skal derfor ikke primært repræsenteres på den eller den skala – Boudon forstår en sådan kartografisk skala som en “kobling” – men skabes under inddragelse af en mangfoldighed af skalaer, hvor skalaen, som det for eksempel kan være tilfældet med “parcellens skala”, er at betragte som teoriens forsøg på at benævne en *udveksling* eller *funktion* mellem en given parcel og dens fx topologiske kvaliteter og så en kommende bygning, sådan som denne udveksling (eventuelt) finder sted i projekteringen af arkitektonisk rum. Det er på den måde, vi med Boudon vil kunne bekræfte og forstå, at arkitekten i den postrepræsentationelle verden for hvert skridt skaber såvel sit mål som sin grund – og det er i særlig grad ønsket om at gå i dialog med dette, der kendetegner *arkitekturologien*, hvilket allerede ovenanførte (arbejds)-hypotese – der talte om at undersøge “enhed ved” og “overførsel af” forudgående repræsentationsrum på reale rum – lod os fornemme.

Lad mig dog påpege, at der i dette ikke ligger en afvisning af, at også den innovative arkitekt skitse-mæssigt kan være inspireret af eller måske ligefrem finde anledning til at citere for eksempel grundplaner hentet fra traditionen. Den 27-årige Rowe har således med artikelen “The mathematics of the ideal villa” fra slutningen af 40erne vist, at Le Corbusier med sin *Villa Garches* (1929) citerer grundplanen i Andrea Palladios *Villa Foscari* (1560) – en påpegning Le Corbusier fandt “extremement importante”. For den senere og lidt ældre arkitekturpædagog, Rowe, kom sådanne iagttagelser rent faktisk til at spille en rolle, ikke fordi han ville vise, at al kommende arkitektur bør duplikere Palladio, men i forsøget på at gøre sine studerende begribeligt, at også den genuint moderne arkitektur, der går selvstændige veje, går disse veje i dialog med kun de aller-

højest elaborerede værker fra traditionen. Som Rowe markerede det i dét pædagogiske program, han forfattede til arkitektskolen i Austin, Texas, i 1954 så gælder, at eleven "ved at erkende, at visse kreative handlinger alene er mulige på et vist tidspunkt i historien, bliver i stand til at tænke fremtiden som andet end perpetuering af nutiden. Forbindelsen til nutiden forhindrer et anakronistisk spring ind i fortiden, og forståelse for fortiden forhindrer en tro på nutiden som en sidste, definitiv tilstand".²⁶ Boudon er med andre ord i fuld overensstemmelse med Rowe og det er han ikke blot, hvor han i tilknytning til Rowes betragtninger om den ideale villa påpeger, at nok har Rowe hermed vist, at Le Corbusier arver traditionen og at han i sit banebrydende arbejde med rum skaber en autoritet mod sig selv, der letter hans forehavende under indtryk af, at den underlægger ham visse universelle betingelser. Der er også fodslag, hvor Boudon henleder opmærksomheden på, at Le Corbusiers færdige villa rent faktisk adskiller sig afgørende fra Palladios, hvorfor den model, der af Rowe fremlæses som en abstrakt fællesnævner for de to villaer, med Le Corbusiers værk er at betragte som en model, en variabel model, arkitekten/eleven inddrager i arbejdet med at udfolde arkitektur i den åbenhed, hvor nutiden – der bringer dét, der blev skabt i går, på saglig formel – ikke opleves som en sidste definitiv og dikterende tilstand. Eller anderledes: At modellen, der er behæftet med uklare grænser for så vidt den udfoldes forskelligt i de to villaer, alene bliver model i denne transport fra én bygget realitet til en anden, der ændrer modellen, bringer os atter på sporet af spørgsmålet om forskellen mellem renæssancens og modernitetens modelopfattelser og derved til en vigtig påpegning af, at Le Corbusier ændrer den paladianske model – der for renæssancemennesket repræsenterer en abstrakt, geometrisk sandhed – fordi han ikke rejser sin arkitektur fra en proportioneret plan, men derimod lader den geometrisk-proportionerede plan arbejde som en slags autoritet mod sig selv i og med ønsket om at udfolde en rationelt set ubeherskelig, følt rumintention, der inddrager en lang række skalaer, som ikke er numeriske.²⁷ Og dette bekræftes naturligvis kun af en teori, som evner at spørge til variationen med forståelse for det særegne ved det arkitektoniske felt, hvilket for den epistemologisk reflekterede Boudon først og sidst vil sige med forståelse for skalaer, dimensioner, der ikke kan udledes fra, men snarere intuitivt bærer det abstrakte på vej mod den enhed, værket, det reale rum, mere eller mindre vellykket er. Og det er fremdeles med denne forståelse, vi kan komme en smule videre i overvejelserne over diskursens rolle i det arkitektoniske felt, da forståelsen markerer *såvel* en vished om, at arkitekturteorien må forholde sig kritisk til, hvad der alene skyldes det diskursive og herunder forestillinger, der er importeret fra andre felter, *som* et ønske om, ja, at mål-rette

forståelsen mod og med arkitekturens felt og da naturligvis i særlig grad mod dialog med sådanne projekter, der ikke er genereret fra en abstrakt kalkule og geometri, men i stedet benytter geometrien, og de geometrisk genererede modeller, som ét blandt andre og væsentligere redskaber, sådan som det er tilfældet med den for den traditionelle arkitekturteori vanskeligt begribelige moderne arkitekturs flydende rum. Boudon: "Ud fra, hvad der er sagt, vil man ikke kunne undgå at have bemærket, at betegnelsen 'model' ikke er en essens, at den bør være tænkt, og da tænkt i det specifikt arkitektoniske felt, som interesserer os. Antiplatonikerne kan utvivlsomt tilslutte sig denne kritik. Tilbage står dog, at netop hvad angår arkitekturen, kan man ikke stille sig tilfreds med at være antiplatoniker, thi dér gives om ikke andre så i hvert fald platonikernes form-modeller."²⁸

Boudon påpeger et sted, at også Kant markerer forståelse for, at en ikke-målelig fornemmelse for størrelse har en så at sige indrammende eller grænsesættende betydning for, hvad vi i kraft af vores forestillingsevne kan forme, begribe, formidle. Boudon: "Når Kant fortæller os, at det sublime er en storhed, der ikke er lig andet end sig selv" drejer det sig om fraværet af ethvert pertinent mål, enhver reference, ikke om fraværet af størrelse".²⁹ Mens Kant med sin filosofi er optaget af at vise, hvorledes vi med de *aprioriske* anskuelsesformer, tid og rum, og med geometrien, forstandens redskab, former det formløse og eventuelt – som Husserl senere ville vide det – skaber os indsigt i tingenes essens, søger Boudon vedvarende at privilegere de spørgsmål, der ligger på grænsen af det rationaliserbare, men således at de nu rejses eller udfoldes i et konkret felt, hvorfor også spørgsmål om tid og rum – som i arkitekturteorien introduceredes af Giedion, men uformidlet, abstrakt – på ny overvejes for ad den vej, modsat Kant så at sige, at forstå, hvorledes et mangefold af ekstrarationelle skalaer skaber eksempelvis koherens, dynamik og/eller ro i og med arkitektens arbejde med at konkretisere og udfolde sin intuition. For Boudon og *Arkitekturologien*, der søger at skabe en teori om den teori, der er rettet mod praksis, skal spørgsmål om tid og rum dels rejses i tilknytning til en analyse af det diskursive og dels knyttes til et eksakt vidensfelt for – i samme moment så at sige – at passere den traditionelle, beherskelsesorienterede vægtning af det essentielle med en åbning mod det skabende og operationelle.

Generelt kan man om en diskurs sige, at den ud over at være bestemt af sit emne og af eksternt påførte forestillinger, er karakteriseret ved en tids-rumlig orden, en orden som i sproget, og i kraft af at det tager tid for ræsonnementet at etablere, og forandre, et refleksionsrum, markerer sig som en uomgængelig udveksling mellem det diakrone og det synkrone. Som antydnet var allerede Kant

på sporet af dette med sin påpegning af, at anskuelsesformerne tid og rum markerer betingelser, vor viden hviler i. For post-kantianeren Boudon er tid og rum ikke at betragte som *aprioriske* betingelser, men som en plastisk, foranderlig mulighed, der kan bearbejdes i og med det sprog, tanker, der er rettet mod et konkret felt, ordnes i. Det tids-rumlige er en betingelse, vi kan reflektere over, betragte ved for eksempel at undersøge, hvorledes arkitekterne i deres særlige felt bruger sproget til at tale om og skabe arkitekturen.

Almindeligvis mener man, at diskursen er en tråd – man taler om diskursens røde tråd og forventer, at den udfolder sig i tid, hvilket også markeres med ordets etymologi (lat. *discursus*, af *discurere* løbe omkring; diskurs om tænkning, der slutter fra led til led). Arkitekturen, der ifølge Goethe er “forstenet musik”, har på sin side til tiden en rummets relation. Ifølge Boudon gælder imidlertid, at “arkitekturen snyder, thi den er et skin af rum for så vidt den essentielt set er et skin af tidens fravær. (...) Men skinnet af synkroni er ikke andet end diakronien på en større skala. Der er altså behov for at reflektere over et begreb om arkitekturens tid: konceptionens tid, iværksættelsens tid, tiden det tager at bevæge sig gennem arkitekturens rum, patinerings tid”.³⁰ På den ene side mener Boudon altså, at man snarere end blot og bar at begribe arkitekturen med rummets synkrone kategorier bør overveje den særlige relation mellem det diakrone og det synkrone, som udfoldes i forbindelse med arkitekturen, refleksionens emne, for således at forstå arkitekturen som rum, der bliver til i tiden. Og på den anden mener han, at man snarere end at bedømme, hvad jeg ovenfor, i tilknytning til påpegningen af den udbredte begrebsforvirring, omtalte som arkitekternes diskontinuerte diskurs i forhold til den tid, som man almindeligvis forventer, at en diskurs udfolder sig og skaber sin følgelogiske koherens i, bør forstå, at hvad angår arkitekturskabelse så gælder, at tiden ikke er indlejret i de begreber, som punktvist, diskontinuert, inddrages i forbindelse med konceptionen, men i værket, i iværksættelsen. I stedet for at kritisere arkitekternes diskontinuerte diskurs under henvisning til de forventninger, man har til en ræsonnerende og koherent diskurs – en diskurs og en forventning der knytter sig til en førmoderne, statisk, beherskende rum- og arkitekturopfattelse, – bestræber Boudon sig altså på at forstå, “at diskontinuiteten ved arkitekternes diskurs mindre markerer fraværet af diskurs end denne diskurs’ specifikke form og fraværet af orden, mindre fraværet af en diskursiv tanke, der udvikler sig i tiden, end refleksionen af en specifik tanke (...) Måske skal arkitekternes tekster rent faktisk begribes som synkrone konstruktioner, der herved reflekterer det synkrone ved det arkitektoniske billede. (...) Vores hypotese er, at diskontinuiteten ved arkitekternes diskurs reflekterer den arkitektoniske tankes specificitet, som i sin

konception udvikles – i tiden, som da er nødvendig – som en succession af synkronier og ikke i overensstemmelse med en diakroni, hvor denne succession på banal vis er successionen af de billeder, der rytmisk opbygger den arkitektoniske konceptions bane.”³¹

Som afslutning på sine betragtninger om arkitekternes diskurs, og som overledning til et eksempel på, hvorledes vi kan forstå hvilken rolle denne diskurs spiller i konceptionen af arkitekturen, slår Boudon an til lingvisten Roman Jakobson, ifølge hvem en diskurs er karakteriseret af to poler, en metaforisk og en metonymisk pol. Jakobson påpeger, at en diskurs udvikler sig langs to linier, da et tema enten foranlediger et andet ved lighed (metaforisk) eller ved kontinuitet (metonymisk). Og ifølge Boudon, “lader diskontinuiteten ved arkitekternes diskurs sig tolke som en reduktion af diskursens metonymiske funktion til fordel for den metaforiske funktion, som favoriseres af den antydede specificitet ved arkitektens tanke for således at lade følgen af billeder fungere”.³² Boudon, der søger begrebernes arbejde hos arkitekterne, er klar over, at metaforen almindeligvis adskilles fra begrebet, idet man ved begrebet vægter muligheden for at subsumere en række ensdannede fænomener, mens metaforen under henvisning til analogien transporterer et navn fra et område eller fænomen til et andet. Med Nietzsche anfører Boudon imidlertid, at det gælder om at træde ud af glemslen af, at begrebet har sin oprindelse i metaforen – en iagttagelse der har særlig pertinens, hvor sproget arbejder i forhold til det visuelle som netop en transport mellem det synlige og det sigelige.³³ Hvis det på den ene side gælder, at metaforen er begrebets oprindelse, der netop er begreb i det omfang metaforen er glemt, gælder det på den anden side, at teorien om teorien, der forholder sig til praksis og som altså iagttager metaforens rolle i og med sine betragtninger over relationen iværksættelse/konception (tid) sprog/billede (rum), fortsat kan fastholde sin allerede anførte ambition om at søge en begrebsafklaring “der benævner de samme ting med samme navn og forskellige ting med forskellige navne”. Eller anderledes: netop erindringen om begrebets metaforiske oprindelse giver *Arkitekturologien* mulighed for at udvikle en begrebsforståelse på baggrund af et specifikt vidensfelts særegne betingelser for sprogbrug. Da det i særlig grad gælder *måden*, sproget fungerer på, *måden* hvorpå det er inddraget i en operationelitet, er det ikke interessant at lade begreber begrunde funktioner, men derimod at forstå begreber (fx omtalte tekniske begreber som “plan” eller “snit”, morfologiske begreber etc.) som momenter i en måde at operere og handle på og derfor som del af dén operationelle styring, der er et afgørende moment i projekterede rum. Alan Colquhoun har i artiklen “Displacement of concepts”³⁴ påpeget, at Le Corbusier transporterer ikke blot tekniske begreber fra traditio-

nen (palladianske grundplaner), men for eksempel også morfologiske begreber fra atlantehavsdampere, over i sine villaer – og det afgørende i den forlængelse er at privilegere ikke begrebet, men den bevægelighed, metaforen antyder, da metaforen, transporten af fx et teknisk begreb fra én sammenhæng til en anden, bevirker en spænding, en diskontinuitet, der ikke skyldes det enkelte begreb, men den nye sammenpasning, hvilket peger ikke blot på arkitektens evne til at udveksle mellem for eksempel en given parcel, en inspirerende renæssanceplan og så fx nye byggetekniske muligheder for at gennembryde vægge og skabe et enestående spil i lys omkring og med massen (der måske er en form transporteret fra et skib), men også til at *overføre* en sådan sammenhæng – afsøgt ved skitser, planer, modeller – på reelt rum. Og det er disse bevægelser eller udvekslinger, *Arkitekturologien* søger at fokusere på og beskrive med sine skalaspørgsmål for derved at befordre arkitekternes muligheder for at bekræfte den chance, det burde være for den moderne arkitekt, at han “for hvert skridt skal skabe såvel sit mål som sin grund”. Boudon er dog hermed klar over, at han er i opposition til Le Corbusiers egne teorier. Eller rettere: Som Adorno mener heller ikke Boudon, at det er muligt at forstå Le Corbusiers imaginative heltegerninger i tilknytning til *Le Modulor*. Boudon: “Der gives altså en mangfoldighed af skalaer og ‘skalaen’ – i ental – som Le Corbusier sigter efter (med sin *Modulor-teori*) eksisterer ikke som en essens. Jeg er klar over, at det kan forekomme besynderligt, at netop jeg udtrykker, at *skalaen ikke eksisterer*, når jeg i den grad er optaget af skalaspørgsmål. Videnskabeligt set er der imidlertid intet paradoksalt i at afvise et begrebs *essentielle* indhold til fordel for dets operationelle indhold.”³⁵

Med Boudon har vi fået antydning muligheden for at udvikle en epistemologisk set ikke-naiv refleksion over og med arkitekturen. Og det synes klart, at det ikke-naive hos Boudon blandt andet ligger i, at *Arkitekturologien* ikke søger at gribe om arkitekturen ved at udsige dens essens for hermed at beherske den. For *Arkitekturologien* er arkitekturen hver gang en virtualitet, der aktualiseres, hvorfor såvel den *arkitekturologiske* refleksion som denne refleksions emne: konceptionen af arkitektur, er indlejret i et felt, vi kender ikke i sig selv, men alene gennem denne aktualisering. Hos Deleuze og Guattari finder man som antydning en nyttig og – forekommer det – i denne sammenhæng relevant skelnen mellem filosofi og videnskab, der imidlertid ikke blot kan tjene til at adskille to måder at indlejre sig i verden på, men også til at overveje, hvorledes forskellige fakulteter krydser og griber hinanden i en tid, hvor vi har opgivet forestillingen om, at vi kan føre det hele tilbage til en rationel essens, som filosofien eller videnska-

ben skulle have en særlig privilegeret tilgang til. Deleuze og Guattari: "Den filosofiske sigte udvælger, som et immanensplan der gennemskærer kaoset, tankens uendelige bevægelser og udstyres med begreber formet som konsistente partikler, der bevæger sig ligeså hurtigt som tanken. Videnskab har en helt anden, næsten modsat måde at gribe kaos an på: den giver afkald på det uendelige, på den uendeligt høje hastighed, for at opnå *referencer, der er i stand til at aktualisere det virtuelle*. Ved at bevare det uendelige giver filosofi det virtuelle en konsistens gennem begreberne; ved at give afkald på det uendelige giver videnskab det virtuelle en reference, der aktualiserer det gennem funktionerne".³⁶

Jeg har allerede antydnet, hvorledes Boudon arver Kants fornemmelse for det uendelige, som markeres med refleksionerne over det sublime. Boudon arver så at sige dén ubestemte fornemmelse af størrelse, som markeres med denne, Kants afmærkning af det rationelles grænser, og oplever dette som et quasiintelligibelt udgangspunkt for etableringen af referencer, skalaer, der sætter muligheden for en videnskabelig beskrivelse af, hvorledes arkitekten aktualiserer det virtuelle som arkitektur, rum. Boudon krydser hermed filosofien, berører filosofiens bestemmelser, men således, at han på én og samme gang får påvist, dels at *Arkitekturologien* ikke er filosofi, men videnskab og dels at den filosofi, der fremdeles må udfoldes i relation til det genstandsfelt, han bearbejder videnskabeligt – en filosofi, han mere eller mindre intenderet appellerer til i og med visheden om, at dette genstandsfelt aldrig lader sig kortlægge endeligt – ikke kan være den kantianske, for så vidt den efter at have strejftet det uendelige, åbne forstener i forstandsbetaget, *a priorisk* saglighed.³⁷ Man kan med andre ord sige, at Boudons videnskabelige projekt, bevidst om sit genstandsfelts virtuelt uendelige muligheder, herved strejfer og supplerer Adornos filosofiske refleksion, sådan som jeg præsenterede den indledningsvis. Jeg forsøgte i den forbindelse med Adorno at insistere på, at kunsten viser filosofien, at begrebet ikke er givet, men skabt, og at denne skabelse må fortsætte, hvis ikke filosofien vil miste ikke blot sin evne til at værne om det uendelige for hermed at kunne bekræfte det mulige, men også evnen til at skabe begreber om de affekter og perceptor, kunsten og herunder arkitekturen giver ved sit forvandlende arbejde med former og rum, der aldrig lader sig bringe på formel. Med Deleuze og Guattari kan man således anføre, at filosofi, videnskab og kunst arbejder forskelligt, men indbyrdes supplerende i udfoldelsen af den uendelighed af muligheder, verden er, og som vi hele tiden kun intuitivt, men hermed dog potentielt konkret, kan aktualisere. Og når man i den forbindelse tænker på kunstens og herunder arkitekturens muligheder, så er det for Deleuze og Guattari vigtigt, at

man ikke sammenblander "den tekniske komposition, (...), der ofte appellerer til videnskaben (...) og den æstetiske komposition, der er sansningernes arbejde".³⁸ Boudon synes enig i denne adskillelse – og er klar over, at man ikke kan skabe arkitektur med en *Arkitekturologi*, omend *Arkitekturologiens* forsøg på at rejse en videnskabelig refleksion i arkitekturens felt kan befordre en anden arkitektur end den, der har præget efterkrigstiden og som i kraft af dén epistemologiske naivitet, Rowe taler om, end ikke havde problemet med at adskille videnskab og kunst. Boudon bekræfter – uafvidende – adskillelsen mellem et kunstværks tekniske og æstetiske kompositionsplan. Og hans *Arkitekturologi* kan bekræfte, mener jeg, at den blot strejfer de spørgsmål af æstetisk, sanssemæssig karakter, som kom til at optage Rowe, efter at han ved at påvise afgørende, tekniske ligheder mellem Palladios og Le Corbusiers arkitektur – ligheder der knyttede sig til, hvad vi med Boudon omtalte som det tekniske begreb, grundplanen – blev orienteret mod at forsøge at forstå i særlig grad forskellene de to arkitekter imellem – forskelle som ikke lod sig udlede fra en model. Og i den forlængelse forekommer det, at Deleuze og Guattaris betragtninger om kunstens æstetiske kompositionsplan, som et plan, *hvor sansningen virkeliggøres i materialet og materialet går over i sansningen*, allerbedst karakteriserer, hvad det var, Rowe, inspireret af Le Corbusiers flydende rum, forsøgte at bibringe sine studerende på arkitektkskolen i Austin tilbage i 50'erne. Alexander Caragonne, én af Rowes gamle elever, har skrevet en bog om det, hvori han netop, mener jeg, fortæller om oplevelsen af at bevæge sig fra det tekniske plan til det æstetiske: "Min gruppe havde færdiggjort to mindre projekter det efterår: et akvarium og en primitivt hytte, begge præsenteret i model. Jeg var ikke desto mindre ikke i stand til at erklære at jeg havde 'det' – denne mystiske ændring i evnen til at se. (...) Efterhånden som jeg fortsatte med at skitsere og lægge det ene lag over det andet, blev jeg imidlertid bevidst om et sært fænomen. Hvis det på en eller anden måde kunne lykkes mig at forbinde visse centrale vægge og søjler i min plan, så ville der i stedet for, lad os sige, en gård flankeret af to gallerier mirakuløst opstå et andet, større rum, rigere og mere komplekst, som sammensmeltede de tre uden dog at ophæve deres individuelle identitet. (...) Jeg var for første gang begyndt at 'se' arkitektonisk rum".³⁹

Hvis vi afslutningsvis, kort, vender os mod Adolf Loos' arkitektur – og da særligt mod hans senere villaer fra 20'erne – synes også han optaget af at skabe rum, der ikke lader sig identificere ved deres grænser, rum der altså ikke fyldestgørende lader sig aflæse fra en teknisk plantegning. Med sin *Raumplan* skabte Loos rum, der på én gang er afgrænsede, intime, særegne – ikke alene i

bredde og dybde, men også i højde – og relaterede til hverandre ved et interessant arbejde ikke blot med bygningen som koreografi, men også, for eksempel, med blikvinkler. Som det er tilfældet i *Haus Moller* (1928) i Wien, så adskiller han sågar blikkets bane, der kan bevæge sig fra ét rum til et andet – fra spise-stue til musikrum –, fra den bane kroppen må bevæge sig. Loos koreograferer bevægelsen og sikrer, at personen træder acentralt, nænsomt, ikke-anmassende ind i det rum, han før betragtede på afstand, udefra. Hos Loos er det enkelte rum flere rum: blikkets rum, kroppens rum, forførelsens rum... hvilket altsammen vidner om evnen til at arbejde med arkitekturens æstetiske kompositionsplan – og dermed om evnen til at lade den mangfoldighed af skalaer, *Arkitekturologien* ville være orienteret mod at undersøge – og som knytter sig til den projektering, der er nødvendig for at realisere arkitekturen – underordne og styre af en kompleks rumfornemmelse.

Og hertil kommer, mener jeg, at man overalt i Loos' villaer sporer en fornemmelse for den uendelighed, filosofien værner om og bekræfter. Leslie van Duzer og Kent Kleinman har i en inspirerende læsning af *Haus Müller* (1930) i Prag vist, at "Loos' Raumplan ikke indbefatter et enkelt, koherent subjekt, men snarere to subjekter, der hver især betinger et selvstændigt, arkitektonisk repertoire".⁴⁰ Duzer og Kleinman peger hermed på, at mødet mellem to subjekter og da for eksempel en person, der udefra træder ind til en person, der opholder sig indenfor, er én væsentlig årsag til, at ethvert rum er komponeret af flere rum. Duzer og Kleinman udfolder blandt andet på den baggrund mange interessante betragtninger om Loos' arkitektur. Jeg finder dog, at forståelsen for, hvad det er, Loos har skabt, beriges, hvis vi fornemmer, at det møde mellem subjekter, Loos iscenesætter og værner om, er at betragte som et møde mellem to masker, der ikke på overfladen, umiddelbart udkrænger deres sanselighed, fordi denne sanselighed – der åbnes, hvis mødet forvandlede til et møde med en anden, næsten – på en gang er forkrænkkelig i en verden af brovtende, allestedsnærværende rationalitet og denne verdens mulighed for at bevæge sig hinsides sine forestillinger om, at alt lader sig beherske, blot indstillingen er saglig nok. At også dette filosofiske plan trækker sig gennem Loos' arkitektur, havde allerede Adorno fornemmet. Og for mig at se er det, hvad Deleuze og Guattari evner at sætte ord på, netop fordi de er klare over, at filosofien ikke skal beherske kunsten, men udfolde sig som evnen til at skabe begreber, der bekræfter percepter og affekter muliggjort ved arbejde med kunstens æstetiske kompositionsplan: "Lad os gå hastigt frem: vi vil overveje et erfaringsfelt betragtet som en virkelig verden, ikke længere i forhold til et jeg, men i forhold til et simpelt 'der er...'. Der er, på et givet tidspunkt, en fredelig og rolig verden. Pludselig dukker et

skræmt ansigt op som betragter noget udenfor feltet. Næsten viser sig her hverken som et subjekt eller et objekt, men, hvad der er meget forskelligt herfra, som en mulig verden, som muligheden for en skræmmende verden. Denne mulige verden er ikke virkelig, eller er det endnu ikke, og dog eksisterer den: den er noget udtrykt, der kun eksisterer i sit udtryk, ansigtet eller en ækvivalent til ansigtet. (...) I tilfældet med begrebet Næsten som udtryk for en mulig verden i et perceptivt felt bringes vi til at overveje komponenterne i dette felt for sig selv på en ny måde: Næsten, der hverken er feltets subjekt eller et objekt i feltet, bliver den betingelse hvorunder ikke blot objekt og subjekt fordeles på ny, men også figur og grund, yderkanter og centrum, det bevægelige og holdpunktet, det transitive og det substantielle, længde og dybde... Næsten opfattes også som en anden, men i sit begreb udgør han enhver perceptions betingelse, for de andre såvel som for os. (...) for eksempel er Næsten nok til at gøre enhver længde til en mulig dybde i rummet, og omvendt, i en sådan grad at hvis dette begreb ikke fungerede i det perceptive felt, ville omvendinger og overgange blive uforståelige, og vi ville uophørligt støde ind i tingene, fordi det mulige ville være forsvundet".⁴¹

Noter

1. Colin Rowe, *The Architecture of Good Intentions*, Cambridge, Mass. 1994, s.18.
2. *Ibid.*, s.20 og s.42.
3. Bruno Zevi, *Architecture as Space*, New York 1993, s.24. Bogen udkom første gang i 1957 på italiensk.
4. Philippe Boudon, *Sur l'espace architectural*, Paris 1971, s.20.
5. Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture*, Montreal 1965, s.16.
6. *Ibid.*
7. Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, Cambridge 1967, s.521. Denne betragtning optræder imidlertid utallige andre steder i Giedions store bog, der udkom første gang i 1941.
8. Philippe Boudon, *Architecture et Architecturologie I*, Paris 1975, s.103.
9. *Ibid.*, s.1.
10. *Ibid.*, s.17.
11. Theodor W. Adorno, "Valéry's Abweichungen" in *Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M., 1974, s.159.
12. Paul Valéry citeret fra Philippe Boudon, *op.cit.*, s.15.
13. *Ibid.*, s.31.
14. *Ibid.*, s.51.
15. *Ibid.*, s.16.

16. *Ibid.*, s.40.
17. I "Hvad er filosofi" hedder det s.151: "Videnskabens genstand er ikke begreber, men funktioner, der fremsættes som udsagn i diskursive systemer". Og s.41: "Begreber er ikke noget udsagn – filosofien ingen diskurs".
18. *Op.cit.*, s.57.
19. *Ibid.*, s.54.
20. *Ibid.*, s.60.
21. Gilles Gaston Granger citeret fra Philippe Boudon, *Introduction à l'Architecturologie*, Paris 1992, s.105. Allerede Leonardo var klar over, at fx en knoglestruktur har skala, da den, hvis alle dens dele blev forstørret proportionalt, ville bryde sammen. En molekylær struktur har mål – og det er lidet sandsynligt, at dét, der gælder på mikrobiologisk niveau også skulle have gyldighed på makrobiologisk niveau. Dette synes Maurice Merleau-Ponty at have været opmærksom på, hvorfor han for eksempel skriver: "Makrofænomenerne og mikrofænomenerne er ikke to projektioner af en realitet *bag dem*, der enten er forstørret eller formindsket: evolutionens makrofænomener er ikke mindre reelle, mikrofænomenerne mere reelle. Der er ikke noget hierarki mellem dem. Indholdet i min perception, mikrofænomenet, og synet på stor skala af de indhyllede fænomener er ikke to projektioner af et 'i og for sig': Væren er deres fælles legeme. Ethvert felt er en dimensionalitet, og Væren er selve dimensionaliteten". Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris 1970, s.279-80.
22. Betragtningen: "alt forandrer sig med størrelsen. Formen følger ikke uden videre med væksten. (...) Når én af tingens egenskaber vokser efter det aritmetiske forhold, vokser de andre paa forskellig maade", fremsætter Paul Valéry i sin uudtømmelige, *Eupalinos eller Arkitekten*, København 1946, s.103.
23. Ignasi de Solà-Morales, *Differences*, Cambridge, Mass. 1997, s.58.
24. *Ibid.*, s.59.
25. Philippe Boudon og Frédéric Pousin, *Figures de la conception architecturale*, Paris 1988, s.11.
26. Rowe citeret fra Alexander Caragone, *The Texas Rangers*, Cambridge, Mass. 1995, s.155.
27. Colin Rows lærer, kunsthistorikeren Rudolf Wittkower havde med sine studier i Palladios vil lært været en afgørende inspiration for Rows sammenligning af Palladio og Le Corbusier. Hos Wittkower finder man imidlertid en understregning af, at allerede Palladio – på trods af renæssance-teoriernes forestilling om det modsatte – måtte sande, at problemerne – og mulighederne – først rigtigt begyndte, når den geometriserede plan skulle rejses til bygning. Wittkower havde ganske vist selv skrevet, at "Palladio, efter at have fundet det basale, geometriske mønster under problemet 'villa', overførte det så enkelt som overhovedet muligt til den specifikke opgaves særlige krav. Han forsonede den enkelte opgave med matematikkens 'sikre sandhed', der er endelig og uforanderlig". Straks efter gør Wittkower imidlertid opmærksom på, at "denne gruppering og omgruppering af det samme mønster ikke var slet så simpel en operation, som det umiddelbart kunne forekomme". Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949, s.72. Og hertil kommer, at Wittkower i sin bogs afsluttende og ofte oversete kapitel markerer et klart forbehold, hvad angår muligheden for at lade arkitekturen udlede af en proportionsteori. På det tidspunkt, hvor Le Corbusier publicerede sin proportionsteori, *Le Modulor*, anfører Wittkower – uden direkte at nævne Le Corbusier – at den franske Beaux Arts-teoretiker, Julien Guadet har udtrykt at 'Les proportion, c'est

- l'infiniti' for hertil med en løftet pegefinger at føje, at "dette er grunden til, at vi betragter undersøgelse i proportionsteorier med mistanke og rædsel." *Ibid.*, s.154.
28. Philippe Boudon, *Introduction...*, *op.cit.*, s.103.
 29. *Ibid.*, s.213.
 30. Philippe Boudon, *Architecture et Architecturologie*, *op.cit.*, s.67.
 31. *Ibid.*, s.25 og s.27.
 32. *Ibid.*, s.28.
 33. Boudon udtrykker, "at man meget vel kan forestille sig, at det er i den grad, den visuelle model er fulgt af den verbale, at den visuelle model ikke blot er objekt for simpel reproduktion". *Ibid.*, s.57.
 34. Cf. Alan Colquhoun, "Displacements of concepts" in *Architectural Design* no. 4, London 1972.
 35. Philippe Boudon, *Introduction*, *op.cit.*, s.128.
 36. Gilles Deleuze og Felix Guattari, *Hvad er filosofi*, s.152.
 37. Med reference til udviklingspsykologen Jean Piagets arbejde skriver Boudon: "Og man ved, at (...) rummet, der skabes af subjektet i løbet af dets udvikling, ikke er i modsætning til det *aprioriske* rum hos Kant, på nær altså at dette *a priori* ikke er givet, men netop konstrueret af subjektet: hvad der ændres af Piaget i hans tolkning af det kantianske rum er ideen om det *aprioriske*, ikke ideen om rum". Philippe Boudon, *Introduction...*, *op.cit.*, s.240.
 38. Deleuze og Guattari, *op.cit.*, s.240.
 39. *Ibid.*, s.xviii.
 40. Leslie van Duzer og Kent Kleinman, *Villa Müller*, New York 1994, s.38.
 41. Deleuze og Guattari, *op.cit.*, s.36 og s.38.