

Aarhus School of Architecture // Design School Kolding // Royal Danish Academy

Mellemrummets hus

Torp, Kristine Annabell

Publication date:
2016

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Torp, K. A. (2016). *Mellemrummets hus*. Det Kongelige Danske Kunstakademis Skoler for Arkitektur, Design og Konservering. Kunstakademiets Arkitektskole.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Mellemrummets hus

Mellemrummets hus

Ph.d.-afhandling

Kristine Annabell Torp

Vejledning ved professor Anders Abraham

Det Kongelige Danske Kunstakademis Skoler
for Arkitektur, Design og Konservering

Mellemrummets hus
Ph.d. afhandling

© Kristine Annabell Torp

Engelsk resumé korrekturlæst og tilrettelagt af Giles Hodge Gilbert

Print: Printcenteret, Designskolen, KADK

8 eksemplarer

ISBN: 978-87-7830-401-8

Udgivet af Det Kongelige Danske Kunstakademis Skoler for Arkitektur, Design og Konservering

2016



Det Kongelige Danske Kunstakademis Skoler
for Arkitektur, Design og Konservering

Resumé

Mellemrum er ikke så meget rum, som det er tid og betydning, og produkt af en relationel proces. Denne generelle betragtning om mellemrum, er et af resultaterne af afhandlingen *Mellemrummets hus*, og således udtrukket fra en konkret genstand, om hvis betragtning gør sig gældende, nemlig dobbelthusets mellemzone.

Dobelthus defineres i afhandlingen som en boligtype, hvis klimaskærm og boligkerne er adskilt af en uopvarmet mellemzone til ophold. Mellemzonen som kvantitativt definerende egenskab, er derfor en forudsætning for dobbelthuset. Det som afhandlingen sætter sig for at undersøge, er mellemzonens *kvalitative* egenskaber, der har med det sansemæssige og betydningsmæssige at gøre. Med dette for øje, er ambitionen at supplere de mere tekniske forskningsprojekter omkring mellemzonens beskaffenhed, med en dybere forståelse af de æstetiske implikationer, og således bidrage til at give dobbelthuset en arkitektonisk forankring.

I afhandlingen er en række eksisterende dobbelthuse blevet undersøgt, parallelt med udviklingen af seks prototypiske dobbelthuse. Prototyperne er udviklet som reaktion på det tilsyneladende uudløste potentiale i genren, for derved at tilføre undersøgelsen dybde og bredde, og for at både udbygge dobbelthusets mulighedskatalog og dets teoretiske og æstetiske fundament. Tilsammen udgør de eksisterende og de prototypiske værker et udgangspunkt for afhandlingens kortlægninger af dobbelthuset, der tilsammen danner et bredt grundlag for en analyse af dobbelthuset og dets mellemrum.

Og det er på grundlag af denne analyse, at mellemzonens egenskaber som mellemrum – som en relationel produktion – fremskrives. Mere konkret formuleret, betyder det i dobbelthusets tilfælde, at dets mellemrum dannes ved at den boende bevidst arbejder med at producere det, i visse tilfælde som fortsættelse af et arkitektonisk arbejde. Mellemzonen bliver til mellemrum, når mellemrummets rammer – fysiske såvel som betydningsmæssige - tages i betragtning, hvormed der udpeges mulige konfigurationer for en specifik rumlighed.

I mange af de dobbelthuse, som afhandlingen kortlægger, kommer denne produktion af betydning og relationer, ofte til at indbefatte forestillingen om et *andet sted*. I flere af de eksisterende dobbelthuse er det især klimatisk varmere steder der fremkaldes, som følge af glasklimaskærmens varmeakkumulerende egenskaber. Men også andre, mindre oplagte stedsforestillinger, som stranden og skoven, bidrager til mellemrumsdannelser, og vidner om mellemrummets evne til at træde i karakter som natur-protese og materielt råderum, i en verden

hvor digitale og immaterielle relationer fylder stadig mere, og hvor stoflige og monumentale rum indskrænkes.

Som en del af mellemrummets ramme, bliver også boligkernen og klimaskærmen genstand for et konfigurationsarbejde, og bidrager derved til at magtbalancen mellem bolig og boende, går i favør af sidstnævnte. Klimaskærmen bidrager også til, at grænsen mellem huset og det omkringliggende miljø bliver en dynamisk og aktiverende membran – ikke kun i rollen som funktionel boligkomponent, men også som afsæt for teoretiske overvejelser, om hvad det vil sige at bo, og hvordan boligen kommunikerer med omverdenen.

Résumé

Interspace is not so much a space as it is time and meaning, derived through a process of duration and relation. This consideration is one of the results of the thesis *The Interspatial House*, as it investigates interspace with reference to a specific phenomenon – namely the intermediate zone of the *double house*.

In the *double house*, an intermediate zone divides an inner dwelling from the climate screen, thereby creating ‘a house within a house’. The intermediate zone is therefore a quantitatively defining characteristic of the double house, with measurable properties. What the dissertation intends to investigate is the *qualitative* characteristics of the intermediate zone, i.e. the immeasurable matters regarding sensation and meaning. In doing so, the dissertation aims to supplement technically oriented research projects on the double house with an aesthetic understanding, thereby contributing to give the double house an *architectural foundation*.

The dissertation has been examining a number of existing double houses, alongside the development of six double house prototypes. The development of the prototypes is a respond to the seemingly untapped potential of this dwelling typology, and serves to broaden the material upon which a mapping and an analysis of the double house has been carried out. One of the results hereof is the qualities of interspace as a product of human interaction. The dissertation also points out the importance of identifying the framework, in order to produce an interspace. When both the physical and metaphysical framework are considered, a multitude of possible spatial configurations arises.

In many of the examples of interspace productions analyzed in this dissertation, this framework includes an idea of *somewhere else*. Many double houses embody the idea of warmer climates, equal to the temperature attained by the climate screen. Furthermore, less obvious ideas of ‘somewhere else’, like the beach and the forest, are also components of interspace productions. These interspaces can be seen as a kind of ‘nature prosthesis’ – as a material threshold to an increasingly digital and immaterial environment of less tactility and monumentality.

As part of the interspace framework, both the dwelling core and the climate screen become subject to configuration. This can be seen as a way for the dweller to regain control over the house. The climate screen, rather than acting as a pacifying defense, functions as a dynamic threshold between the house and its surrounding environment. As a communication strategy, this may be seen not merely as a functional component of the dwelling, but also as an appropriate entry point for a theoretical discussion on what it means to dwell and how the dwelling and the world communicate.

Indholdsfortegnelse

1 Indledning

Del I

13 Kapitel 1 – Metode

Værkfeltkategori I

33 Kapitel 2 – Latapiehus

59 Kapitel 3 – Todorokihus

85 Kapitel 4 – Naturhus

109 Kapitel 5 – Idealbolig 67'

Værkfeltkategori II

135 Kapitel 6 – House of the Tragic Poet

171 Kapitel 7 – Strandhuset

197 Kapitel 8 – Platformhuset

217 Kapitel 9 – Skovhuset

245 Kapitel 10 – Æskehuset

271 Kapitel 11 – Spånhuset

Intermezzo

297 Terrain vague-state of mind

Del II

315 Kapitel 12 – Analyse

365 Kapitel 13 – Konklusion

375 Afslutning

383 Noter

403 Litteraturliste

411 Illustrationsliste

413 Appendiks – Værksted: skitser & proces

Tak

Aller først vil jeg rette et stort tak til Kunstakademiets Arkitektskole, og min vejleder Anders Abraham. Tak fordi I troede på mit projekt, og gav mig muligheden til at skrive denne afhandling. Og tak, Anders, for dine uovertrufne overvejelser og indlevende blik for det arkitektoniske. Det har, uden at for meget er sagt, været en fantastisk opgave at skrive afhandlingen, som jeg aldrig har glemt at nyde og være taknemlig over. Det at få lov til at forske på arkitektfaglige præmisser, og inkludere et arkitektonisk, skabende arbejde i en videnskabelig afhandling, har budt på udfordringer jeg ikke ville have været foruden, og været yderst tilfredsstillende og meningsfuldt.

Om end taksigelser er svære at rangere, så vil jeg dog utvivlsomt rette det største tak til min mand, Jesper Rølund Hansen, der ikke bare har været det fundament i et solidt bagland, som en afhandlingsproces somme tider kræver, men som også fagligt har en grundlæggende andel i projektet, eftersom hele udgangspunktet for afhandlingen kan føres tilbage til en fælles, vedvarende interesse for dobbelthuset, på Jespers foranledning, helt tilbage fra studietiden på Arkitektskolen. Tak, Jesper!

Jeg vil også rette et tak til resten af mit solide bagland - min gode familie i sin helhed, og især til mine højt elskede og tålmodige piger – Annabell, Joanna og Elba, foruden min mor og min svigermor – kvinder der ved at træde til når det gælder, godt flankeret af deres mænd.

Tak, Guro Sollid, for at jeg har dig – både på og uden for akademiet.

Et meget stort tak skal også sendes til alle mine KADK-kolleger, der har udgjort vigtige rammer for mit lille mellemrum. Foruden selve produktionen af afhandlingen, har det at være del af et milieu bestående af dygtige og fine mennesker, været en stor gave, og en uvurderlig del af afhandlingens tilblivelse. Jeg vil takke ”Klyngen”, bestående af Anna Katrine Hougaard, Martin Søberg, Elise Lorentsen, Christoffer Thorborg og Louise Grønlund, med hvem jeg har fulgtes og diskuteret med i gennem hele forløbet. Jeg vil takke Cort Ross Dinesen, der har udstyret mig med en arkitektfaglig bagage, hvis indflydelse på afhandlingen er markant. Jeg vil takke Anne Romme, som jeg ikke bare har fulgtes med i hele næsten forløbet, men som også har kommet med gode input, og budt mig ind på ’Finder sted’. Og jeg vil igen takke Elise Lorentsen, som har været konsulent på afhandlingen, og som har støttet mig på afgørende punkter undervejs.

Indledning

We write only at the frontiers of our knowledge, at the border which separates our knowledge from our ignorance and transforms the one into the other. Only in this manner are we resolved to write. To satisfy ignorance is to put off writing until tomorrow – or rather, to make it impossible.¹

Dobbelthuset

Mellemrummets hus er en afhandling, der har som mål at undersøge hvilke arkitektoniske potentialer der er i en særlig boligtype; nemlig den boligtype, der i afhandlingen her defineres som *dobbelthus*. Afhandlingen baserer sig dels på kunstnerisk udviklingsvirksomhed, og dels på eksisterende praksis.

Genstanden for nærværende afhandling bærer altså navnet *Dobbelthus*. Det kunne også have været *Huset-inden-i-huset*. I de administrative papirer har afhandlingen hele tiden båret titlen *Boligen med zonedelt dobbeltfacade*. Den endelige titel er som bekendt *Mellemrummets hus*. Vanskeligheden med at give både boligtype og afhandling et veldefinerende navn, falder heldigvis tilbage på en grundlæggende præmis omkring dobbelthuset og dets altafgørende mellemrum – nemlig at mellemrummet i sin potentialitet unddrager sig kategoriseringen. Hertil kommer, at navngivningsproblematikken også afslører en proces, hvor forudgående ambitioner og idéer ændrer sig undervejs, i takt med at stoffet udvikler sig. Den første titel – *Boligen med zonedelt dobbeltfacade* – reflekterer en generel opfattelse af dobbelthuset, bygget på generelle forudindtagelser. Titlen *Mellemrummets Hus*, reflekterer både en betydningsdannelse og en opdagelse. De to titler genspejler den justering af afhandlingens sigte, der er sket undervejs, hvor fokus netop går fra en mere generel ambition om at ville afsøge dobbelthusets potentialer til en mere specifik

afsøgning af de æstetiske implikationer, i.e. de sansemæssige og betydningsmæssige kvaliteter.

Ligeledes har det været ambivalent, at opsætte strenge kriterier for den præcise definition af et dobbelthus, fordi det muligvis ville kunne virke kontraproduktivt og begrænsende i forhold til det søgende og eksperimenterende arbejde med at nærme sig målet for afhandlingen. Løsningen på det har logisk nok været, ud fra afhandlingens præmis om at inkludere kunstnerisk udviklingsvirksomhed: At opsætte en klar definition (en videnskabelig handling), som derefter brydes ved lejlighed (kunstnerisk handling).

Udgangspunktet for afhandlingen viste sig at være noget så ”eventyrligt” som, om ikke et hvidt felt på arkitekturforskningens kort, så i alle fald et forholdsvis ubeskrevet felt - både praktisk og teoretisk kan man således beskrive dobbelthuset som et på mange måder udforsket felt. Arkitekturteoretisk er der visse anslag, men aldrig som et større forskningsarbejde, der beskæftiger sig med kategorien. Værksmæssigt findes der efterhånden en række eksempler på dobbelthuse, og det er da også kendskabet til disse, der har dannet grundlag for afhandlingen her - først som øjeåbnende inspiration gennem udvalgte huse af Lacaton & Vassal, og derefter som erkendelse af det tilsyneladende store, uudløste potentiale i genren. Det var derfor oplagt, at lade afhandlingen til dels basere sig på et udviklingsarbejde, der helt konkret og med arkitektfaglige arbejdsmetoder, kunne afsøge og foreslå mulige prototyper på dobbelthuse, parallelt med en kortlægning af eksisterende eksempler. De forslagsstillede prototyper fremkommet ved kunstnerisk udviklingsvirksomhed, skal altså ses som et metodisk greb for at afsøge potentialer ved et genstandsfelt, hvis eksisterende felt tilsyneladende altså repræsenterer et udtømt reservoir.

Definition af dobbelthus

Et dobbelthus er defineret af princippet om at *klimaskærm og boligkerne er adskilt af en uopvarmet mellemzone*. Det skal gøres klart at dette ikke inkluderer bygninger med dobbeltfacade - kriteriet for mellemzonen er at det er et brugsområde og et rum hvori der kan tages ophold.

Der er flere varianter af dobbelthus-princippet, og for at gøre operationsmuligheder synlige, virker det hensigtsmæssigt at dele dem op i følgende grupper:

1 *Ny klimaskærm og eksisterende boligkerne*, 2 *Eksisterende boligkerne og ny klimaskærm*, 3 *Ny klimaskærm og ny boligkerne*, 4 *En klimaskærm og flere boligkerner*.

Dobbelthuset som genstandsfelt - forud for afhandlingen

En række generelle betragtninger peger på omstændigheder ved dobbelthuset, der gør det interessant som udgangspunkt for en undersøgelse. Følgende er overvejelser, der peger på muligheder ved dobbelthuset, og skal ikke ses som hypoteser der undersøges i afhandlingen, men derimod som omstændigheder der i forskellig grad bliver vendt i kortlægningen. Dog tjener de altså først og fremmest som udgangspunkt for overhovedet at vende opmærksomheden mod dobbelthusets potentialer.

En første generel betragtning omfatter produktionsforholdene ved dobbelthuset, og har således med industrialisering, økonomi og fleksibilitet at gøre. Antagelsen herom er, at en klimaskærm vil forbedre vilkår og muligheder for præfabrikation, både hvad konstruktion, produktion og montage på stedet, angår. Hertil kommer de mange muligheder i materialer til boligkernen, eftersom de ikke skal kunne tage vind og vejr. Fordelene med hensyn til præfabrikation, gør sig også gældende for den enkelte boligejer, der også gives større selvbestemmelse og råderum over boligen, både hvad byggeproces og materialer angår. Tilbygning og udskiftning af hele eller dele af moduler, lader sig lettere gøre i le af klimaskærmen. Det samme med teknologi; ved at adskille boligens forskellige lag, vil man lettere kunne opdatere, udskifte, og også genbruge de forskellige dele, og dermed opnå et mere hensigtsmæssig vedligehold i forhold til de enkelte deles levetid og genbrugsmuligheder. I et større, systematisk perspektiv, kan man endda forestille sig nomadiske boligkerner der ikke er knyttet til en bestemt grund, men som kan flyttes rundt til klimaskærmstrukturer i varierende skalaer.

Muligheden for fragmentering af boligen, der altså gør dobbelthuset interessant i produktionsmæssig forstand, tilfører det også interessante perspektiver hvad det sansemæssige angår. Dobbelthusets bevægelse mod en mere feltbaseret karakter, frem for det konventionelle hus' mere objektagtige karakter, giver muligheden for et mere varieret og sanseligt miljø. Klimaskærmen giver varierede temperaturzoner og gode betingelser for forskelligartede aktiviteter og oplevelser inden for husets vægge, sidstnævnte især knyttet til muligheden for at inkludere natur. Den glæde der kan findes i at udnytte solvarmen til

plantedyrkning og sansebehag, formodes at flankeres af nytteværdi i forbindelse med energibesparelser. Der formodes at reduktionen af vindkøling, samt tilførelsen af passiv solvarme, bidrager positivt til husets energiforbrug.

Dobbelthuset er også interessant i forhold til at udnytte eksisterende strukturer, der kan bruges både som boligkerner og klimaskærme. Også i forhold til det sociale ligger der anderledes muligheder i dobbelthuset, især når det gælder at være flere husstande om at dele en klimaskærm.

Eksisterende forskning og praksis

Dobbelthuset som specifik boligtype, lader som nævnt ikke til at have været genstand for mange forskningsprojekter. Af forskningsprojekter der har dobbelthus som genstand, synes fokus at være det tekniske, og da især det klimatekniske. Ikke fordi projekterne underkender de sansemæssige kvaliteter, tværtimod, men fordi der er et behov for viden omkring det tekniske. Af kendte projekter kan nævnes Bengt Warnes forsøgshus *Naturhuset*, ved Saltsjöbaden (1976), det nutidige forsøgsbyggeri og kulturprojekt *Dome of Visions*, og arkitekt Mathilde Petris kvantitative undersøgelser af Torkild Kristensens dobbelthus.

I *Naturhuset* var der særlig opmærksomhed på de tekniske aspekter vedrørende et etableret kredsløbssystem, hvilket vi kommer nærmere ind på i kapitel 4. *Dome of Visions* er et nyligt afsluttet projekt og forsøgsbyggeri, der blev skabt som en kulturel mødeplads, af byudviklere, arkitekter og kunstnerne i samarbejde med NCC.² Byggeriet var altså ikke en bolig i praksis, men kunne teknisk og skalamæssigt have været det. *Dome of Visions* har været genstand for et målingsprojekt – *Det tredje rum* - hvor NCC, i samarbejde med IC-meter og DTU, har undersøgt de klimamæssige omstændigheder i mellemzonen. Projekteringsdirektør i NCC, Gert Jespersen, påpeger, at som udgangspunkt er de 'tredje rum' (mellemzonerne) i stand til at reducere varmetab fra bygninger på grund af solstrålingen, men at der mangler værktøjer og data til at kunne vide mere præcist hvordan de tredje rum virker.³

Mathilde Petri har blandt andet udført en case studie af Torkild Kristensens dobbelthus i Odense, hvori målinger af temperatur og luftfugtighed over en længere periode indgik. I konklusionen af studiet, kan man blandt andet læse følgende:

'The research shows that Torkild Kristensen's house is a potential answer to the request of living "a good life" with a variety of sensual experiences in close connection with the seasons, greenery and the elements of nature. It is a building type that offers a stimulating setting in combination with diminishing energy consumption. [...] Architects are trying to minimize the aesthetic disadvantages of sustainable installations such as solar cells, low-energy windows etc. These installations attempt to be integrated into the architecture or made invisible without any further contribution to the architecture and spatial quality. The inhabitable greenhouse is opposite. The greenhouse works as an energy saver, but it also adds a large useful space with varying stimuli, sensual experiences and recreational sunlit space. This reversed approach could potentially form the basis of further development.'⁴

Ud over disse tre kort omtalte projekter, kan blandt andet nævnes forskningsprojekter fra det tidlige Institut 2 – Institut for teknologi, ved KADK, og CINARK⁵, hvor dobbelthuset bliver inddraget – ikke som et eget forskningsfelt, men som én af flere typer og bygninger i forskellige undersøgelser og eksempelsamlinger. Af disse kan nævnes: *RenArch*, *Ressourceansvarlige huse*⁶, *Klima og arkitektur*⁷, og *Økologi og arkitektonisk kvalitet*⁸. Et andet, ældre men højt nævneværdigt, eksempelbaseret forskningsprojekt der involverer dobbelthuse, er en kortlægning af klimatilpasset byggeri i Nordeuropa, der blev udført i forbindelse konkurrencen om et forsøgsbyggeri med energibesparende boliger, vundet af arkitekterne Bente Aude Lundgaard, Boje Lundgaard, Georg Rotne og Peter Sørensen.⁹ Arkitekterne lavede kortlægningen i samarbejde med rådgivende ingeniører fra Dominia A/S, som en forundersøgelse til projekteringen af deres konkurrenceforslag. Flere af boligerne blev besøgt, mens andre kun blev registreret. I begge kategorier var der flere dobbelthuse i blandt. Resultatet af kortlægningen udmundede i rapporten 'Energisparende boliger'¹⁰, hvori en række forhold omkring både tekniske og beboelsesmæssige aspekter beskrives.

Alle de nævnte forskningsprojekter, har som nævnt et primært fokus på tekniske og klimatiske omstændigheder ved dobbelthuset, men stadig med den forudsætning, at det er en alternativ boligtype, der antages at have store gavnlige egenskaber for den boende. Nærværende afhandling bygger i så måde videre på denne forskning - ikke i direkte forlængelse af deres tekniske sigte, men ud i fra samme antagelse om de æstetiske potentialer ved dobbelthuset, der så til gengæld udsættes for nærmere undersøgelse.

Fra praksis er der relativt mange eksempler på dobbelthuse, hvoraf flere er kommet til siden afhandlingen blev påbegyndt i 2011. Mange af de eksisterende dobbelthuse er med i afhandlingens kortlægning, men vi skal her meget kort pege på et projekt der ikke er med, men som illustrerer et radikalt bud på dobbelthuse, og som kunne tyde på, at vi i fremtiden formentlig vil se mange flere dobbelthuse i boligbyggeriet. Projektet kaldes *ReGen Villages*, og er et ejendomsudviklingsprojekt der udspringer fra Stanford University.¹¹ Den danske tegnestue Effekt er partnere i projektet, som de i øvrigt udstiller på arkitekturbienalen i Venedig i 2016.¹² *ReGen Villages* er som navnet tilsiger, ikke bare en hustype, men en type *off-grid* fællesskab, hvor produktion af energi og fødevarer, samt genanvendelse af vand og affald, er integreret i arkitekturen ved hjælp af teknologi. I det nuværende prototypiske projekt, er landsbyen organiseret, så en række dobbelthuse omkranser fælles produktionsbygninger og tekniske faciliteter.¹³

ReGen Villages projektet er også eksempel på en tendens, hvor ambitionen om bæredygtighed, om ikke overtages, så flettes sammen med, ambitionen om *resilience* – modstandsdygtighed eller robusthed, og peger således på en side af både det økologiske- og kredsløbsbaserede byggeri og dobbelthuset, som umiddelbart synes progressiv og optimistisk, men som også har svage apokalyptiske undertoner - havde dobbelthusene og produktionsbygningerne i renderingerne af *ReGen Villages* haft *dome*-klimaskærme i stedet for de sympatiske sadeltage, kunne billedet med lethed have illustreret en *off-world* koloni – eller en situation, som i Beijing, hvor der tales om 'airpocalypse'¹⁴, hvor oppustelige konstruktioner sættes op omkring blandt andet sportsfaciliteter, for at beskytte befolkningen mod den sundhedsskadelige luftforurening.¹⁵ Disse bemærkninger peger på en mulig, om end sørgelig, aktualitet af dobbelthuset. Dobbeltus-princippet muliggør netop en verden-i-verden, der kan lukke af for den resterende kontekst. *Dette står på sin vis som et paradoks i denne afhandlings optik, der dog anerkender dobbelthusets melankolske undertone, fordi dets mellemzone på flere måder handler om at genindføre et miljø vi har tabt, men som først og fremmest ser mellemzonen som en porøs overgangszon, der genintroducerer og sætter os i sammenhæng med verden, snarere end en forsejlet inddæmning af den.*

Med sidstnævnte i mente, og sat i relation til eksisterende forskning, er ambitionen med afhandlingen altså at undersøge dobbelthuset med et særligt blik for det æstetiske, og bidrage til, at de fremtidige dobbelthuse kan trække på *arkitektoniske* erfaringer, og ikke kun tekniske. Ved at fremhæve eksisterende arkitektonisk praksis, og ved at bidrage med

prototypiske bud på dobbelthuse, der er fremkommet parallelt med en refleksion, er håbet, at afhandlingen kan bidrage til *en arkitektonisk forankring af dobbelthuset*.

Hvem afhandlingen er skrevet og tegnet til

Afhandlingens ene målgruppe, er derfor praktiserende arkitekter, og andre der involverer sig i udviklingen af boligbyggeri. Håbet er, at afhandlingen, gennem dens kortlægnings- og udviklingsarbejde, kan inspirere og gøre arkitektfaglige kolleger opmærksom på de arkitektoniske muligheder i denne særlige boligtype.

Den anden målgruppe har, i modsætning til førstnævnte, der har været udtalt fra dag ét, vokset frem hen ad vejen, i takt med projektets udvikling, og som følge af den faglige kontekst, der har dannet ramme om afhandlingen. Denne målgruppe er det akademiske, arkitektfaglige forskningsmiljø, der inkluderer de arkitektstuderende. Disse adresseres ikke bare med afhandlingens genstandsfelt som vidensreference, men forhåbentlig også med en original optik på boligen som reference i boligforskningssammenhæng. Det er også ønskeligt, at afhandlingen kan indgå i den arkitektfaglige, akademiske diskussion, om hvad arkitekturforskning består i, og hvordan man kan forske som arkitekt. Selv om sådan en diskussion ikke føres eksplicit i afhandlingen, ligger der en stor mængde refleksion over, hvad det vil sige at krydse en videnskabelig afhandling med kunstnerisk udviklingsvirksomhed, implicit, og forhåbentlig eksemplificerende, i afhandlingen.

Afhandlingens afgrænsning

Afhandlingen begrænser sig til dobbelthuset som bolig, og som udgangspunkt til dobbelthuset som parcelhus og villa - som fritliggende hus på egen matrikel. Dette gælder gennemgående de forslagsstillede dobbelthuse, og i nogen mindre grad de eksisterende dobbelthuse, der dog stadig holder sig i nogenlunde samme skala.

Man kan med rette spørge til, hvor hensigtsmæssigt det er at lægge parcelhuset og villaen til grund for undersøgelsen, eftersom disse som kategorier næppe repræsenterer fremtidens bolig, da vi formentlig skal bo tættere og anderledes i fremtiden. Men parcelhuset og villaens skala repræsenterer et overskueligt og håndterligt laboratorium til at udforske nye

idéer, både med henblik på et forslagstillende arbejde, men også i forhold til de eksisterende dobbelthuse i denne skala, hvor både boligejere og arkitekter på egen hånd har kunnet eksperimentere. Hertil kommer, at en stor del af den eksisterende boligmasse er fordelt på parceller, og at dobbelthuset præsenterer en mulig løsning til at bruge denne bygningsmasse.

Ud over den velovervejede afgrænsning, er der også ressourcerelaterede udeladelser. Således kunne der gerne have været et kapitel der kortlagde tyske dobbelthuse, og især Frei Ottos eget hus i Leonberg-Warmbronn, som han tegnede sammen med Rob Krier. Frank Gehrys eget hus i Santa Monica, som desværre heller ikke er med, havde også været et oplagt værk at inkludere.

Kort opsummering af afhandlingens form og dele

Afhandlingen består overordnet set af to dele: En kortlægningsdel og en analysedel. Kortlægningsdelen indledes med et metodekapitel, hvor en særlig kartografi fremskrives. Denne benyttes så til at producere ti kort. Allerede her skal vi gøre klart, at der med kort i denne sammenhæng ikke henvises til den gængse opfattelse af kort, hvor en mængde data er formidlet grafisk, men snarere en type kortlægning, der betjener sig af tekstlig og billedlig kommunikation. Af de ti kort der kortlægger dobbelthuse, er fire af dem fremkommet på baggrund af eksisterende dobbelthuse, mens seks er fremkommet som resultat af kunstnerisk udviklingsvirksomhed i forbindelse med afhandlingen. *Værkfelterne der baserer sig de på de forslagsstillede prototyper, er produceret for at udbygge den samlede kortlægning, eftersom de eksisterende dobbelthuse blot peger på visse aspekter ved dobbelthuset.*

Som et *intermezzo* mellem afhandlingens første og anden del, finder vi essayet *Terrain vague-state of mind*, hvor der spekuleres over vilkårene for produktionen af det nye, og hvilke processer der kan tænkes at indgå i en skabende praksis.

I afhandlingens anden del, foretages en analyse på baggrund af kortlægningen. Denne følges af en konklusion, hvorefter et afsluttende kapitel overvejer afhandlingen som produkt, og del af en dynamisk, fremadskuende vidensdannelse i form af at virke som et topologisk atlas.

Del I

Kapitel 1

Metode

'At skrive har intet at gøre med betydning; at skrive er at skridte af, tegne kort, endda over fremtidige landområder'¹⁶, skriver Deleuze og Guattari, før de giver sig i kast med at fremskrive en verden af tusinde plateauer.

En kartografi

Med ambitionen om at undersøge dobbelthusets arkitektoniske potentiale, bevæger vi os ud i et territorie, hvis forskningsfelt synes underbelyst, og hvis genstandsfelt er af sporadisk karakter; om dobbelthusets gøren og væren eksisterer der tilsyneladende ingen samlet beskrivelse, overblik eller arkiv. En rekognoscering, som i afhandlingens fremgangsmåde beror på en forundersøgelse der har til hensigt at danne overblik over dobbelthuset som forsknings- og genstandsfelt, har afsløret, at vi har at gøre med et territorie fyldt med muligheder, men med blot punktvis artikulationer. En kortlægning forekommer at være en meningsfuld strategi – ikke så meget for at danne et endeligt overblik eller en udtømmende systematisering, men for at følge territoriets kraftstrømme og kortlægge dets potentialitet. I dette ligger der et overblik, men altså ikke ét, der tror det kan - eller søger - at favne en helhed, eller som tror at sandheden ligger heri, og vi foretager en kortlægning med bevidsthed om, at vi herved ikke 'blotlægger viden så meget som vi skaber den'¹⁷. Helt enkelt kan et kort defineres som 'en model over rumlige sammenhænge'¹⁸, og kan derfor bruges både til at forstå terrænet, sammenhængen mellem de punktvis artikulationer og hvor hen de nye artikulationer – fremkommet gennem kunstnerisk udviklingsvirksomhed - skal placeres, og hvordan artikulationerne hver især hænger sammen internt. Kortet 'tillader os, at se en verden som er for stor og for kompleks til at kunne ses direkte'¹⁹. På baggrund af

disse betragtninger, er kortlægning valgt som metode for at undersøge afhandlingens genstandsfelt – dobbelthuset.

Med afhandlingens ambition om at kortlægge dobbelthuset potentialer, griber vi derfor til kartografien, ofte defineret som 'the art, science, and technology of making maps'²⁰. Den kartografiske tilgang hvor fra vi foretager kortlægningerne, bygger på en læsning af filosofen Gilles Deleuzes og psykoanalytikeren og filosofen Felix Guattaris udlægning af rhizomet i *Tusind Plateauer*. Rhizomet udlægges som et relationsprincip, hvor de relaterede dele ikke kan føres tilbage til et bestemt ophav, og som sådan heller ikke har 'nogen begyndelse eller slutning, men altid et midtersted, et miljø'²¹. 'Rhizomet opererer ved hjælp af variation, udvidelse, erobring, opfangelse og ved at lave stiklinger.'²² 'Et hvilket som helst punkt på rhizomet kan og bør forbindes med et hvilket som helst andet punkt.'²³ Deleuze og Guattari tilskriver også rhizomet 'princippet om det ikke-betydende brud', altså at der i et rhizom ikke er adskilte strukturer og dikotomier, men snarere flugtlinjer, der forplanter sig på tværs af brud.²⁴ Rhizomet som koncept henter sit navn fra botanikken, og det samme gør det koncept, som Deleuze og Guattari stiller op som modsætning, og som henter sin logik fra træet. De relationer der følger træets logik, kan alle føres tilbage til en fælles enhed, og de følger en hierarkisk, binær logik hvor en bliver til to²⁵. 'Træet logik er en kalkerings – reproduktionslogik. [...] Træet artikulerer og hierarkiserer kalkeringer, kalkeringerne er som træets blade ' skriver Deleuze og Guattari, før de fortsætter: 'Helt anderledes forholder det sig med rhizomet som *er et kort og ikke en kalkering*. [...] I modsætning til kalkeringen er kortet fuldstændig orienteret mod at eksperimentere med det virkelige. Kortet reproducerer ikke et ubevidste der er lukket om sig selv, men konstruerer det.'²⁶ Selv om Deleuze og Guattari lige her sætter lighedstegn mellem kortet og rhizomet, findes der ikke-rhizomatiske måder at kortlægge på. Stamtræet er et eksempel på det, som findes i de genealogiske kortlægninger i zoologien og botanikken. Hvorfor Deleuze og Guattari indleder den rhizomatiske *Tusind Plateauer* med at beskrive rhizomet, er da også for at pege på at der findes andre modeller end 'træmodellen', der efter deres mening synes at have 'domineret den vestlige virkelighed og hele den vestlige tanke'²⁷. Og den dominans bliver man umiskendeligt konfronteret med i indledningen af en kortlægning, hvor spørgsmålet om hvor meget man skal kortlægge og hvor grænserne går, følges af en idé om en "korrekt" kortlægning, hvor delenes relationer kan læses som årsag-virkningssammenhænge der følger hindanen i aflæselige akser. En rhizomatisk

kortlægningsstrategi kan for det første tømre denne trang til at gribe og systematisere hele verden - en opgave, så snart den er påbegyndt er uden ende, og til sidst også uden mål. En rhizomatisk kortlægning sigter ikke efter endelige definitioner, udtømmende beskrivelser, altomfattende kategoriseringer eller endegyldige formationer. Den arbejder snarere med montagens, overlappets, bevægelighedens, differentieringens og relationens logikker, og opstår i mellemrummet:

'Et rhizom begynder ikke og ender ikke; det er altid i midten, mellem tingene, et mellemværende, intermezzo. Træet er afstamning, slægtskab; rhizomet er derimod alliancer, ene og alene alliancer. Træet fremtvinger udsagnsordet 'at være'; rhizomets væv består derimod af bindeordet 'og...og...og...' [...] Midten er slet ikke en middelværdi, et gennemsnit; den er tværtimod det sted hvor tingene får fart på. *Mellem* tingene betegner ikke en lokalisierbar relation som går fra ét punkt til et andet og tilbage igen, men en retning som er perpendicular, vinkelret, en tværgående bevægelse som river både det ene og det andet med sig, en bæk uden begyndelse og slutning som undergraver sine bredder og får fart på ude i midten.'²⁸

Den kartografi vi er ved at fremskrive, og som skal danne det metodiske fundament for afhandlingens kortlægning, gør sig videre brug af Stan Allens udlægning af 'feltbetingelser', der også beskriver relationerne mellem delene i en større sammenhæng - et felt - og som på mange måder ligner beskrivelserne af rhizomet. F.eks. er Allen på linje med Deleuze og Guattari, når han skriver om feltkonfigurationer som 'løst bundne aggregater som er karakteriseret ved porøsitet og lokale indbyrdes forbindelser.'²⁹, og på samme måde som Deleuze og Guattari foreslår rhizomet som en alternativ måde at forbinde tingene på i forhold til 'træmodellen', lægger Allen vægt på at feltkonfigurationer ikke defineres af 'overordnede geometriske skemaer, men af udviklede lokale forbindelser. Form betyder noget, men ikke så meget tingenes former som de former der er mellem tingene.'³⁰ Selv om både Deleuze & Guattari og Allen er interesseret i hvordan henholdsvis rhizomet og feltet er dynamiske netværk, vil vi i vores kartografi først og fremmest læse rhizomet som en beskrivelse af selve relationen, mens vi hovedsagelig vil læse 'feltbetingelser' som en udlægning af hvordan genstandene der er relateret, mister sin kraft som 'afgrænsede genstande'³¹, til fordel for et dynamisk felt, og mellemrummets form. For at se felt og figur som en alliance, forslår Allen, kunne vi 'tænke figuren, ikke som en klart

afgrænset genstand, men som en virkning der opstår i og af selve feltet – som intensitetsmomenter, som toppe og dale inden for et kontinueret felt'.³²

Værkfelt: definition

Kartografien vi er ved at udfolde, kan anvendes i kortlægningen af mange slags fænomener. Da vi i nærværende afhandling er interesserede i at benytte den i kortlægningen af et særligt arkitektonisk fænomen – dobbelthuset - gøres kartografien mere specifik, gennem tilføjelsen af begrebet *værkfelt*.³³ Vi vil betegne den type kort der fremkommer af en rhizomatisk og feltbetinget kartografi for *værkfelter*. Værkfelt-begrebet henviser til den nævnte læsning af Allen, og en søgen efter værkernes relationer og de gennemstrømmende kræfter der rækker ud over det enkelte værk. Et værkfelt er et felt af værker, men det enkelte værk i feltet skal også i sig selv læses mere som et felt end et sluttet hele, sådan at diagrammet for et værkfelt, ligner ringe i vand, der udløber fra forskellige nedslagspunkter og krydses ind over hinanden. Det skal også bemærkes, at vi ved *værk* ikke bare betegner realiserede bygningsværker, men også værker der eksisterer som tegnede projekter og modeller. I denne afhandling vil en rhizomatisk og feltbetinget kartografi forgrene sig til to typer værkfelter, noget vi meget snart vil vende tilbage til. Først skal vi se på en anden omstændighed i kortlægningsprocessen, nemlig *udvælgelsen* af det der skal kortlægges.

Rekognoscering, pejling og udpegning

Forud for en udvælgelse ligger en rekognoscering, som i sig selv er en slags omfattende kortlægning, bare mere struktureret men samtidig mere kaotisk, idet den eksisterer i fragmenter af både virtuel og aktuel karakter, og hvis formål er at danne grundlag for en udvælgelse. Mere præcist sagt; udvælgelse af de værker der skal udgøre omdrejningspunktet i værkfelterne. Her skal vi gøre det tydeligt, hvorfor vi også om lidt skal redegøre for to måder at danne værkfelter på, at der er tale om to kategorier af værker: den ene kategori består af værker der eksisterede forud for denne afhandling, i en aktuel kontekst af historisk og kulturel karakter, og skabt af forskellige personer. Den anden

kategori er værker der er aktualiseret i forbindelse med afhandlingen, som en del af kunstnerisk udviklingsvirksomhed, og er alle sammen skabt af afhandlingens forfatter. Den udvælgelse vi taler om, handler altså om at pege på eksisterende dobbelthuse der skal kortlægges, og om at beslutte, hvilke dobbelthuse der skal skabes som et kunstnerisk udviklingsarbejde. Selv om der er tale om to vidt forskellige terræner at orientere sig i forud for en udvælgelse, kan der måske overraskende nok, peges på temmelig ensartede måder at finde frem til udvalget på, hvilket hænger sammen med at en rhizomatisk og feltbetinget kartografi opererer allerede i udvælgelsen og i rekognosceringen. Hverken når det gælder de eksisterende værker eller dem fremkommet ved kunstnerisk udviklingsvirksomhed, handler det om at vælge i et ordnet, systematisk kartotek, hvor overvejelser for og i mod det ene og andet valg kan udregnes og beregnes. Snarere er det en pejlen, en rekognoscerende bevægelse i et netværk, hvor flere relationer synes at udgå fra særlig intense knudepunkter, og hvor udvælgelsen - værket – netop viser sig som det Allen betegner som 'intensitetsmomenter'.³⁴ Intensitetsmomenterne kan spores før det egentlige værk udvælges – gennem rekognosceringen danner der sig et stort felt af eksisterende dobbelthuse, og på tværs af disse, kommer visse tematikker til syne, som det præfabrikerede, og et andet omkring japanske mellerumsbegreber. Fordi intensitetsmomenterne er under opbygning idet vi rekognoscerer, kan det kunstneriske udviklingsarbejde påbegyndes parallelt. Vi behøver ikke vente på at de konkrete dobbelthuse skal udpeges endeligt, før arbejdet med at bygge videre på dem gennem det kunstneriske arbejde kan gå i gang, netop fordi tendenserne viser sig forud for intensitetsmomentet. Vi skal dog på ingen måde udelukke den modsatte fremkomst, hvor intensitetsmomentet nærmest kommer til syne uden forvarsel, som en begivenhed, der med den samme danner forbindelser til det omkringliggende felt. Mere specifikt sagt – som når et dobbelthus af en særlig karakter uventet dukker i rekognosceringen, uden at man på forhånd fulgte dets spor, og dermed åbner op for et nyt motiv i feltet. En rhizomatisk, feltbetinget kartografi gør det muligt at absorbere løbende dynamik, skift og ændringer i kortlægningen, fordi der ikke er en helhed der så skal rekonfigureres, men et relationelt felt der i stand til at optage bevægelser.

Hvad enten værkerne fremkommer som følge af et intensitetsmoment eller som en begivenhed hvorefter knudepunktet dannes, så er det værd at bemærke, især vedrørende den første gruppe værkfelter, at afhandlingens definition af et dobbelthus ikke er af afgørende betydning for om de kan udvælges. Definitionen skal ses som en guideline, snarere end et

kriterie, fordi vi ellers ville gå glip af værdifuld viden om dobbelthusets muligheder, da flere af værkerne i streng, definitions-mæssig forstand ikke er dobbelthuse. De fleste kan stadig væk ses som dobbelthuse i praktisk forstand, men ud over det, er det først og fremmest deres forskellige, og samtidigt fremtrædende positioner i feltet, der er af afgørende betydning. Det samme gælder for skabelsen af nye, prototypiske dobbelthuse gennem kunstnerisk udviklingsvirksomhed. De følger dog i højere grad afhandlingens definition af et dobbelthus, men ikke absolut. Også for dem gælder som det mest afgørende, at de til sammen præsenterer et udspændt felt over dobbelthusets muligheder, og ikke mindst, at de forsøger at udbygge feltet der udgøres af de eksisterende dobbelthuse. Endelig bliver vi nødt til at inddrage den ukendte faktor, så at sige, der virker i udvælgelsen, som består i det vi kan kalde den faglige intuition. Der blev lige før beskrevet, hvordan en pejlen i terrænet ledede os hen til netværkets knudepunkter, altså hvordan rekognosceringen i et eksisterende materiale af skriftlig og bygningsmæssig karakter ledede hen til nogle bestemte værker. Denne proces guides naturligvis af en særlig vinklet faglighed, og af en intuition af både personlig og faglig karakter, og vil aldrig kunne redegøres for i alle dens afskygninger. Det vil formentlig sjældent udgøre et afgørende problem i de fleste kontemporære videnskaber, men med den rhizomatiske kartografi synes vi i alle fald at være gået fri af problematikken, fordi udvalget af dele og knudepunkter ikke kan ”ødelægge” den overordnede form, som er dynamisk. I en hierarkisk kortlægning baseret på ’træmodellen’, ville en enkelt fejlplacering kunne forringe helheden, mens en uvedkommende del i det rhizomatiske kort vil udtørre i netværket på grund af manglende relationer, eller i værste fald lede til en dårlig analyse.

Ti værkfelter – to kontekstrelationer

Denne afhandlings empiri, udgøres af ti rhizomatiske, feltbetingede kort – ti værkfelter. På nogen måder skal de læses som ti sidestillede kortlægninger, uanset om det er værkfelter der kortlægger eksisterende dobbelthuse eller dobbelthuse fremkommet ved kunstnerisk udviklingsvirksomhed. For eksempel er der i alle ti kortlægninger prototypiske bud på dobbelthuse, ligesom de udgør parallelle poster i et mulighedsarkiv. I alle værkfelterne, hvad enten deres værker findes på papir eller i støbt beton, er der tektoniske forhold og æstetiske forhold. De tektoniske forhold omfatter blandt andet konstruktion, materialer og

klimakontrol, mens de æstetiske forhold handler om hvordan tektonikken i sin sammensætning og komposition skaber forskellige typer rumligheder og atmosfærer, der påvirker brugen og oplevelsen af arkitekturen. Kortlægningen af husenes tektoniske og æstetiske forhold vil indgå i kortlægningen af alle ti værkfelter, dog i meget varierende grad. På trods af gennemgående kortlægningsaspekter i alle ti værkfelter, bliver nødt til også at differentiere, fordi der ligger en væsensforskel i det man kan betegne som deres aktualiseringsstadiet; vi har dels at gøre med værkfelter hvis værker har været aktualiseret i længere tid, og som er aktualiseret af forskellige mennesker, og dels at gøre med værkfelter hvis værker først er aktualiseret gennem denne afhandling gennem kunstnerisk udviklingsvirksomhed. Førstnævnte værkfelter vil herfra benævnes som Værkfeltkategori I, og sidstnævnte som Værkfeltkategori II. Antallet værkfelter i hver kategori er henholdsvis fire og seks. Det der altså klart skiller de to kategorier, er at alle værker i Værkfeltkategori I, til forskel fra værkerne i Værkfeltkategori II, gennem deres længerevarende aktualisering er placeret i en kontekst af kulturel og historisk karakter. Værkerne i Værkfeltkategori II, der er aktualiseret gennem afhandlingen, som kunstnerisk udviklingsvirksomhed, vil i princippet kunne gives en kulturel og historisk kontekst, de vil kunne tænkes ind på et specifikt site og i en sammenhæng, der vil kunne tillade at kortlægge dem på samme måde som værkerne i Værkfeltkategori I. Dog ville de i så fald altid komme efter begivenhederne, der ville ikke være et reelt udvekslingsforhold, de ville blot fungere som en kommentar til det allerede eksisterende. Ydermere ville det være at forcere et lighedsprincip, der ville tage opmærksomheden fra Værkfeltkategoris II's mest reelle og interessante kontekst, nemlig deres virtuelle felt. Værkerne i Værkfeltkategori II er nærmest lige fremkommet fra et virtuelt felt, og det kunstneriske fortsætter så at sige med at arbejde i denne kontekst efter at værkerne er aktualiseret. På baggrund af disse to forskellige kontekstrelationer, vil den overordnede kartografi som nævnt splittes op i to afløbere, der specificerer en rhizomatisk, feltbetinget kartografi på to forskellige måder.

Værkfeltkategori I

Alle værkfelterne i Værkfeltkategori I indeholder flere forskellige værker, dog er der et hovedværk i hvert værkfelt, der agerer tyngdepunkt i værkfeltet, og virker som feltets Rom,

hvor alle veje som bekendt fører til. En række andre værker er dog væsentlige provinser, der i kraft af særlige omstændigheder gør dem uomgængelige i kortlægningen, mens andre værker fungerer som vandingsposter og forsyningsstationer, der gør lange strækningerne mulige, andre værker igen fungerer som broer, og atter andre er portnerhuse. Det er altså forskel på betydningen det enkelte værk har for feltet, men det afgørende er at de til sammen danner en helhed, der formår at danne et billede af en særlig egn af dobbelthuset, hvor tendenser aftegnes på tværs af værkerne. Værkfelterne er skalamæssigt dynamiske kort, der kortlægger et værks interne relationer, samtidig som store træk ved landskabet tegnes op. Måden hvorpå hvert værkfelt i denne kategori er bygget op, har meget til fælles med eksempelsamlingen som metode for at belyse en særlig tematik. En for denne afhandling forbilledlig udgivelse i så måde, er f.eks. *RENARCH*, der består af en række eksempler på bæredygtig arkitektur, der er ordnet efter en række underkategorier baseret på forskellige bæredygtighedsstrategier.³⁵ Man kan for så vidt sige, at værkfeltet i Værkfeltkategori I er en eksempelsamling der bliver konstrueret som et kort, således at der bliver fremkaldt og nedtegnet eksplicite relationer mellem eksemplerne, til forskel fra eksempelsamlingen, hvor en ramme peger på relationerne og sammenholder eksemplerne, der ellers får stå side om side, og hvis relationer er implicite i selve sammenstillingen. Værkfeltet er således en sammenskrevet helhed, hvor fokus ligger vel så meget på at fremskrive relationerne – mellemrummet - som at udfolde det enkelte værk, nogle gange i sådan en grad, at fremskrivningen af relationerne fylder mere end udfoldelsen af værkerne, hvorfor det er et kort og ikke en eksempelsamling. Værkfeltet som rhizomatisk kort, har også en dynamicitet, der tillader at der dannes knopskydninger undervejs, hvis en relation fører et ikke-set sted hen, idet man er i gang med kortlægningen. Til forskel fra eksempelsamlingen, der er mere heterogen i sin sammenstillingsstruktur, udgår værkfeltet fra et midtersted³⁶ – fra et enkelt værk, der som sagt viser sig som et 'intensitetsmoment' i feltet, og enhver 'forestilling om at 'vaske tavlen ren', 'starte fra nul', 'finde en begyndelse' eller et grundlag'', er således lagt til side til fordel for det 'mellem-værende'.³⁷ Det 'mellem-værende' er forskelligt fra værkfelt til værkfelt. Kortlægningen af værkfeltet følger et motiv – et 'mellem-værende' – som har krystalliseret sig i rekognosceringen. Hvert af de fire værkfelter har en indledende præsentation af dette motiv. I efterkant bemærket, viser der sig også et slags parallelt 'mellem-værende', der udspringer fra geografiske omstændigheder – der er nemlig tale om at de fire forskellige værkfelters motiver i høj grad udfolder sig inden for hver sine

geografiske regioner, hvilket til dels skyldes visse motivers bevægelser over afstande, typisk nationale, hvor mennesker nemmest kommer til at udveksle idéer. Dette sammenfald mellem motiver og geografiske områder skyldes dog også et ønske om at gennem afhandlingen ville, ikke så meget systematisere, men følge visse strømninger i særlige kulturelle og historiske kontekster hvad dobbelthuset angår.

Værkfeltkategori II

De seks værkfelter i Værkfeltkategori II er fremkommet ved kunstnerisk udviklingsvirksomhed, og følger en særlig kartografi, som paradoksalt nok, åbner for muligheden for at afvige fra den fremskrevne kartografi. På sin vis er det en logisk konsekvens af en rhizomatisk kartografi, for hvis der ikke var plads til afvigelser og mutationer, ville det næppe være rhizomatisk. Det rhizomatiske skal dog ikke ses som et *anything goes*, for det der ikke er relateret i et rhizomatisk netværk, er netop ikke en del af netværket. Det er ikke formaliteterne der afgør en genstands tilhørsforhold i rhizomet, men udelukkende relationerne. Alle de seks værkfelter følger dog den kartografiske specificitet for denne gruppe værkfelter, at de aktualiseres som tekst og billede. Det sidstnævnte er ikke særligt opsigtsvækkende, da det drejer sig om arkitektonisk udviklingsvirksomhed, der som oftest viser sig som tegninger, fotografier og modeller. At der også er en tekstbaseret kortlægning, er for så vidt også på linje med kortlægningen af værkfelterne i Værkfeltkategori I, men der hvor værkerne i Værkfeltkategori I kortlægges med tekster der eksplicit og systematisk refererer til en kulturel og historisk kontekst, foretages den tekstlige kortlægning af værkerne i Værkfeltkategori II gennem imaginære vandring der refererer til virtuelle tektoniske og materielle omstændigheder, og som samtidigt er stærkt fænomenologisk og til dels poetisk orienterede. Tidligere blev de to værkfeltekategoriens kontekst nævnt som en afgørende forskel, hvor de eksisterende værker i Værkfeltkategori I har en kulturel og historisk kontekst, mens de nye prototyper i Værkfeltkategori II primært har en virtuel kontekst. Det vi her skal skynde os at tilføje, er at værkerne i Værkfeltkategori II også har en kulturel og historisk kontekst, dog i et langt mere sporadisk omfang, og af meget mindre systematisk karakter. Det der udgør værkfelterne fremkommet ved kunstnerisk udviklingsvirksomhed, er hovedsagelig ét enkelt værk, der så at sige danner sit

eget felt, gennem forskellige former for aktualisering. Disse værkfelter er udgjort af differentierede udgaver af det samme værk, der fremstår som både model, tegning, tekst. Det vil sige at værkfeltet ikke så meget udgøres af forskellige genstande der overgår i en relationens logik, som et enkelt værk der gennem mangfoldiggørelse danner et felt. Dette implicerer at tænke værket som aktualiseringer frem for repræsentation, og derudover vanskeliggør det idéen om at der skulle være et særlig hierarki blandt aktualiseringsformerne. Hverken modellen, tegningen eller teksten har forrang af at være højeste autoritet omkring værkets beskaffenhed og kunnen; ingen af disse kommunikationsformer har patent på en ”rigtig” og endegyldig udgave af huset, snarere er de ligestillede aktualiseringer der kortlægger værket på forskellige måder. Derfor kan man ikke konferere det ene sted, for så at påpege fejl det andet. Der vil endda være modsætninger. Og sådan er det, fordi hver kommunikationsform er resultatet af en undersøgende frembringelse af et arkitektonisk værk, og sådanne undersøgelser ville være, i bedste fald overomstændige, i værste fald meget mere ligegyldige, dersom de ned til mindste detalje skulle koordineres og synkroniseres på tværs. De forskellige kommunikationsformer aktualiserer på forskellige måder, og derfor er det heller ikke tale om oversættelse når man bevæger sig fra en måde at beskrive huset på til den anden – hver beskrivelse går til kilden, om end gennemstrømmet af hinanden.

Der hvor værkfelterne i Værkfeltkategori I afsøger at spore kulturelle og historiske kontekstrelationer som en del af en kartografi, er henvisningerne til en kulturel kontekst i værkfelterne i Værkfeltkategori II mere spontan, og optræder fragmentarisk gennem bevidsthedsstrømme fremdrevet af imaginære vandringer i værkerne. Der er dog en anden form for kontekst, der er af systematisk karakter i disse værkfelter, og som også har fundet en berettigelse gennem de tekstlige vandringer, nemlig det site, som værkerne er tænkt ind i; Brønshøj Kirkevej 11. Valget om at lade værkerne opstå på et eksisterende site, kan henføres til virkemåder i forhold til at tænke det nye eller tænke kunstnerisk, hvor indtrykket er en afgørende faktor for i det hele taget at starte sådanne processer. Dette beskrives mere indgående i afhandlingens *intermezzo*, men kort sagt må tanken have en impuls udefra, fordi vores forstand alene hurtig kommer til at fylde et *tabula rasa* med klichéer. Vores gode vilje og rene tankekraft har brug for et stof at arbejde i, en modstand, en ramme, og alt dette gives gennem at vælge et eksisterende site som udgangspunkt. Brønshøj Kirkevej 11 er en matrikel på 621 m² med en helmuret villa fra 1930 med høj kælder, to etager samt tagetage.

Valget af lige præcis dette site er på sin vis vilkårligt, dog blev den valgt med en forudbestemt præmis om at sitet skulle være en fritliggende villa på egen grund, og med en bygningskvalitet der i hvert fald delvis var værdig til at bevare. Kravet til et eksisterende site om en bygning af en vis bevaringsværdi hænger på den ene side sammen med parcelproblematikken. Når nu vi har en rigid parcelstruktur, og vi har en stor bygningsmasse, hvordan kan vi arbejde med det der allerede eksisterer, fremfor at bygge helt nyt? Idéen om at genbruge eksisterende bygningsmasse skal dog bestemt ikke ses som et førende parameter i frembringelsen af værkerne, men snarere som en mulighed. Målet har været at undersøge dobbelthusets potentialer, og den konkrete brug af villaen i Brønshøj har i nogle tilfælde kun været en *vessel* for dette, i andre tilfælde en *pointe*. Sitet i Brønshøj er relativt lille, og inden for dagens bygningsreglement ville ingen af de forslagsstillede værker kunne lade sig opføre, især fordi deres samlede bygningsareal overstiger den tilladte byggeprocent. Værkerne har dog aldrig haft som ambition at være realiserbare inden for et reglement, snarere er noget af hensigten, at udfordre dette reglement, der ikke er særlig smidig i forhold til dobbelthuse, blandt andet i forhold til at antal byggede kvadratmeter sjældent er lig med antal opvarmede kvadratmeter.

Sitet er altså ikke primært tænkt til at kunne placere værkerne i en aktuel situation af politiske og kulturelle sammenhænge, men skal mere ses som en slags formgivningsmæssig afvisning af et tabula rasa. Derudover, og som tidligere nævnt, viser der sig en ny berettigelse i den nære kontekst som Brønshøj udgør for værkerne, når den tekstlige aktualisering finder sted. Der hvor både modeller og tegninger så at sige er rensset for den brønshøjske kontekst, træder den derimod frem i beskrivelsen af værkerne, og er dermed med til at fremkalde stofligheder og sanseindtryk, som synes umulige at kunne forestille sig, dersom værkerne som forestillinger optrådte i neutrale, kontekstløse rum. En specifik, forestillet kontekst, muliggør beskrivelsen af forholdet mellem inde og ude, lysforhold, vejrforhold – kort sagt alle ydre, nære faktorer der spiller ind på oplevelsen af et hus. Det at placere værkerne i sådant et nærmiljø, fordrer muligvis, eller hænger i hvert fald sammen med, den måde hvorpå vi imaginært bevæger os gennem materialet. Teksten kunne for så vidt have betjent sig af alle tilgængelige perspektiver, den kunne kortlagt via omniperspektivet vi har på modellen i 1:50, og tegningerne, der dissekerer værket og viser dimensioner vi ikke har adgang til i 1:1. Men tekstens foretrukne perspektiv viser sig at være funderet i kroppens perspektiv, som den ville møde værket realiseret i en kontekst.

Lige hvad denne beskrivelse af værkerne angår, viser metoden sig utvivlsomt undervejs; det er først når vi står overfor at skulle beskrive værket, at tilbøjeligheden til at ville placere kroppen foran værket, opstår. Endda kommer beskrivelsen til at hælde mod, at man møder værket for første gang. For hvordan skulle man ellers hæfte sig med detaljer, og nysgerrigt lade sig føre rundt, på måder vanen aldrig ville tillade? At møde arkitekturen med kroppen, og at møde den med den underen, som er den nyankommes privilegie, er os ikke kun forundt i en fysisk virkelighed i mødet med stoflige værker. Modellerne og tegningerne danner den matrice der skal til, for at forestillingsevnen kan fremkalde en sanselighed ved værket, og gennem denne forestillingsevns arbejde i tekst, fremkaldes også det Michel de Certeau refererer til som ”antropologisk”, poetisk og mytisk oplevelse af rum³⁸. Modellerne og tegningerne er for så vidt udtryk for det de Certau beskriver som en ’imaginær totalitet produceret af øjet’, og som ”geometrisk” eller ”geografisk” rum af visuel, panoptisk, eller teoretisk konstruktion³⁹, og repræsenterer former for fremstilling af rum som de Certau søger at finde alternativer til. De Certau taler om byen, når han bruger udtrykket ’opak og blind mobilitet’⁴⁰, men det er den samme mekanisme vi møder flere af værkerne med, når vi bevæger os rundt i dem, tilsyneladende uden at vide hvad der skjuler sig bag næste hjørne. Og når de Certau beskriver hvordan en ’migrerende, eller metaforisk, by [...] glider ind i den tydelige tekst fra en planlagt og aflæselig by’⁴¹, kan vi trække en parallel til hvordan beskrivelserne af de imaginære, fænomenologiske vandringer lægger sig som lag hen over tegninger og modeller, og hvordan disse lag netop er af migrerende og dynamisk karakter, fordi de også vil blive læst forskelligt, og dermed besidde en form for dynamik og omskiftelighed. Selv når vi benytter os af Googles neutrale, om end grænseoverskridende, kortlægning af vores verden, er denne forskel til få øje på – Googles fugleperspektiv viser os byernes strukturer, landskabets former og bygningers sammenhænge, men når vi kommer ned i tjenestens *street view* modus, åbenbarer der sig historier, utrolige sammentræf og mystiske motiver, som når Googles *street view* fotorobot fotograferer sig selv i spejlet, idet den kortlægger interiøret i en række museer.⁴²

Selv om de Certau henfører det at bevæge sig rundt i øjenhøjde for at registrere omgivelserne til en hverdagens praksis, så er det også en professionel, raffineret og velreflekteret metode til ikke bare at opleve arkitektur, men også til at skabe den, og vi tænker da især på Le Corbusiers *Promenade Architecturale*. Promenaden skulle genskabe et sanseligt forhold omgivelserne, og sætte den promenerende i kontakt med naturen.⁴³

Kroppen spillede naturligvis en stor rolle i det henseende, og netop ikke bare som en container der kunne transportere øjnene, for promenaden var tænkt at skulle interagere med alle kroppens sanser, eftersom Le Corbusier var af overbevisning at kroppen havde en betydningsfuld rolle i erhvervelse af viden⁴⁴. Kroppen blev således et 'afgørende mellemværende i enhver overføring af viden mellem bygning og hjerne som fandt sted i promenaden'⁴⁵, skriver arkitekturprofessor Flora Samuel, og citerer Le Corbusier: 'It is while walking, moving from one place to another, that one sees how the arrangements of the architecture develop.'⁴⁶ Med kroppen som medium, og ikke mindst, med dens bevægelse rundt i arkitekturen og verden, bliver bygningens 'place' gjort til, eller tilført 'space'.⁴⁷ De Certau skelner som bekendt mellem de to termer, hvoraf *place* betegner en type rumlighed, der er kendetegnet af regelbundet stabilitet, hvor elementerne er placeret ved siden af hinanden på faste plads, og kan henføres til (euklidisk) geometri, mens *space* er 'practiced place', den type rumlighed der tilføres af perspektivernes fænomenologiske oplevelse af rummet, en rumlighed som findes 'når man tager vektorretninger, hastigheder og tidsvariable med i betragtningen'.⁴⁸ De Certau går direkte fra at skrive om 'place' og 'space' til at skrive om 'maps' og 'tours'.⁴⁹ *Maps* og *tours* er to forskellige måder at beskrive rumlige sammenhænge på, hvor *tours* netop handler om at formidle gennem en beskrevet bevægelse i rummet, som en direkte orientering i øjenhøjde, mens kortet formidler en overskuende abstraktion. De Certau peger på hvordan de to former for beskrivelse tidligere hang sammen, med eksempler fra middelalderen, hvor kortlægningen også kunne indeholde informationer om for eksempler hvor mange timer til fods en strækning ville tage, stop på vejen, foruden beskrivelser af den type vi selv vil give turister der spørger om vejen til nærmeste attraktion. Denne sammensmeltning af *maps* og *tours*, skriver de Certau, blev langsomt opløst og gled over i hver sine domæner - i henholdsvis 'litterære og videnskabelige repræsentationer af rumlighed'.⁵⁰ Hvis vi ser på "'kortet'" i sin nuværende geografiske form, så kan vi se at i løbet af perioden der er kendetegnet af den moderne videnskabs diskurs (dvs. fra det femtende til det syttende århundrede), så har kortet langsomt fjernet sig fra rejseruterne der var forudsætningen for dets muliggørelse.⁵¹ De Certau beskriver videre kortet som 'en totaliserende scene hvorpå elementer af forskellig oprindelse er bragt sammen for at danne et tableau over "den aktuelle" geografisk viden', hvor de metoder, der var grundlaget for kortet, og som kortet er et resultat af, bliver skubbet ud på sidelinjen og ud i 'forhistorien'. 'Dem der skildrer rejseruterne har forsvundet'⁵²,

skriver han malende. Her er det ret interessant at bringe en overvejelse professor i geografi, Denis Cosgrove, gør sig, når han beskriver en særlig type kort, nemlig rejsehåndbøgerne, 'A-Z' turistguiderne, hvis kort er krydret med perspektiviske små tegninger af attraktioner, tips om de gode restauranter og særligt gode handlegader, og som på en måde genforener *maps* og *tours*. Cosgrove peger på hvordan disse ikoniske kortbøger mere end at være 'funktionelle instrumenter' og 'hjælpemidler til at bestemme destinationer og følge ruter', er blevet 'bærere af urban betydning og karakter: kortet bliver til en vis grad territoriet.'⁵³ Videnskabens stålgreb om kartografien er ved at tabe sin styrke; i første runde som en ophævelse af monopolen - retten til at være kartograf er ikke længere er forbeholdt en myndighed, men er taget op i andre domæner, som kunstens. Cosgrove beskriver denne tendens som at 'kortet på samme tid er empirisk forankret og forestillingsmæssigt frigjort og frigørende', at det er en måde vi placerer os selv i verden, og griber den på vores egen måde, hvilket gør at den længe diskuterede og modsætningsfyldte grænse mellem kortlægning som kunst og videnskab, er ved at forsvinde. Hvilket, ifølge Cosgrove, er forklaringen på hvorfor det 'fantasifulde og projicerende potentiale i kortlægning er blevet så levende tilsted i en nutidig kontekst.'⁵⁴ Det næste skift i kartografien, er måske en genforening af *maps* og *tours*, anført af Google og hele konceptet omkring virtual reality. Måske kan man endda se det som en ny kartografisk begyndelse, fordi vi står over for en ny, uendelig verden, hvor vores kroppe kommer til at befinde sig i et endnu ikke defineret omfang, og hvorigennem vi muligvis bliver nødt til at gentænke vores kartografi ret radikalt. Ét er altså det forhold, at kartografien skal tage stilling til en ny form for *tours*, altså hvordan rumlige sammenhænge bliver beskrevet gennem vandring i en digital virkelighed. Et andet er, hvordan kortlægningen skal forholde sig til digitale *maps*, der repræsenterer en overvældende mængde information, og hvis disciplin står i fare for så at sige "falde for" sin egen digitale potentialitet. De Certau skriver om hvordan sporinger af ruter, som når folks bevægelser gennem byen bliver til punkter og streger på et kort, viser kortlægningens muligheder for at gøre 'handlingerne læsbare', og fortsætter, 'men idet den gør det, forårsager den at en måde at være på i verden bliver glemt.'⁵⁵ Både Le Corbusier og De Certau åbner for en fænomenologisk læsning af omgivelserne, hvor kroppen bliver præsenteret som en optik hvorigennem verden kan forstås. Den franske filosof Maurice Merleau-Ponty udlægger kroppen som den 'instans, som på én gang i objekterne kan afgrænse visse perspektiviske aspekter, som aktuelt alene er givne, og samtidig gå ud over dem, overskride

dem'⁵⁶. Gennem kroppen har vi adgang til verden, fordi kroppen ikke er 'i rummet og tiden, men 'til i rummet og tiden', som den 'hæfter sig til' og 'favner'.⁵⁷ 'Det drejer sig ikke om at reducere den menneskelige viden til sansningen, men om at overvære denne videns fødsel'⁵⁸, skriver Merleau-Ponty (og vi hører et ekko af Proust). Ved at specificere en kartografi i Værkfeltkategori II, til også at rumme en tekstlig kortlægning hvor vi bruger kroppen som optik, åbner der sig en mulighed for, at uddybe de mere tektoniske beskrivelser med sanseerfaringer, som netop kan danne udgangspunkt for videre refleksion og vidensdannelse om dobbelthuset.

Vi skal omkring et sidste aspekt af den tekstlige, fænomenologiske del af kortlægningen af værkfelterne i nærværende kategori. Når afhandlingens kartografiske overvejelser omkring denne del af kortlægningen får så meget plads, er det fordi det er en kartografisk specificitet, der bevæger sig i mellemrummet mellem flere forskellige domæner, og derfor påkalder læsninger der netop går på tværs af disse domæner. I så måde skal vi også inddrage begrebet 'textual map', som Julia Elizabeth Ramaley Mastro introducerer som begreb for Jules Vernes litterære, geografiske beskrivelser af steder han aldrig har besøgt.⁵⁹ Ramaley Mastro definerer 'textual map' som 'et geografisk vinklet litterært program, som forfatteren skaber og læseren fortolker, gennem en række synsindtryk og gengivelser eller bevægelser gennem en mulig topografi'⁶⁰, og også helt enkelt, som 'et kort gjort af ord i stedet for billeder'⁶¹. 'Det tekstlige kort er [...] en hjælp til at udforske det ukendte, en metode til at referere til det kendte for at kunne bevæge sig gennem det ukendte.'⁶² I Jules Vernes tilfælde blev de disse kortlægninger til på baggrund af en faktisk, geografisk virkelighed, som han dog sjældent havde besøgt, men i stedet fremkaldte gennem imaginære beskrivelser, og Ramaley Mastro peger på denne intertekstualitet mellem det reelle og det fiktive, som værende 'plastisk, og en invitation til læseren til at observere og deltage i konstruktionen af en mulig virkelighed for at udfylde det ukendte, for at udvide det univers vi kender', og på en facon, 'der ikke begrænser sig til fugleperspektiv, men i stedet bevæger sig gennem landende selv, mens de bliver beskrevet.'⁶³ 'Det tekstlige kort som koncept, er født ud af det ukendte, ud af mellemrummene og grænserne, hvor sproget selv er tvunget til at navigere gennem betydning'.⁶⁴ Værkfelterne der er fremkommet ved kunstnerisk udviklingsvirksomhed, består som nævnt af ét og samme værk, der er aktualiseret på forskellige måder – gennem tegning, model og tekst, og derved udgør et felt af forskellige aktualiseringer. I den kartografiske specifikation af Værkfeltkategori II afhandlingen her er ved at fremskrive,

inkluderes en læsning af Ramaley Mastro's 'textual map', hvor tegningerne og modellerne er at se som 'det kendte', som den eksisterende topografi, og den tekstlige aktualisering at se som det *tekstlige kort* – der udforsker det 'ukendte'.

Opsummering

Vi har nu fremskrevet en rhizomatisk, feltbetinget kartografi, der bruges i afhandlingens kortlægning af dobbelthuset. Kartografien inkluderer begrebet værkfelt, som er en type kort og et organiseringsprincip, der knytter værker sammen som et felt af relationer, gennem et overordnet motiv, og som samtidig læser de enkelte værker som felter snarere end et objekt. Værkfelterne er organiseret i to underkategorier: Værkfeltkategori I, hvor eksisterende værker kortlægges, og Værkfeltkategori II, hvor værker fremkommet gennem kunstnerisk udviklingsvirksomhed kortlægges.

Værkfeltkategori I

Latapiehus

Todorokihus

Naturhus

Idealbolig 67'

Kapitel 2

Latapiehus

Lacaton & Vassals Latapiehus er det centrale værk i dette værkfelt, hvis kortlægning tager udgangspunkt i motiverne præfabrikation og nomadisme. I nomade-motivet er der både relationer til præfabrikation som det forhåndenværende, og til det præfabrikerede og monterede som optakt til en slags materiel nomadisme som følge af muligheden til demontering og genbrug. Og ikke mindst rummer nomade-motivet i dette værkfelt også det man kan kalde en intern vandring i huset, med udgangspunkt i en 'arkitektur der skaber relationer, ikke objekter - som kager i en butik'.⁶⁵ Kapitlet har en hovedvægt af franske værker, og kan derfor siges at følge dobbelthuset's franske spor, dog er der også indslag fra andre lokaliteter.

Stråhytten i Niger

I 1984 blev arkitektparret Anne Lacaton og Jean Philippe Vassals første hus opført; en stråhytte i Niger, hvor Vassal i en periode arbejdede som byplanlægger. Deres andet opførte hus, *Latapiehus*, opføres i Bordeaux ni år senere, og er omdrejningspunktet i dette kapitel. Men vi skal lige hæfte os ved stråhytten i Niamey, som klarede sig i to år ved Niger-elvens flodbred, før vinden fik has på det. Den bestod i al enkelhed af tre komponenter; en stråhytte omkranset af et hegn, og en åben 'carport' lige ved siden af.⁶⁶ Det beskyttede område mellem hytte og hegn blev således et overgangsrum mellem inde og ude, der både forstørrede boligen, men også gav den nye rumlige muligheder, og 'carporten' – et enkelt tag båret oppe af tynde stokke - inddrog på subtilt vis ekstra kvadratmeter til boligen, og gav den endnu en variant i gradueringen mellem inde og ude. Jean Philippe Vassal forklarer i et interview hvordan Tuareg-nomadernes daglige opholdsrum defineres ud i fra solens

Fig. 2.1: Stråhytten i Niger

Fig. 2.2: Plantegning af stråhytten

præmisser; fra det lille telt der giver nattely, til åben himmel om morgenen for at fange solens varme, til træernes skygger midt på dagen, og tilbage igen til teltet om aftenen. 'På denne måde 'lever' Tuaregerne deres vej gennem et territorie langs en rute, der starter i teltet om morgenen og ender der igen om aftenen', forklarer Vassal.⁶⁷ Vassal mener denne nomadiske måde at bo på peger på 'at det at bo definerer et rum der er større end huset', som gør at 'huset mister dets grænser og bliver til territorie.' 'I sidste ende', fortsætter han, 'er husets vægge mere som en slags hud, og derfor en membran, og ikke en grænse.'⁶⁸

I al sin beskedenhed viser stråhytten sig altså at være en ambitiøs programmerklæring og et konceptuelt diagram, der peger på et grundlag i Lacaton&Vassals praksis, hvor fokus på inddragelse af 'ekstra rum' ikke så meget er et spørgsmål om kvantitet, som det er et spørgsmål om uprogrammeret potentialitet, både for boligens program og dens grænser.⁶⁹ Men også på en anden måde var stråhytten, og den afrikanske tilgang til arkitektur som de mødte i Niger, forbilledlig for den praksis de skulle komme til at udvikle, hvilket handler om, hvordan man med meget enkle midler kan udforme effektiv arkitektur, og om hvordan arkitektur er så meget mere end form og æstetik.⁷⁰ Det er altså ikke for ingenting at den undselige stråhytte er med på projektlisten på arkitekternes hjemmeside. Gennem den som værk kommer begreber som det nomadiske og det præfabrikerede til at være et indlysende makkerpar, noget man ikke nødvendigvis var kommet på sporet af, hvis man koblede billedet af et typisk vernakulært, nomadisk hus med billedet af et typisk præfabrikeret hus. Lacaton & Vassal vender hele tiden tilbage til disse motiver, der ligger bag ved deres zonedifferentiering og praktiske, forhåndenværende tilgang til arkitektur. Og med dette for øje, er det ikke svært at trække en rød tråd fra stråhytten ved Nigers bred, til arkitektskolen i Nantes fra 2009, som uden røde tal ender med at være næsten tre gange så stor som bygherren bad om, og som optræder som et relationelt felt mellem inde og ude, hvor isolerede, indre kvadratmeter er omgivet af lige så mange uopvarmede kvadratmeter inden for en facade af tynde polykarbonatplader, og hvor en stor del er åben for offentligheden.⁷¹ Igen ser vi arkitektur der mere handler om territorielle relationer, og potentialet i brugsmuligheder som følge heraf, og vi ser at diagrammet som stråhytten tegner også virker i den store skala. Før Lacaton & Vassals store projekter, som arkitektskolen i Nantes, er imidlertid diagrammet, eller motiverne, udviklet og bearbejdet i mindre boligprojekter. Herunder huset til familien Latapie i Bordeaux. *Latapiehus* består reelt af to projekter; et indledende studie, og det realiserede projekt, der går til idéen fra en lidt anden vinkel.

Plads for pengene

Prototypen i det indledende studie til *Latapiehus*, består af en klimaskærm hvor et 6 meter højt standard drivhus står oven på en knap tre meter høj væg, og danner ramme om en base på 12x9 meter, hvor to fritstående boligkerner i træ er placeret. Drivhusets vægge består af to lag plastfilm som tilsammen danner en termoeffektiv dobbeltfacade. Om vinteren varmes det store mellemrum under klimaskærmen af passiv solvarme, og om sommeren sikres en behagelig temperatur gennem naturlig ventilation og solafskærmende sejl. Boligkernerne kan åbnes op flere steder, og på toppen af den ene af dem er der tagterrasse. Projektet var estimeret til at koste 65 000 euro, hvilket oversteg de 55 000 euro bygherren havde sat som grænse, og prototypen endte derfor med at blive ofret.⁷² Ikke desto mindre er den også med på tegnestuens projektlister, for ligesom stråhytten, er prototypemodellen et virkningsfuldt diagram, der mere radikalt end nogen andre af Lacaton & Vassals projekter, definerer et hus inden i et hus. På sin vis er prototypen derfor næsten mere interessant end det realiserede projekt, fordi dobbelthusmotivet umiddelbart står svagere i det opførte *Latapiehus*, hvor det praktisk set mere er tale om to zoner. Teknisk set består det dog af en klimaskærm der er separeret fra boligkernen, og alt i alt repræsenterer de to *Latapiehuse* det samme diagram, og det er netop diagrammet vi først og fremmest er interesserede i. Man kunne fristes til at sige, at *Latapiehus* er mere vellykket som diagram end som værk, at huset så at sige ofres for diagrammets pointer, der blandt andet handler om det forhåndenværende og økonomiske – men så løber man selvfølgelig fra den præmis, om at der var en helt defineret økonomi, og man ser at diagrammet snarere virker i huset end omvendt. Som skitseret gennem den afrikanske stråhytte, handler den ene af diagrammets virkemåder om det nomadiske; om hvordan boligen har sine forskellige territorier og steder som man bevæger sig mellem, både på dagsbasis og årsbasis. *Latapiehus* består af tre klimazoner; det inderste, isolerede hus, en stor mellemzone ud mod haven, og så selve haven, udeområdet. Man kunne tilføje gaden som et fjerde territorie, for ud over de forskellige klimazoner, har arkitekterne muliggjort en differentiering af graden af åbenhed også i forhold til det visuelle, ved at klimaskærmen ud mod gaden er beklædt med opake fibercementplader, der for en stor del kan åbnes op. Resten af facaden er beklædt med transparente polykarbonatplader, hvis tekstur dog giver en uskarp gennemsigtighed. Til gengæld kan også store dele af polykarbonatfacaden åbnes mod haven, og alt i alt giver dette mange forskellige kombinationsmuligheder for at åbne

Fig. 2.3: Model af det første *Latapiehus*

og lukke boligen. Fra gaden kan boligen fremstå alt fra hermetisk lukket til helt åben tværs i gennem. Denne måde at regulere boligens åbenhed på, lægger en dimension til det nomadiske; selv om enhver form for nomadisme forudsætter en form for forflytning af aktiviteter, så bliver forflytningerne i *Latapiehus* yderligere aktive gennem den analoge måde at åbne og lukke boligen. Man kan sige, at Lacaton & Vassal med deres radikale hus tager to skridt væk fra konventionelt boligbyggeri, hvor man som regel kan tale om ét, selvkontrolleret og lukket hele, idet der i *Latapiehus* indføres flere klimazoner, der i tillige kontrolleres af den boende (på nær standard drivhusteknologi der kontrollerer åbning og lukning af højtliggende luftåbninger). Dermed gives de boendes 'vandring' et fysisk forhold til selve rummene, og ikke bare de aktiviteter der foregår der. Ruten og territorierne modificeres undervejs. Dette analoge forhold til klimakontrol og rumlig dynamik, viser hvordan det nomadiske hænger sammen med det andet betydningsfulde aspekt af det grundlæggende diagram, der kort sagt kan siges at omhandle det præfabrikerede.

Det forhåndenværende

Det præfabrikerede i boligbyggeri, vil sige færdige, industrielt fremstillede boligdele som samles på byggegrunden, og det kan være tale om komponenter, som et vindue, elementer, som f.eks. vægge, eller hele rumlige moduler. Det meste byggeri er mere eller mindre præfabrikeret, men dobbelthuset åbner for en optik på det industrielt præfabrikerede, som Lacaton & Vassal har en helt særligt øje for. Deres måde at bruge præfabrikation på, er om ikke revolutionerende, så stadig nyskabende og, må man sige, højst sympatisk. Forhåndenværende er blevet nævnt, og det er netop med denne lavteknologiske, praktiske holdning, at arkitekterne lader det præfabrikerede stå til den lille mands tjeneste, så at sige. Igen refereres observationer fra Afrika, hvor arkitektparret lader sig inspirere af hvordan højteknologi og lavteknologi blandes, hvordan folk bruger hvad der er, og får det til at virke. 'Der er ikke gode og dårlige systemer, eller gode og dårlige materialer', siger Lacaton om afrikanernes holdning til at løse hverdagsrummets problemer; 'Der er ting som er tilpasset til en situation. Du kan låne dem fra hvor som helst, forudsat at de i sidste ende gør det du vil have dem til at gøre!'⁷³ Materialerne i *Latapiehus* er alle sammen noget af det billigste man kan købe, som krydsfiner og sinusplader i fibercement og polykarbonat, og det endda

for det meste i et byggemarked. Man kan indvende at finishen i huset formentlig ikke er af særlig varig karakter, at det muligvis vil patinere på en ucharmerende måde, men omvendt har det heller aldrig været et mål i sig selv, at huset skal se ud på en særlig måde – det er hvad huset *kan* der interesserer arkitekterne. Det 'industrielle look' er definitivt ikke fremdrevet af æstetiske årsager⁷⁴, og det er sammensætningen og relationerne i huset der er af interesse, ikke huset som objekt.⁷⁵

Forbilledlige prototyper

Brugen af det præfabrikerede handler altså for Lacaton & Vassal meget om at tænke uden for kategorier, at udtænke hvilke produkter der passer til situationen, uafhængig af deres foruddefinerede brugskategori. Det handler om at lade materialer indgå i nye sammenhænge når det er hensigtsmæssigt, som f.eks. ved at bruge et standard drivhus til en bolig, eller en parkeringshuskonstruktion til en arkitektskole, som projektet i Nantes. I dette henseende lægger de sig i kølevandet på en lang række arkitekter, der har forsøgt at skabe boligarkitektur ud i fra en industriel præmis, hvor masseproducerede bygningsdele sættes sammen til billige boliger. Særlig kendt er *The Case Study Houses*, som Lacaton & Vassal også nævner som inspiration⁷⁶, hvor en række amerikanske arkitekter blev udfordret til at komme med konkrete, byggede eksempler på huse der kunne bidrage til at løse den store boligmangel der fulgte efterkrigstiden. Husene skulle derfor 'være mulige at duplikere, og på ingen måde være en enkeltstående "opvisning"'.⁷⁷ I *Case Study House* programmet kunne man også læse, at arkitekterne ikke skulle bruge materialer udelukkende fordi de var nye eller 'tricky', men at de heller ikke skulle nøle med at kassere velkendte materialer og teknikker dersom deres eneste værdi netop var at de var velkendte og velafprøvede.⁷⁸ Charles og Ray Eames byggede på baggrund af programmet et hus til sig selv. Det var baseret på katalogvarer, og er kendt som *Eames House*, og også *Case Study House 8*, stod færdig i 1949, og er blevet et ikon på vellykket brug af præfabrikation i boligarkitektur. Samme år, i 1949, stod også Jean Prouvés *Maison Tropicale* færdig i Niamey. (I øvrigt uden sammenhæng med *Case Study House* programmet.) Mere præcist sagt blev huset samlet i Niamey, efter at være blevet produceret i Frankrig og sendt fladpakket som én af tre prototyper til Afrika i markedsføringsøjemed.⁷⁹ Anne Lacaton nævner at der hos Prouvé er

Fig. 2.5: Snit, *Maison Tropicale*

Fig. 2.6: Montering af *Maison Tropicale* på Prouvés fabrik i Maxéville, 1949

Fig. 2.7: *Maison Tropicale* på plads i Niamey, 1949

et aspekt af 'bricolage'⁸⁰ som tiltaler dem (Lacaton & Vassal), på samme måde som de beundrer den måde han konsekvent vælger de enkle konstruktioner.⁸¹ Prouvé, som var smed og selvlært arkitekt, arbejdede på flere projekter der involverede industrifremstillede, billige boliger, og når det er *Maison Tropicale* der trækkes frem, er det ikke kun på grund af husets arkitektoniske kvalitet som præfabrikeret bolig, men også dets tendens mod dobbelthusprincippet. Deraf markedsføringsfremstødet mod de afrikanske lande, for som Jean Philippe Vassal påpeger, er *Maison Tropicale*, selv i dag, det eneste moderne hus i Niamey der klarer sig uden aircondition.⁸² Han forklarer hvordan Prouvés hus er baseret på de samme principper som de lokale stråhytter, der på samme tid lukker solen ude og vinden ind. Husets facade er dobbelt, med en indre, isoleret facade der er omgivet af en loggia hele vejen rundt, og en ydre, delvis åben og dynamisk facade der holder solvarmen ude og lader vinden passere igennem. På trods af husets beviste kvaliteter, blev der aldrig bygget flere end de tre prototyper, og dermed deler det skæbne med så at sige alle tidlige forsøg på at producere arkitekttegnede, præfabrikerede boliger.

Det gælder også *Crystal House* fra 1934, af George Fred Keck. Huset, der selv med nutidige øjne fremstår radikalt i sit industrielle udseende, må have virket chokerende på datidens publikum. Det blev da også bygget i anledning af *A Century of Progress International Exposition* der blev holdt i Chicago i 1933-34, hvor de nyeste resultater af videnskaben og industrien skulle fremvises, og hvis motto var *Science finds – Industry applies – Man conforms*⁸³. Selv om publikums reaktioner interesserede Keck, var ikke *Crystal House* designet for underholdningens eller provokationens skyld, men bundede i en ærlig interesse i at udforske om der fandtes andre og bedre måder at designe og tænke boligen på.⁸⁴ Man kan sige at Keck holdt sig selv op på lige præcis det, for *Crystal House* var faktisk det andet i rækken af hans huse på udstillingen. Det første bar det efterhånden knapt så originale navn *House of Tomorrow*, men den gang kunne det næppe siges mere præcist, når vi i dag ved hvor udbredt brugen af glas er i boligbyggeri, og at der i *House of Tomorrow's* officielle booklet, muligvis med rette, proklameres at vi her har at gøre med 'America's first glass house'⁸⁵. Selv om 'morgendagens hus' for en stor del bestod af præfabrikerede elementer, var det 12-sidede polygon-formede hus i tre niveauer med glasfacader på ingen måde billigt. Også den indbyggede hangar til beboernes private fly tydede på, at vi her var lang ud over gennemsnitsamerikanerens budget. Muligvis var dette med i Kecks overvejelser da han i udstillingens andet år fik opføre *Crystal House*.⁸⁶ Også dette hus var, som navnet indikerer,

Fig. 2.8: *House of tomorrow*

et glashus, og der hvor *House of Tomorrow* kan minde om Buckminster Fullers *Dymaxion House*, findes inspirationen til *Crystal House* mere i den internationale stil. Keck kom med sine glashuse til at blive en pionér inden for passiv solvarme, som han arbejdede videre med senere, og *Crystal House* kom til at blive et af de første referencepunkter i en ny type boligarkitektur, på trods at det efter udstillingen blev demonteret, i modsætning til *House of Tomorrow*, der stadig eksisterer. Kanoniseringen af *Crystal House* skyldes formentlig at Keck ikke bare var visionær på det formmæssige plan – gennem et slags firepunkts manifest blev der formuleret hvilke overordnede idéer om hvad en bolig burde kunne og være, og som designet af *Crystal House* var en mulig løsning på:

1. *To provide the maximal interior living-area with the minimal use of space, -thereby effecting the first reform in a studied plan to reduce building cost;*
2. *To invent a new general design or a new pattern of Home where the Home serves the occupants, and not the occupants serve the home;*
3. *To provide a scientifically healthful, light, cheerful residence which capitalizes Nature's fickle moods to man's incessant advantage, night and day, -bringing the life-giving sunshine indoors, and excluding alike dry, hot, humid air in summer, and damp, raw, cold, biting winds in winter;*
4. *To design a house of such qualities in such a manner and of such materials that it lends itself to mass production, with abundant opportunity for individual expression in the matter of style, - in order that this ideal Home may be within the reach of the masses.⁸⁷*

På mange måder er Kecks dogmer opskriften på det perfekte præfabrikerede hus, og dogme nummer fire kunne lige så godt have været skrevet i dag, hvor man taler om *mass customization* frem for *mass production*. Man kan sige at *Crystal House* repræsenterer nogle af modernismens mest aspirerende programpunkter, hvor industriens produkter på demokratisk og humanistisk vis gør det gode liv tilgængelig for alle borgere, gennem sunde, billige boliger der tilgodeser individets ønsker. Og opskriften er fragmentering; at samle

boligen af masseproducerede præfabrikerede dele, der kan sættes sammen efter smag og behov. Hvor bagsiden af modernismens medalje for boligarkitekturen blandt andet er masseproduceret monotomi, er en af dens gevinster fragmenteringen og relativeringen. Idéen om at gribe masseproduktionens billige fragmenter som en mulighed til at gentænke boligen og sætte den sammen på nye og egne præmisser, går i direkte linje fra Keck til Lacaton & Vassal. Huset skal tjene beboerne, og ikke omvendt. Materialerne skal tjene huset, og ikke omvendt. Dette er det frigørende og demokratiske potentiale i 'katalogvarearkitekturen'; gennem at opløse boligen til tilgængelige, præfabrikerede fragmenter, står det enhver frit at samle sin bolig efter egne ressourcer og eget forgodtbefindende. I europæisk forstand er også dette en modernistisk arv, på den måde at boligen er gjort mindre forankret, den kan demonteres og flyttes, fragmenterne kan indgå i nye relationer. Men som vi bliver gjort opmærksomme på af Lacaton & Vassal, er dette en urgammel, nomadisk tilstand. Og det er da også Lacaton & Vassals lærdom fra nomaderne og afrikanerne, der gør Kecks *Crystal House* og *Latapiehus* forskellige når det kommer til forholdet mellem inde og ude rent klimamæssig. Hvor *Latapiehus* har forskellige klimazoner der flyder over i hinanden via analoge operationsmåder, er der i *Crystal House* et strengt klimatisk dikotomi mellem inde og ude, muliggjort af et 'scientific airconditioning system'⁸⁸, der skulle holde fugt, kulde og deslige ude af huset. På det punkt var Keck helt på linje med samtiden, der underlagde huset den samme optik som på biler og andre objekter, der med videnskabens fremskridt kunne optimeres og masseproduceres. Få år inden Keck formulerer sit program for *Crystal House*, i 1929, holder Le Corbusier en forelæsning hvor han taler for det generiske hus, der med 'internationale videnskabelige teknikker' kunne klimakontrolleres, så der uagtet af konteksten altid var atten grader indendørs.⁸⁹ Man kunne gøre både Keck og Le Corbusier til ambassadører for et mere objektorienteret syn på boligen, hvor huset ikke er et gradueret, kontekstrelaterende sted, men mere en boligmaskine der kan optimeres og specialdesignes. Omvendt skal det siges, at der i *Crystal House*, som i meget efterfølgende moderne glasarkitektur, findes en visuel forbindelse til konteksten, der kunne reguleres med forskellig afskærmning. Også den visuelle relation mellem inde og ude forskyder boligens grænse, på samme måde som Le Corbusiers *promenade architecturale* blandt andet tjente til at sammenbinde ude og inde.⁹⁰ Men ikke desto mindre opstår der i kølevandet af klimateknologiens fremskridt et skarpt

skel mellem inde og ude hvad temperatur angår. Og det er dette skel Lacaton & Vassal anfægter, når de lader *Latapiehus* omfavne flere atmosfærer.

Elementarismens poetik

Både Prouvé, Eames og Keck var involveret i større projekter, der havde som mål at udfordre boligens produktionsmetode, sådan at man kunne komme til at masseproducere billige og gode boliger, og kom i dette arbejde til at udfordre gængse æstetiske og programmatisk præferencer. Vi skal også kaste et blik på to andre boliger, der omvendt ikke havde ambitioner om at bygge prototyper på masseproducerede boliger, men som ikke desto mindre er interessante i forhold til præfabrikation og dobbelthuset. Den ene af de to, *Maison de Verre*, stod færdig i Paris i 1932, efter et samarbejd mellem Pierre Chareau, Bernard Bijvoet og Louis Dalbet. *Maison de Verre* var et *infill* projekt, endda i ekstrem forstand, eftersom en ældre dame der lejede anden sal i huset der skulle rives for at give plads til nybyggeriet, godt beskyttet af lejeloven nægtede at flytte ud midlertidigt, sådan at huset endte med at skulle rives og bygges ind under hendes lejlighed. Projektet var på mange måder perfekt for Chareau, der primært havde arbejdet som interiørarkitekt, og som Kenneth Frampton påpeger i sin analyse af *Maison Verre*, er det næsten som om huset skal ses som 'et stort møbleringselement snarere end en bygning i konventionel forstand.'⁹¹ At se huset som en avanceret møbleringsopgave vil også være i tråd med en formodning om at design- og byggeprocessen tidvis forløb parallelt. Formentlig har et overordnet koncept været på plads, før de næste faser i processen har udviklet sig som en montage.⁹² Bijvoet bekræftede endda på et tidspunkt, at der ingen rigtige arbejdstegninger havde været.⁹³ Montage-strategien hænger godt sammen med det industrielle look der præger huset, selv om det i virkeligheden slet ikke var et projekt der baserede sig på industrialisering og præfabrikation i gængs forstand – snarere er huset samlet som en finmekanisk og nedtonet maskine, sandsynligvis godt hjulpet af metal-håndværkeren Dalbet.⁹⁴ Huset postulerer, gennem sin 'modulære orden, en verden af højkvalitativ masseproduktion' skriver Frampton, og peger på hvordan diverse elementer som døre, bogreoler og lysåbninger er 'behandlet som modulære komponenter i et grid'.⁹⁵ Modulariteten kombineret med det mekaniske giver fornemmelsen af at der er en vis dynamik i husets interiør, ikke så meget

Fig. 2.10: *Maison de Verre*

Fig. 2.11: *La Maison Suspendue*

på grund af stedvise interne kinetiske dynamikker, som i muligheden for udskiftning af de enkelte dele.⁹⁶ Foruden den specielle glasfacade, er det måske dette vi bør hæfte os mest ved i *Maison de Verre* i denne omgang; det vi kunne kalde en elementarismens og dynamikkens poetik, som åbner for et æstetisk og funktionelt blik på det præfabrikerede som vi finder det i urværk, værktøj og diverse instrumenter, og som for så vidt er det samme som Lacaton & Vassal gør når de leder efter arkitektoniske udtryk i andre domæner end det konventionelle boligbyggeri.

Den anden bolig vi skal se på, er Paul Nelsons *La Maison Suspendue*, fra 1936-37. Den amerikanskfødte pariser Nelson var meget inspireret af *Maison de Verre*⁹⁷, og var en af de første til at skrive om huset.⁹⁸ Især lader det til at Nelson var særlig fascineret af at *Maison de Verre* var en 'verden inden i en verden', afskåret fra den ydre verden gennem en translucent membran.⁹⁹ Nelson arbejdede selv videre på dette motiv, i kombination med et andet træk han fandt interessant i *Maison de Verre*, og som han beskriver som en 'dynamik der kommer til udtryk gennem den horisontale og vertikale distribution'.¹⁰⁰ Det mest kendte resultat af dette arbejde er altså *La Maison Suspendue*, der eksisterer som tegninger og model. Husets hovedvolumen består af en kraftig stålkonstruktion omgivet af en gitterfacade, hvorigennem et volumen i beton og glassten er skudt ind, således at der dannes en mezzanin og tagterrasse oven på betonvoluminet. Det der er det mest radikale ved huset er dog netop det der hænger; en række boligkasser der er fæstet i loftet på den kraftige stålramme, og som er forbundet internet via ramper.¹⁰¹ Dette træk frigjorde grundplanet, og var med til at skabe et generøst rum, der stod i opposition til tidens 'rationelle arkitektur' – til 'de socialist teknokratiske arkitekters existenzminimum i nittentrediverne'.¹⁰² Her er vi tilbage til det tidligere nævnte skel mellem Chareau og Nelson og værkfeltets øvrige arkitekter; nemlig at de to førstnævnte beskæftigede sig med en form for boligbyggeri der økonomisk set var langt uden for rækkevidde for den almindelige borger. Det er ret interessant at bevæge sig fra *La Maison Suspendue* og direkte tilbage til *Latapiehus*, på baggrund af Framptons bemærkning (fra 1969) om rumlighed i førstnævnte bolig: 'Det som i trediverne kunne have være fortolket som en forsinket engangsrealisering af teknisk utopisme, fremstår nu som en rumlig utopisme.'¹⁰³ Og det er netop denne rumlige utopisme, som Lacaton & Vassal går lige i kødet på i *Latapiehus*, hvor ambitionen er at give plads og rumlighed til en overkommelig pris.

Maison Serre

Nogenlunde den samme ambition deles af deres landsmænd Jourda & Perraudin. Også de har lavet boliger på katalogvarearkitekturens præmisser, der udfordrer det gængse syn på boligens grænse. Lad os lige genfremkalde Lacaton & Vassals diagram fra stråhytten, som generelt sagt kombinerer det forhåndenværende i en komposition der vægtlægger en graderet overgang mellem inde og ude. Sagt mere specifikt, både som diagram i *Latapiehus* og i Jourda & Perraudins *Maison Serre*, handler det om hvordan standard præfabrikerede komponenter bruges til at skabe en bolig med dynamiske klimazoner, der gør boligen større og dens grænser mindre definitive. *Maison Serre* (1984-85), er altså tegnet af de franske arkitekter Françoise-Hélène Jourda og Gilles Perraudin, og i deres beskrivelse af projektet, står der, at selv om idéen med at bruge industriens bygningskonstruktioner til boligbyggeri bestemt ikke er ny, er eksempler herpå stadig sjældne.¹⁰⁴ Om teksten er forfattet på samme tid som boligens opførelse i midt-firserne vides ikke, men om den skulle være forfattet i dag, ville de stadig ikke være helt galt på den. Eksemplerne på boliger der er sat sammen af - i boligforstand - utraditionelle industrielle produkter er stadig relativt få. Men, påpeger Jourda & Perraudin, det er ikke først og fremmest dette der er det mest originale med *Maison Serre*, men helheden, det vil sige det faktum at de sammen med beboerne har brugt produkterne fra 'industriens verden' til at finne frem til en tilpasset men stadig væk meget billig (38000 euro for 140 m²)¹⁰⁵ boligløsning og et koncept, der indbefatter et beskyttet men ikke-isoleret mikroklima hvori lette, isolerede konstruktioner udgør værelser.¹⁰⁶ På samme måde som Lacaton & Vassal, startede Jourda & Perraudin deres karriere med en række mindre boligprojekter, hvor de især udforskede boligens grænser og rummet mellem inde og ude gennem klimaskærme adskilt fra hovedkonstruktionen, ofte i form af tagkonstruktioner der fungerer som paraply for selve bygningskroppen. 'Paraply'-konstruktionerne bliver senere videreudviklet i større projekter, og det samme gør de deciderede dobbelthuse. I *Maison Serre* er en klimaskærm i glas spændt ud mellem to solide gavle, og i hver gavl er der bygget en ét-etagers, isoleret trækonstruktion. Ovenpå og mellem trækonstruktionerne er der således en mellemzone, som gøres til ét stort sammenhængende og tilgængeligt rum via flere store trapper i trækonstruktionernes facader der vender ind mod midten. Det hele står på et flugtende

Fig. 2.12: *Maison Serre*

Fig. 2.13: *Maison Serre*

Fig. 2.14: *Maison Serre*

fundament, som i sydfacaden er flankeret af en smal udendørs terrasse med pergola, og flere døråbninger der integrerer denne med både mellemzonen og de isolerede rum. En række solsejl er en del af arkitekturen i loftet, og sørger for solafskygning.

Marika Alderton House

Solafskygning har også været af afgørende betydning i det sidste værk vi skal have med i kortlægningen; Glenn Murcutts *Marika Alderton House*, bygget i 1994, ét år efter Lacaton & Vassals *Latapiehus*. Ligesom Prouvés *Maison Tropicale*, ligger *Marika Alderton House* i tropisk klima, i det nordlige Australien, og for begge huse har solafskygning og vindafkøling været to vigtige klimastrategier – ligesom for Lacaton & Vassals afrikanske hytte. Dobbeltthusprincippet bliver mindre udtalt når det anvendes i tropisk klima, fordi mellemzonen skal fungere omvendt af hvad den gør i koldere klima, hvor dens opgave, i klimatisk forstand, er at opsamle passive varme. I tropisk klima skal mellemzonen derimod sørge for skygge og ventilation, så glas i klimaskærmen er derfor ikke særlig optimalt. I *Marika Alderton House* er der ikke et eneste vindue, men en masse skodder der kan åbnes hele vejen rundt. I dagtimerne er skodderne åbne, og huset fungerer som en overbygget platform, mens de om natten er lukket. Temperaturen i området ligger aldrig under 25°C, og Murcutts design er et forsøg på at udnytte selv det mindste vindpust.¹⁰⁷ I hele facaden er der mulighed for luftgennemstrømning; skydedøre og paneler er lamelleret, væggene slutter ikke tæt til loftet, under de facadehængte køkkenmoduler er der net i stedet for paneler. Også under huset er der luftgennemstrømning, da hele huset er hævet over jorden, hvilket også tjener til at holde området *wildlife* ude. De private rum er placeret inde under klimaskærmen som en separat, ruminddelt kasse, der dog er forbundet med klimaskærmens ene side, så også de private værelser kan åbnes op med skodder. Alt i alt har huset en lethed og dynamik over sig, som udspringer fra en interesse for det lagdelte og det foranderlige, som Murcutt fremhæver som en nøglekombination i hans arbejde med arkitektur.¹⁰⁸ Det præfabrikerede spiller en stor rolle i *Marika Alderton House*, der ligesom *Latapiehus*, var en opgave med et ret begrænset budget. Når det er sagt, er præfabrikerede materialer en præference for Murcutt – en præference som meget vel kan være inspireret af Murcutts møde med *Maison Verre*, hvis ’opfindsomhed’ gjorde stort indtryk, og åbnede Murcutts øjne

Fig. 2.15: *Marika Alderton House*

Fig. 2.16: *Marika Alderton House*

for at 'arkitektur handler om at løse problemer på en smuk måde.' I forlængelse af mødet med *Maison Verre*, kunne Murcutt også konstatere, at han så det mere nærliggende at betragte arkitektur som opfindelse snarere end en kunstform.¹⁰⁹ Denne opfindsomhed præger i høj grad *Marika Alderton House*, hvor flere forskellige programspecifikationer har resulteret i en velovervejede og sammenhængende bolig, der på samme tid er både helstøbt og florlet. Det samme kunne man muligvis si om Mies van der Rohes *Farnsworth House* og *Barcelona pavillon*, som Murcutt nævner som inspiration tidlig i sin karriere.¹¹⁰ Der er en måde at tænke rum i landskab hos Mies, som vi finder et ekko af hos Murcutt, og vi kan uden problemer se både *Farnsworth House* og *Marika Alderton House* som materialiseringer af Murcutts berømte udsagn 'touch this earth lightly'.¹¹¹ Udsagnet er gammelt ordsprog fra aboriginerne, hvis kultur også var et afgørende parameter i designet af *Marika Alderton House*, eftersom kunstneren Banduk Marika, den ene halvdel af parret som gav Murcutt i opdrag at tegne huset, er af aboriginisk afstamning. Marika-Alderton parret ønskede derfor et hus bygget efter aboriginisk skik, hvilket blandt andet indebærer at hele huset altid skal være i kontakt med naturen, bortset fra de private rum som skal være gemt væk.¹¹² Det er altså lykkedes Murcutt at kombinere, om ikke det nomadiske som sådan, så i hvert fald det vernakulære og kulturelt stedspecifikke med det præfabrikerede, og *Marika Alderton House* står som et vedkommende eksempel på et tropisk dobbelthus i værkfeltet.

Klimakorrigering

Hvis familien Latapie havde boet i det nordlige Australien, havde deres hus muligvis lignet *Marika Alderton House*. Det havde i hvert fald formentligt ikke haft drivhuset som en afgørende boligkomponent, noget som i sidste ende er nødvendiggjort på grund af det kolde europæiske klima. Jean Philippe Vassal, der foruden opholdet i Niamey, havde sin barndom i Marokko, fortæller om hvordan det at bo under åben himmel fascinerede ham i Afrika, og forklarer at han ser drivhuset som en mulighed til at oversætte og korrigere klimaet, at modificere det lokale klima uden at afskære sig fra det.¹¹³ Igen kan man sige at det handler om at lave nye kombinationer med kendte kategorier, denne gang ved hjælp af drivhuset, der muliggør en boligkultur som normalt ikke ville lade sig gøre på vores breddegrader.¹¹⁴

Før vi afslutter kapitlet, skal vi blive lidt ved drivhuset som boligkomponent, der ikke bare spiller en hovedrolle i *Latapiehus*, men som også på flere niveauer opererer som en væsentlig del af Lacaton & Vassals diagram når det bruges i europæisk kontekst. Som nævnt lige før, havde drivhuset sandsynligvis ikke været en del af arkitekturen dersom Lacaton & Vassal havde opereret i tropiske klimaer; drivhuset fungerer som et klimakorrigerende redskab for at tilføje nogle bestemte kvaliteter der normalt ikke vil kunne lade sig gøre i kølige klimazoner. Som vi har været inde på, er en af disse kvaliteter det vi kunne kalde en territorieudvidelse, eller måske snarere, at overhovedet gøre boligen til et territorie - at frigøre den fra 'grundplanets spændetroje'.¹¹⁵ Drivhusets ekstra, billige, uopvarmede kvadratmeter, tillader at forstørre boligen, og den store, dynamiske mellemzone der skabes, kan oven i købet nemt integreres med uderummet, både visuelt gennem skærmens transparens, og gennem store partier der kan åbnes. Territorieudvidelsen er altså både fysisk og visuel, men er på sin vis ikke et mål i sig selv. Det er potentialiteten i mellemrummet der optager Lacaton & Vassal, og som tidligere nævnt, er det nomadiske aspekt en af mulighederne der byder sig som følge af boligens udvidede rumlighed. Rumudvidelsen giver den boende mulighed for helt konkret at bevæge sig selv og sine aktiviteter rundt i et meget større område, men også det ukonventionelle i boligens rumlige program, som følge af drivhusets mellemzone, giver plads til nyfortolkning og til egenhændigt at definere og kombinere rummene. Det at drivhuset som industrielt, præfabrikeret produkt er en særdeles billig måde at forstørre boligen på, er selvsagt af afgørende betydning. Men også måden drivhuset virker på som klimaskærm, er af største interesse for Lacaton & Vassal, som finder det meget mere produktivt, end det Vassal betegner som den konventionelle boligs 'defensive relation til omgivelserne', der handler om beskytte sig – og ekskludere sig fra – det omgivende miljø.¹¹⁶ Drivhuset er i kontakt med omgivelserne på en mere interagerende måde, hvor det reagerer på input fra omgivelserne, og regulerer luftfugtighed, afskærmning åbenhed osv. afhængig af forholdene uden for skærmen. Drivhuset er derfor også interessant nok en diametral modsætning til biosfære-arkitekturen, der med sine glaskupler høster energi fra solen samtidig som den er fuldstændig forseglede fra verden udenfor.¹¹⁷ Om *Latapiehus* siger Vassal, at det er en god ting at huset fungerer på baggrund af forskellige kombinationer af rumligheder, afhængig af hvad der sker udenfor i form af regn, varme, og sol, fordi det giver huset en rigdom som beboerne hurtigt lærte at gøre brug af.¹¹⁸ Det gør med andre ord at beboerne bruger boligen forskellig afhængig af vejr og årstid, og med

drivhus som klimaskærm er man så at sige i dialog med klimaet. Som udgangspunkt dikterer klimaet brugen af huset, men drivhuset er et redskab til netop at gøre det til en dialog, eller som Vassal udtrykker det - '[...]' at drage nytte af forholdene udendørs, at tæmme dem [...]'¹¹⁹ Som begyndelse på afslutningen af kapitlet, vil vi lade Jean-Philippe Vassal komme rent til orde:

‘There is a general misunderstanding about what an architect does. Do they build things out of metal, steel, concrete, wood, and glass or are they building spaces, situations, and places for living? Those I would say are the architect’s real material. When we see Mies van der Rohe’s Farnsworth House (1951), we don’t see the steel beams and floor plates. It’s a building about the relationship between climate conditions, different levels of intimacy, degrees of privacy, the condition of living in a green landscape, and so on.’¹²⁰

På mange måder opsummerer disse ord *Latapiehus* ret godt. Hvordan kan man bygge *Farnsworth House*, når bygherren ikke hedder Edith og har et stort, landligt site til disposition, men hedder Madame Latapie, og har et lille budget og en lille grund i en fransk forstad? For Lacaton & Vassal er dette en givende udfordring, for det handler om at først finde ud af hvad man vil have, og derefter finde ud af hvordan man kan opnå det, og i det henseende er budgettets begrænsning en motor frem for en forhindring.¹²¹ Og hvad de vil have, er masser af plads, så beboeren kan føle sig fri til selv at definere sine rum og sit hverdagsliv, og de vil have en bolig, der i kontakt med omgivelserne, og som er et relationelt territorie snarere end et lukket objekt. De får det de vil have, ved at bruge billige, præfabrikerede produkter, som de anvender på utraditionel facon – blandt andet i form af en transparent klimaskærm der kan det samme som et drivhus. Måden Lacaton & Vassal realiserer *Latapiehus* på, repræsenterer et demokratisk potentiale i de præfabrikerede produkter, som deres forgængere aldrig formåede at udløse; både Prouvé, Keck, Eames’ prototyper forblev prototyper, nogle ret dyre endda. Lacaton & Vassals fokus på arkitektur som rumligheder og ikke materialer, jfr. citatet ovenover, kombineret med deres vilje til at tilsidesætte fordomme om visse materials æstetiske værdi, giver dem mulighed for maksimal udnyttelse af det præfabrikerede, og man kunne måske sige, adgang til nogle meget åbne byggesystemer, som de udnytter i bestræbelsen efter ‘architecture that creates relations, not objects, like cake in a shop.’¹²²

Fig. 2.17: *Latapiehus, mellemzonen*

Kapitel 3

Todorokihus

*'et nøje optegnet kort hvis endelige formål er at komme af med alle kort.'*¹²³

Den japanske arkitektur er ikke til at komme udenom når man vil kortlægge dobbelthuset. I Japan findes mange arkitekturværker der kredser om varianter af dobbelthusprincippet, og man skal ikke grave særlig dybt, før bevæggrundene herfor kommer til syne. Man kan for så vidt nøjes med at komme i tanker om japanernes sans for, og omhyggelighed forbundet med, indpakning – det lagdelte – som leder os direkte hen til en rumopfattelse, der er væsensforskellig fra den occidentale rumopfattelse, og som synes at udvide feltet og erkendelsesområdet for mellemrummets muligheder. I dette værkfelt kortlægges dobbelthuset ud i fra motivet japanske rumbegreber.

En ny betydning

Værkfeltet tager udgangspunkt i *Todorokihus* fra 1974¹²⁴, om hvilket et specifikt beskrivende kildemateriale af et vist omfang ikke har været muligt at opdrive – med hæderlig undtagelse af en samling af tegninger og fotografier. Dog er huset en del af arkitektens - Hiromi Fujii – praksis, hvor en ret omfattende teoretisering og refleksion løber parallelt med en bygningspraksis, og giver stof til en læsning af *Todorokihus*. Det samme gør beskrivelser af japanske rumbegreber, paradoksalt nok, og så alligevel ikke. Paradoksalt er det i første omgang, fordi Fujii fraskriver sig at ville skabe en arkitektur der bygger på tradition og forudindtagede referencer, til fordel en frigørelse af beskueren. Men som vi skal

Fig. 3.2: *Todorokihus*, sydvestfacade

Fig. 3.1: *Todorokihus* set fra nord

se nærmere på om lidt, kan dette muligvis ses som en dyb inkarnation af visse måder at opfatte rum og betydning i orientalsk tænkning, som de japanske rumbegreber udspringer fra. Hiromi Fujiis *Todorokihus* kan ved dette betegnes som intensitetsmoment i værkfeltet der kortlægger de japanske rumbegreber i dobbelthuset, fordi værket på flere niveauer lader til at fordoble nogle problematikker, til at give dem en ekstra foldning. Fujii fraskriver sig traditionen, men idet han *gør* det, indskriver han sig i traditionen.

Todorokihus er ikke et dobbelthus i definitions-mæssig forstand, det vil sige at der ikke er tale om en boligkerne der er adskilt fra klimaskærmen med en uopvarmet mellemzone. Til gengæld er der et æstetisk dobbelthusmotiv i huset, og det er først og fremmest i dette vi skal forankre vores kortlægning af huset. *Todorokihus* består af to etager, med bolig på første sal og ejerens virksomhed i stuen. Rent formskematisk består huset af otte betonstøbte kuber sat sammen til én stor kube. Flere af de otte kuber er underinddelt i mindre kuber, hvilket især tydeligt ses i kuben nederst mod vest, hvor to store åbninger i den yderste facade åbner ind til den næste, mindre kube, som igen åbner ind til den mindste og inderste kube, som igen åbner og blotlægger en teknisk installation. Også i facadens andre lysåbninger kan man aflæse denne form-dobling, hvor man tydelig ser at den yderste facade så at sige indeholder en ny kube indeni. Men det er altså særligt bemærkelsesværdigt i bygningens vesthjørne, hvor kubernes trinvis skalaindskrumpning nærmest åbner en *abyss* – et dyb – lige ind til bygningens inderste. På en måde giver det straks konnotationer til den japanske indpakning og lagdeling, men samtidig er det gennemført med en konfronterende brutalitet, som får det til at virke fremmed i japansk kontekst, hvor lagdeling og indpakning sædvanligvis er udført med stor sublimitet og delikathed. *Todorokihus* har ikke den mystik der ligger i udfoldningen af det indeholdte, fordi man på chokerende facon bliver forelagt, hvis ikke mentalt suget ind i, bygningens midte allerede på lang afstand. Der ligger derimod en mystik i den på samme tid tavse og konfronterende måde hvorpå vi tydelig kan se huset indeni i huset, som om den ydre skal huser et andet og fremmed væsen inde bag ved. Kenneth Frampton beskriver Fujiis arkitektur som værende udspændt 'mellem transparensen i dens *logiske* forfatning og opaciteten i dens *fænomenologiske* tilstedeværelse'¹²⁵, og dermed besidde et 'uncanny "gap"' mellem *noumenon* og *phenomenon*, som han tilskriver den japanske kulturs evne til 'at gennemsyre det abstrakte

Fig. 3.3: *Todorokihus*, aksonometrisk plansnit set neden i fra

Fig. 3.4: *Todorokihus*, diagram over princip

Fig. 3.5: *Todorokihus*, facader

med en aura af det ikke-synlige; med en følelse af en beluskende ”andethed” bag ved tingenes tilsynekomst.¹²⁶ Fujii selv refererer ikke til det japanske, men forklarer den fremmedgjorthed som værkerne besidder som resultatet af en form for overartikulation af det geometriske og logiske, der har som formål at ’lamme’ beskueren og fratage dennes ’identitet som et jeg’, og som derfor ’ikke har andet valg end at ty til sansningens verden, hvor bevidst sansning er den eneste effektive guide’¹²⁷. Eller som Frampton formulerer det; ’at sørge for en tilstand af en anderledeshed så ekstrem, for at overkomme den dagligdage verdens banaliteter’ – et ’fænomenologisk chock’¹²⁸, der har til hensigt at eliminere ’transcendental betydning til fordel for genoprettelsen af eksistentiel betydning.’¹²⁹ Fujii er med andre ord ude i samme ærinde som Marcel Proust og Gilles Deleuze, der begge taler om nødvendigheden af at komme vanen (Proust)¹³⁰ og *common sense* (Deleuze)¹³¹ til livs, for derved at frigøre tanken. Fujiis strategi for at nå der hen er dog nærmest en diametral modsætnings til Prousts; der hvor Proust ser kunstværket som havende en slags immanent essens, prøver Fujii at tømme værket for mening. Til fælles har de beskuerens rolle som den afgørende del af betydningsdannelsen - det er kun gennem beskuerens refleksion, at en egentlig betydning eller sandhed har værdi. I John Whitemans formulering: ’Fujii prøver [...] at frigøre hans erfarende subjekt ved at lokke ham ind i en fiktiv verden uden oprindelse og referencer, hvor arkitekturen bliver et autonomt medium hvorigennem beskueren kan opfinde sine egen betydning.’¹³² En parallel til Deleuze er allerede trukket, og der er hos Fujii flere referencer til Deleuze, om end implicite. I sin introduktion til Fujiis arkitektur peger Frampton på at Fujii var inspireret af fransk tænkning, og han bruger i øvrigt også en hel del plads på at beskrive forskelle og ligheder mellem Eisenman og Fujii, (der somme tider omtales som japanernes svar på Eisenman) hvoraf kan nævnes en fælles afvisning af ’den occidentale myte om det rationelle, selv-konstituerende subjekt’.¹³³ Når det gælder forskelle mellem de to arkitekter, mener Frampton, at der hvor Eisenman synes at holde sig tættere til det ’originale konstruktivistiske paradigme’, så synes Fujii at følge den samme minimalistiske tilgang som kunstnere som Sol Lewitt, Dan Flavin og Donald Judd.¹³⁴ En tilgang hvor minimalismen, med Rosalind Krauss’ ord, er langt fra at have ’det man kunne kalde faste og varige midterpunkter tilhørende en stabil formelgeometri, men skaber i sin foranderlighed et midtpunktløst geometrisk paradoks i objekter uden faste

omdrejningspunkter¹³⁵. Citatet er hentet fra *Griddet, /Skyen/, og Detaljen*, hvor Krauss læser Mies, og *Barcelona pavillonen*, gennem den amerikanske kunstner Agnes Martins malerier, og viser os en måde at læse disse værker som ordnede grid, der i kraft af sin mangel på centrum giver dem en elasticitet i måden vi læser dem, og at der i denne bevægelse kan afsløre sig dette andet – skyen – et ikke-rationelt og fænomenologisk lag. Med den optik kan vi også læse *Todorokihus*, med dets kubiske grid som forsætter i interiørets flisebelagte vægge, som 'har den effekt at producere en ustabil fænomenologisk udveksling mellem en umiddelbar nærhed og det fjerne'¹³⁶, og som yderligere forstærkes af at kubens gentages i stadig mindre udgaver indeni i huset. Dertil kommer det, som Frampton betegner som 'en gennemgribende stoflighed hvor bygningens universelle grå "magma" synes at antyde det immaterielle'.¹³⁷

Det grås filosofi

Framptons ordlyd kunne meget vel have været en beskrivelse af det japanske 'det grås filosofi', også kaldt *Rikyu-grå*, et begreb der samles op og uddybes af arkitekten Kisho Kurakawa, der blandt beskrives det som 'en ambivalent eller mangfoldig betydnings æstetik'.¹³⁸ Kurakawa forklarer videre at hans egen interesse for begrebet *Rikyu grå*, kommer af at det 'er indbegrebet af konfrontationen eller kollisionen mellem forskellige, modstridende elementer, og beskriver en tilstand hvori disse elementer udligner hinanden, og dermed opnår sameksistens og kontinuitet'.¹³⁹ 'Rikyu-grå er [...] et medium hvorigennem tredimensionalt, kubisk, skulpturelt, substantielt rum med en entydig betydning, bliver gjort om til et plant, endimensionalt, ikke-sanseligt rum med mangfoldig betydning'.¹⁴⁰ Kurokawa beskriver hvordan det traditionelle Kyoto gør sig bedst i den grå skumring, hvor bygningernes detaljer 'opløses i grå nuancer', og lader til 'at miste alt perspektiv og tredimensionalitet'¹⁴¹, og bruger videre *Katsura* paladset som eksempel på et sted der unddrager sig et fikseret perspektivpunkt.¹⁴² 'I selve grundlaget for den japanske æstetiske bevidsthed [...] finder vi denne todimensionalitet eller frontalitet', fortsætter han.¹⁴³ Det japanske udtryk *miegakure*, hænger sammen med en måde at praktisere denne todimensionalitet. *Miegakure* betyder "'at få et glimt af noget der er skjult", som månen der

Fig. 3.6: *Katsura-villaen*

Fig. 3.7: *Katsura-villaen*

passerer bag skyerne’, og det er et koncept som omfatter både ’det flygtige og det dobbelttydige’.¹⁴⁴ Arkitekten Fumihiko Maki forklarer det som ’abstraktionen af en oplevelse der kun fuldendes i vores bevidsthed’, og bruger som malende eksempel ’den hvide underkjole under kimonoens krave som forfører beskueren til å forestille sig hvad som skjuler sig under’.¹⁴⁵ For at bygge videre på Makis eksempel, kan man også tænke på geishaens hvide kropsmaling, der gør et ophold lige under hårgårnsen i nakken, hvor den nøgne hud løber ned i en omvendt v eller w form. Mindre erotisk, muligvis, er anvendelsen af *miegakure* i den japanske arkitektur, hvor den især kendte traditionelle *shoji* skærm med translucent rispapir giver en *miegakure* effekt.

Oku

Brugen af *miegakure* er i sin tur med til at fremkalde *oku*. På samme måde som Kurakawa har lavet en omfattende introduktion til begrebet *Rikyu-grå*, som han også kalder ’det grå filosofi’, har Maki gjort det samme med *oku*, som han kalder ’det indre rums filosofi’.¹⁴⁶ Han peger på at *oku*, når det bruges i relation til rum, forudsættes af begrebet *okuyuki* – dybde - som har at gøre med ’relativ distance eller fornemmelsen af distance inden for en given rumlighed’¹⁴⁷. Maki mener at japanerne, der længe har været vant til en høj befolkningstæthed, har set rum og plads som en begrænset ressource, som de har udviklet raffinerede teknikker til at udnytte – heriblandt gennem det lagdelte. Næsten lige meget hvilken rumlig skala der er tale om, skelner japanerne mellem de ydre lagdelinger og det indre rum, til hvilket de omhyggeligt ’skaber en rute’, skriver Maki, og mener at vi muligvis endda kan forstå japanernes opfattelse af kosmos på den baggrund. *Oku* har altså, på samme måde som flere af de andre japanske rumbegreber, både en fysisk og en metafysisk side¹⁴⁸, som ikke sådan lader sig skille ad. *Oku* er en rumlig egenskab, der har at gøre med det inderste, men dette inderste er ikke fysisk. Det er snarere tale om et ’usynlig centrum – eller, mere præcist, et belejligt alternativ til centrum, tilvejebragt af en kultur der fornægter absolutter, sådan som centrum’.¹⁴⁹ Maki skriver videre, at man derved er fri til selv at definere ’hvad der udgør sådant et ’centrum’; der er ingen grund til at gøre det explicit’.¹⁵⁰ Idet *oku* først og fremmest er en metafysisk kvalitet ved et inderste rum, hvor rummet i sig

selv er fysisk nok, bare tomt – i materiel forstand, så mangler det hvad Maki betegner som 'climactic quality'¹⁵¹. Fokus ligger derimod på selve bevægelsen mod *oku*, altså på vejen, som så til gengæld bliver ritualiseret og dramatiseret, og hvor virkemidlerne i så måde ligger i det horisontale, snarere end vertikale. Maki eksemplificerer dette ved at vise til hvordan veje og stier mod templer er snoede og artikulerede ved hjælp af træer og højdeforskelle, der skiftevis skjuler og viser målet.¹⁵² Når målet for rejsen er skjult, hænger det også sammen med at selve det at skjule det indre rum giver det større 'symbolsk styrke'.¹⁵³ 'Der er en tro på, at vigtige ting bør forblive gemt'¹⁵⁴, og derfor er der heller ikke adgang til Shinto-templernes inderste rum – de er 'objekter der skal ses ude fra'¹⁵⁵, og som sådan beholdere af et indre, skjult rum.

Vægtningen af de indre rum frem for de strukturer der skjuler eller holder på disse indre rum, giver sig altså udslag i en større interesse for processen end det materielle, ligesom når Shinto-templerne i Ise bliver genopført i nye materialer hvert tyvende år, en tradition der startede på 500-tallet¹⁵⁶, og hvor arbejdet med at producere de nye templer, samt alle disses hellige genstande, går i gang otte år forud for selve genopførelsen.¹⁵⁷ Maki konstaterer, at 'ikke i nogen andre lande har folk været så knyttet til landskabet og så lidt disponeret til at betragte bygninger i landskab som permanente'¹⁵⁸, hvilket blandet andet kan forklares ud i fra Japans oprindelige panteistiske religion, som først efter af buddhismen blev introduceret i midten af det sjette århundrede, fik betegnelsen Shinto.¹⁵⁹ Maki peger da også på, at 'havde japansk religion været monoteistisk, havde næppe idéen om *oku* fået en så allestedsværende plads i japanernes liv.'¹⁶⁰ Men også i det buddhistiske kan *oku* finde genklang, på samme måde som 'det grås filosofi' er i tråd med den buddhistisk tankegang, der har haft stor indflydelse på japansk kultur, noget Kurakawa påpeger.¹⁶¹

Ma

Religiøse konnotationer kan også knyttes til det japanske *ma* - et mangefacetteret begreb som relaterer til afstand mellem ting både i tid og rum, og hvor ord som pause og mellemrum vil være adækvate, om end ikke udtømmende, oversættelser.¹⁶² *Ma* har ikke bare har en 'objektiv' betydning, men henviser også til 'en særlig form for erfaring' eller sansning¹⁶³.

Så selv om tegnet for *ma* indgår i alle mulige andre tegn, der beskriver forskellige rumlige og tidslige fænomener af hverdagslig karakter,¹⁶⁴ så ligger der et dybere betydningslag i *ma*, der overskrider distinktionen mellem tid og rum, og ’fører os hen til et grænseland på kanten af tænkning og på kanten af alle processer med at placere ting ved navngivning og adskillelse.’¹⁶⁵ Tegnet for *ma* er sammensat af tegnet for port og tegnet for sol, hvor solen er sat ind i midten af porten,¹⁶⁶ og illustrerer således de mange dimensioner af ’det dybe og levende ord’ *ma*, der af nogle japanere bliver betragtet som et ord der ikke kan diskuteres, og da slet ikke ’analyseres og fortolkes på tværs af grænserne for kultur og sprog.’¹⁶⁷ Foruden buddhismen, har også taoismen haft indflydelse på japanske kultur, og en berømt passage fra den kinesiske klassiker *Tao te ching*, af Lao-tse, bruges ofte til at fremme forståelsen af *ma*:

Thirty spokes

Share one hub.

Adapt the nothing therein to the purpose in hand, and you will have the use of the cart. Knead clay in order to make a vessel.

Adapt the nothing therein to the purpose in hand, and you will have the use of the vessel. Cut out doors and windows in order to make a room. Adapt the nothing therein to the purpose in hand, and you will have the use of the room.

*Thus what we gain is Something, yet it is by virtue of Nothing that this can be put to use.*¹⁶⁸

Katsura-villaen og Mysterie-villaen

Både *ma*, og de andre mellemrumsbegreber - *Rikyu-grå*, *miegakure* og *oku* - kredser på sin vis alle omkring en ’prægnant intethed’¹⁶⁹, og er på den måde variationer over en vægtning af det uprogrammerede rum. De flyder over i hinanden hvad betydning og rumlig konstruktion angår, og kan således være svære at skille ad i praksis, hvilket sådan set også ligger i begrebsuniversets natur. En yndet øvelse for at udbygge forståelsen af de japanske

Fig. 3.8: *Katsura-villaen*

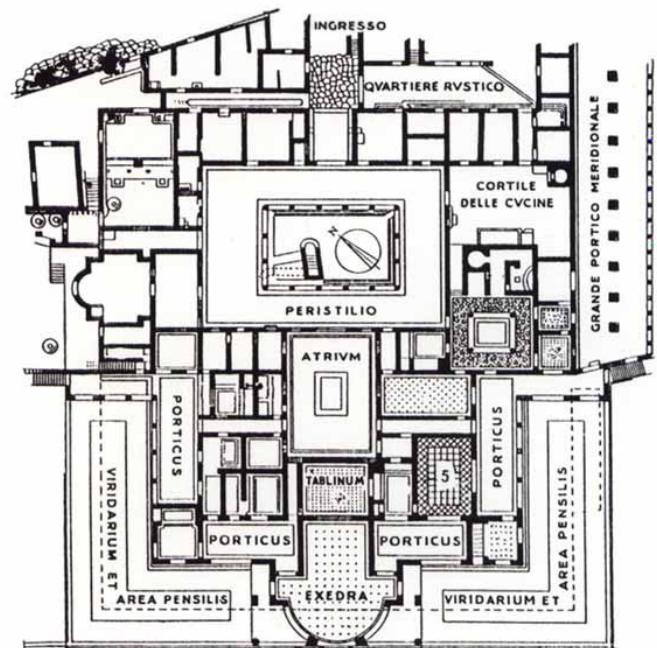


Fig. 3.9: *Mysterie-villaen*

Abb. 107 Villa dei Misteri, Pompeji, Plan [203] Abb. 17.

rumbegreber, er at sammenligne dem med occidentale måder at organisere rum på, og uden at vi skal gå særligt langt ud af det spor, skal vi sidestille plantegninger af den kejserlige *Katsura-villa* i Kyoto og *Mysterie-villaen* i Pompeii – for derved at både fremkalde et konkret bud på nogle af de japanske rumbegreber i praksis, og for at kunne kontrastere dem med opbygningen af den romerske villa. Arkitekt og Bauhaus-grundlægger Walter Gropius, skrev i 1955, efter en rejse til Japan, om hvordan 'den japanske tilgang med at tilrettelægge og stimulere naturen, har en større fremtidig værdi end den nuværende vestlige metode med at "erobre" og "udnytte" den.'¹⁷⁰ Vi kan straks få en fornemmelse af hvad Gropius mener, ved at se på plantegninger af *Katsura-villaen* og *Mysterie-villaen*: *Katsura-villaen* er lagt ud i landskabet på en facon, der er i kompositorisk interaktion med landskabet, både fordi landskabet bliver foldet ind i bygningen, men også i kraft af bygningens lange facade, der skyldes at den over flere omgange udbyggede arkitektur ikke udgår fra en midte, men lægger sig ud som forbundne konglomerater. Denne lange "kystlinje", der er et arkipelag givet, er ydermere artikuleret med nænsomme overgange mellem inde og ude, ved hjælp af svalegange, trapper, patioer og skydeskærme, således at inde og ude glider sammen i 'kontinuerlig komposition af rum'.¹⁷¹ *Mysterie-villaen* ligger mere som et objekt i landskabet, orienteret efter en stærk akse der distribuerer rummene, og ender i en *exedra*, hvor man kunne betragte udsigten over det landskab man havde lagt under sig, endda i bogstavelig forstand, eftersom hele anlægget, *exedraen* inklusiv, var placeret oven på en hævet platform.

'Med fare for at blive misforstået', skriver Kurakawa, 'vil jeg antyde, at forskellen mellem den vestlige forestilling om rum og den japanske forestilling om rum er forskellen mellem rumlig konfrontation og rumlig kontinuitet.'¹⁷² Gropius skriver da også om *Katsura-villaen*, at 'en sekvens af indvendige rum antyder ubegrænset fleksibilitet gennem skydevægge og vinduer, ingen statiske rumligheder, ingen symmetri, intet fokuscenter', og konstaterer, at 'rummet – her det eneste kunstneriske virkemiddel – synes at være magisk flydende.'¹⁷³ Vi så tidligere, hvordan Kurokawa i sin redegørelse for *Rikyu-grå* pegede på *Katsura-villaen* som et sted der unddrager sig et fikseret perspektivpunkt, og når man ser på villaens plantegning, kan man tydelig fornemme den som en *Rikyu-grå* sky, der ikke er fastholdt af en stærk, overordnet geometri, men flydende lægger sig ud i landskabet, tilsyneladende kun styret af tatami-måttens dimensioner. Vi kan også nemt omsætte plantegningens

sammenflydende karakter til opstaltens, hvor vi kan fornemme effekten af *miegakure*, det at noget er delvis skjult, samtidig med den 'frontalitet' der ligger i *Rikyu-grås* todimensionalitet, og som kommer til udtryk i villaens fleksible rumdeling med skydedøre, hvor også *ma*, tomrum eller mellemrum, er et vigtigt kompositorisk element. I så måde kan vi se hvordan den japanske 'frontalitet' manifesterer sig, som forløb af lagdelte rumligheder, hvor man mødes af bevægelige, todimensionale flader, mens den vestlige 'konfrontation', som den manifesterer sig i *Mysterie-villaen*, blandt andet viser sig når man står ved villaens indgang, og kan få et kig dybt ind i villaen via dens hovedakse, hvor rummene folder sig ud i al deres pragt. Kurokawa sammenligner den rumlige komposition i *Katsura-villaen* med 'billedrullernes tegninger, hvis bevægelige perspektivpunkt, gør bygningsfacader og gaderum om til flade elementer'.¹⁷⁴ *Mysterie-villaen* er derimod et sammenbundet forløb af dybde, som var rummene hugget ud af et stort, kompakt volumen. Der er dog et forhold mellem ude og inde som ikke er helt uligt i de to villaer, idet også den pompeianske villa har en flydende overgang til uderummet, og fletter det ind i bygninger på forskellige måder. Vi ser nærmere på dette i kapitel 6. At *Mysterie-villaen* stadig væk kan opleves i dag, over to tusinde år efter at den blev bygget, hænger sammen med en materiel robusthed. Og selv om *Katsura-villaen* fremstår med en sofistikeret, materiel gedigenhed, konstaterede Gropius efter sit møde med den kejserlige villa, at 'her har ånden vundet over materien'¹⁷⁵.

Hvide boligta ger

Det samme kunne man muligvis sige om Sou Fujimotos arkitektur. Fujimoto er et af Japans store arkitektnavne blandt den yngre generation. Ser vi på nogle af hans huse, finder vi mange af de samme rumlige greb anvendt som i *Katsura-villaen*, om end på radikalt anderledes m der. I Fujimotos bog *Primitive Future*, opstiller han ti begreber der viser til 'arkitekturens oprindelser'¹⁷⁶ - til forskellige måder at opl se eksisterende kategorier ved at gå tilbage til noget en mere oprindelig, 'primitiv' arkitektur, en slags tilbagerulning af konventionelle principper, som tillader arkitekturen at fremstå på nye måder, især hvad forholdet mellem inde/ude og natur/artificielt angår. De ti 'generer' kan nemt l ses i relation til de japanske rumbegreber vi har gennemgået, og vi kunne have gået i dybden på

Fig. 3.10: *House N*

Fig. 3.11: *House NA*

dem alle ti, da de på forskellig facon er interessante for dobbelthuset. Vi skal dog nøjes med et par af dem, også fordi de alle sammen udspringer af én idé – ’primitiv future’ - og derfor kredser om nogle af de samme tematikker. Vi starter med genese nummer seks – ’Nebulous’. Fujimoto forestiller sig arkitekturens begyndelse som et ’tåget felt’, afstedkommet af forskellige tætheder af lys og mørke, og hvor spørgsmålet om hvad som er inde og ude, udelukkende afhænger af de lokale tætheder. I den optik, kan et hus og en by ses som ’differentierede fænomener’, der udgår fra samme betingelse, og som derfor ikke bør tænkes som en dikotomi, men som to sider af samme sag – ikke ’’hus’’ versus ’’by’’, men ’’hus og by’’. Det samme med andre forhold, såsom ’’inde og ude’’ og ’’antydnet rum og kategorisk rum’’. Når ’grænserne mellem elementerne begynder at gå i opløsning og stratificere’, opstår der ’uendelige gradueringer’, der kan informere nye tilstande, som f.eks. ’’et hus der minder om en by’’, og ’’eksteriør skabt af en uendelig forlængelse af interiør.’’¹⁷⁷ Felt af afstande og interaktioner opstår fra tågede tilstande, og afviser enhver tilbøjelighed til totaliserende systemer eller altomfattende orden¹⁷⁸, skriver Fujimoto, og selv om han ikke eksplicit referer til traditionsbundne rumbegreber, kan vi tydelig se hans ord som en parallel til beskrivelsen af f.eks. *Rikyu-grå*. Et af de projekter som Fujimotos præsenterer under ’Nebulous’-genesen, er *House N*. Huset består af tre kasser der hviler indeni hinanden – en yderste kasse, hvis lysåbninger ikke har vinduer, og hvor haven og luften er trukket med ind, en mindre kasse med vinduer, og en inderste kasse hvis lysåbninger heller ikke har vinduer. Der er med andre ord ingen temperaturmæssig mellemzone, lige som der heller ikke er i *Todorokihus*, men forskellige gradueringer mellem privat og offentlig, og inde og ude, der flettes sammen i alle retninger gennem kassernes lysåbninger. De tre kasser er lavet i forskellige materialer, men er alle givet dem samme hvide finish, så de fremstår homogene. Det lader til at hvid er det nye *Rikyu-grå*, for Fujimoto er ikke ene japanske arkitekt om at lade sine huse være hvide, selv om han muligvis, især med *Hus N*, har opnået en særlig høj grad af *Rikyu-grå* effekt, eftersom han også har forseglet alle samlinger med den samme hvide finish, og dermed altså også forøget det homogene udtryk. Sammen med alle de store, asymmetrisk placerede lysåbninger af varierende størrelse, er det med til opløse bygningens udtryk af tredimensionelle kasser til en række todimensionale flader, så der ikke bare i bygningens inde/ude-relation er tale om en ’tågethed’, men at denne tåge- eller skyfornemmelse også opfattes frontalt i bygningens volumen, hvilket ydermere er med til forvirre skalaindtrykket. Der er altså tale om en mindre

alvorlig, kunne man måske sige, form for indfoldning og opløsning, end den vi finder i *Todorokihus*. Fujimoto går ikke efter at 'chokere' beskueren til refleksion, ligesom Fujii, men søger snarere at finde en balance gennem at sammenflette naturen og det kunstige, og i denne bestræbelse, ligger der latent den samme mulighed som i *Todorokihus*, og som vi finder udtrykt gennem de japanske rumbegreber – at skabe en 'sky' – hvor modsætninger smelter sammen og giver frihed og plads til nye kategorier, og nye tanker. I et interview siger Fujimoto:

'Griddet er den mest primitive form for orden, samtidig som det er den mest transparente. At genopdage og genopfinde griddet arkitektonisk er den store udfordring. Hvis man kan tilføje ubestemthed og flux til griddet, som er primitivt og autentisk, så er det meget spændende. Vi kan måske sige, at det er øjeblikket hvor naturen møder den kunstige verden. Jeg vil gerne finde nye ordner der overgår den primitive orden.'¹⁷⁹

Et andet forsøg på at arbejde med griddet i den optik, ses i Fujimotos *NA hus*, et 66 m² stort hus bygget i 2011 i Tokyo. Huset består af række forskudte niveauer, holdt sammen af en spinkel stålkonstruktion, og med facader i glas, der på nær vinduerne, er monteret direkte på stålkonstruktionen. Huset er uden trapper, i hvert fald hvis man ikke medregner trappemøblerne med få trin, der kan flyttes rundt.¹⁸⁰ Fujimoto har fortolket sit program på et ret ekstrem måde i *NA hus*, der i sin transparente grid-sky fremstår som en abstraktion, eller en illustreret idé. Spørgsmålet er om huset kan have *oku* under sådanne betingelser, eller om mellemrummet mister muligheden til at artikuleres, når der ingen materiel modstand er. Et andet af Fujimotos projekter figurerer under den syvende genese – 'Gürü – Gürü' som har spiralen som form. Spiralen internaliserer eksteriøret og omvendt, og er en materialisering af uendelighed. Den tillader på samme tid både 'ekspansion og stabilitet', og at 'noget langt væk er lige ved siden af.'¹⁸¹ *Spiral House* er et skitseprojekt fra 2007, hvor boligens indre vægge løber som en spiral, der forbinder hele rummet, på nær badeværelset. Der hvor spiralen ender, ligger husets soveværelse. Spiralformen kommer tydeligst til udtryk når man ser rummet som helhed fra oven – inde i huset ville man formentlig ikke fornemme den, ligesom man heller ikke kan overskue labyrinten inde i den. Væggene har alle store lysåbninger, hvilket gør at man de fleste steder i huset kan se gennem flere rumligheder, så husets lagdelinger kan fornemmes.

Glasgrænser

Junya Ishigami tilhører lige som Fujimoto den yngre generation japanske arkitekter, og hans projekter kredser om nogle af de samme tematikker, som bygningens indfoldning af naturen, og skyen som motiv, der går igen både i konstruktionen og i det programmatisk, men også i det grafiske og processuelle. Førstnævnte tematik danner motivet i *House for a young couple* (2013), hvor en kasseformet klimaskærm i et enkelt og geometrisk udtryk gemmer på en indre have og en boligkerne. Huset er relativt ukendt, i hvert fald sammenlignet med især Ishigamis gennembrudsprojekt, *Kanagawa Institute of Technology*, hvor en skov af tynde søjler bærer et relativt lavloftet tag, der stedvis er perforeret af rektangulære lysåbninger, og som dækker over en åbent rum på størrelse med en fodboldbane.¹⁸² Facaderne er konstrueret alene af glas, hvilket giver et skiftende forhold til konteksten afhængig af lys- og vejrforhold. Projektet, som er i den store skala, kan ses som en parallel til Ishigamis undersøgelse af glassets evne til at indgå i minimale konstruktioner, hvilket blandet andet blev vist gennem Japans bidrag til Venedig-biennalen i 2008, hvor en række næsten usynlige glaskasser blev holdt oppe af tynde, asymmetriske metalkonstruktioner. Glaskasserne stod som spinkle, geometriske skyer blandt den omkringliggende flora, og vekslede mellem at være transparente og spejlende, alt efter lysforholdene.

Ryue Nishizawas, Kazuyo Sejimas partner i SANAA, er arkitekten bag *Moriyamahus* (2005). Huset består af en række hvide kasser af varierende størrelse og højde. Det bemærkelsesværdige ved huset er, at kasserne er distribueret rundt på grunden, så der er mellemrum i mellem dem. Nishizawa har med andre ord fragmenteret boligen, så dens rum ikke længere udgør et sammenhængende, indendørs hele, men hvor uderummet er kommet til at fungere som distributionsrum og små haver mellem de enkelte rum. Huset blev tegnet, så ejeren, Mr. Moriyama, kunne leje dele af boligen ud. *Moriyamahus* viser ikke bare japanernes evne til at arbejde med lagdelinger, og på dem måde få frem rumlig dybde selv i små rum, men også en kompromisløshed i forhold til det æstetiske, for hvilket det praktiske og funktionelle gerne bliver gået på kompromis med. Kroppen, komforten og materialiteten

Fig. 3.12: *House for a couple*

Fig. 3.13: *Plam, House for a couple*

Fig. 3.14: *Ishigamis bidrag til biennalen i Venedig*

Fig. 3.15: *S-House*

er underlagt det immanente og det processuelle, og det funktionelle bliver tolket på andre præmisser er det vi som vesterlændinge er vant til. Nishizawa er en af de fremmeste eksponenter for det japanske hvide og transparente, der, som tidligere nævnt, til en vis grad kan sammenlignes med *Rikyu-grå*, men hvor sammenblandingen og udligningen af forskelle måske er trukket i en bestemt retning, der er mere bogstavelig, en den form for *Rikyu-grå* vi f.eks. ser i *Todorokihus*, som jo på igen måde går i ”optisk opløsning”.

Sammen med Sejima har Nishizawa lavet flere større signaturværker hvor det hvide og transparente er af fremtrædende karakter, men ligesom Nishizawa, har Sejima også lavet boliger i eget regi, blandt andet *S-Hus* (1995), beliggende uden for Tokyo. Huset består af en klimaskærm beklædt med sinusplader i translucet polykarbonat, og en finérklædt boligkerne i to etager, der er omgivet af en korridor hele vejen rundt. Der er altså kun denne korridors bredde mellem klimaskærm og boligkerne, så mellemzonen er ikke så meget et opholdsrum som et logistisk rum. Boligkernens øverste etage er et stort fælles opholds- og spiserum, hvor to vinduer løber hen over korridoren og gennem klimaskærmen. I stueetagen er der værelser til tre samboende generationer, og med korridoren som eneste forbindelse til værelserne sikres privatlivet.¹⁸³ Alt dagslys i stueetagen kommer gennem klimaskærmens translucete beklædning, og store partier med skydedøre giver lys ind til værelserne. Med Sejimas *S-House* har vi bevæget os væk fra ”den hvide, geometriske sky”, og væk fra det transparente, for at vende tilbage til det indpakkede og antydede. Med sine mange skydedøre, varme finérkerne og hvide translucens, giver Sejimas hus mange konnotationer til traditionel japansk arkitektur, også materielt set, selv om hun og Nishizawa afviser at bevidst fortolke den traditionelle, japanske arkitektur, men snarere ser det som en uundgåelig påvirkning fra en kultur man er vokset op i og omgivet af.¹⁸⁴

Lysets mellemrum

Vi skal forbi et sidste værk, inden vi vender tilbage til *Todorokihus*, og det er ikke et arkitektonisk værk, men et litterært – *In praise of shadows*, af Junichirō Tanizaki. Tanizakis værk er skrevet i 1933-34, og den kultur som Tanizaki priser i bogen, eksisterer kun som små lommer i en ellers moderniseret japansk samtid.¹⁸⁵ Bogen er i sig selv et billede på en

særlig japansk struktur og rumtænkning, med en udlægning af skyggens æstetiske værdi og historie på områder der spænder fra toiletbesøg, til guld og misosuppen og kvinders kroppe - alt bundet sammen i en flydende bevidsthedsstrøm, der samtidig emmer af dybt kundskab og kærlighed.¹⁸⁶ Tanizakis ærinde er altså netop at prise skyggerne, og han læser forskellige japanske traditioner og skikke ud i fra deres forhold til den traditionelle arkitekturs rumtyper, hvor lys har været meget sparsomt og meget diffust. Tanizaki peger på, at det at sætte pris på skygge, og gøre en kunst ud af at arbejde æstetisk med skygge, udspringer fra en realitet, hvor mørket var givet som en præmis. Det at løfte en tvingende omstændighed op til at blive kunst, kan man kun gøre, dersom man følger sig efter det uundgåelige; 'hvis der er sparsomt med lys så er der sparsomt med lys; så vil vi fordybe os i mørket og opdage dets særlige skønhed'¹⁸⁷, skriver Tanizaki. På den måde ser vi nok en facet af *Rikyu-grå* illustreret, ved at det ikke handler om at kæmpe i mod, at sætte modsætninger om mod hinanden, men at lade sig flyde med, smelte sammen, og derved opdage det sublime deri. Men vel så interessant er den måde Tanizaki italesætter lys og mørke som et forhold der vedrører forskellige zoner med forskellige egenskaber, og at netop mørket – skyggerne – besidder sine egne, betydningsfulde kvaliteter. Der vi tit taler om en klimatisk overgang mellem inde og ude, eller overgang mellem offentlig og privat, bliver der sjældent talt om overgange og forskelle mellem lys og mørke, men snarere om hvordan vi ”bruger” sollyset og dagslyset. I det henseende giver Tanizaki os nok en dikotomi, hvori der også ligger et mellemrum. 'Sådan er vores tænkning – vi finder ikke skønhed i tingen selv, men i skyggernes mønstre, lyset og mørket, som en ting mod en anden skaber'¹⁸⁸ skriver Tanizaki. Og sådan kan vi også læse hans bog; som et skyggefuldt mellemrum, der i sin blødhed og antydninger får læseren til selv at opdage de skatte der ligger og funkler ind i mellem. I forlængelse af det, skal vi løfte to citater ud af skyggen, vel vidende om, at de mister noget af sin intensitet og sin aura når de sådan separeres fra sin helhed, her ude i fuldt dagslys, men at de ikke desto mindre stadig væk gløder:

'There are good reasons why lacquer soup bowls are still used, qualities which ceramic bowls simply do not possess. Remove the lid from a ceramic bowl, and there lies the soup, every nuance of its substance and color revealed. With lacquerware there is a beauty in that moment between removing the lid and lifting the bowl to the mouth when one gazes at the still, silent liquid in the dark depths of the bowl, its color hardly differing from that of the

bowl itself. What lies within the darkness one cannot distinguish, but the palm senses the gentle movements of the liquid, vapor rises from within forming droplets on the rim, and the fragrance carried upon the vapor brings a delicate anticipation. What a world of difference there is between this moment and the moment when soup is served Western style, in a pale, shallow bowl. A moment of mystery, it might almost be called, a moment of trance.¹⁸⁹

‘And surely you have seen, in the darkness of the innermost rooms of these huge buildings, to which sunlight never penetrates, how the gold leaf of a sliding door or screen will pick up a distant glimmer from the garden, then suddenly send forth an ethereal glow, a faint golden light cast into the enveloping darkness, like the glow upon the horizon at sunset.’¹⁹⁰

I mødet med *Todorokihus* havde Tanizaki formentlig fået det foreskrevne ’fænomenologiske chok’, men om det havde haft den ønskede effekt er en anden sag. Tanizakis fokus på skygge giver dog et ret interessant perspektiv på *Todorokihus*, for faktisk kan man muligvis tilskrive noget af den fremmedgjorthed, som arkitekturen er forsøgt givet i bestræbelsen på at annullere betydning, netop til belysningen. Betragtet gennem et billedmateriale, er det i hvert fald først og fremmest på de fotografier der er taget efter mørkets frembrud, hvor husets interiør synes overbelyst af de alle vegne indbyggede lysapparaturer, at følelsen af den ’uncanniness’ Frampton beskriver, tydeligst træder frem. Hvis der er et sted Fujii for alvor bryder med traditionel japansk arkitektur, så er det muligvis her – i belysningen. I lyset fra de indbyggede lysapparaturer fremstår de hvide, flisebelagte rum med en klinisk tomhed, anderledes end den potente tomhed der muligvis ville være i lyset fra punktvis, skærmede glødelamper – eller á la Tanizaki – olielamper og vokslys. Huset inden i huset, det der lurer bag facaden i dagslys, forsvinder om aftenen til fordel for et skingrende hvidt indre der vrænges ud. De mange lag, der om dagen rolig skygger for hinanden, så der selv i husets omtalte vesthjørne, hvor tre lag skrumpende kuber danner en abyss, gives en effekt af både *miegakure* og *oku*, altså en lagdeling der omgiver et inderste rum, som lader til at mistes i nattens kunstige belysning.

Måske kan man tale om, at huset går fra en ’fænomenbundet transparents’ om dagen, til en ’bogstavelig transparents’ om natten. De to transparents-begreber er hentet fra

arkitekturteoretikeren Colin Rowe og kunstneren og teoretikeren Robert Slutzky, der ønskede at skelne mellem to forskellige former for transparents, fordi disse forskellige former definerer rum på to vidt forskellige måder. Indledningsvis definerer de transparents som værende enten 'en iboende kvalitet ved en substans, som i et en glashfacade', eller som 'en iboende kvalitet ved en organisering.' 'Man kan, af denne grund, skelne mellem en bogstavelig og en fænomenbundet transparents', skriver Rowe og Slutzky.¹⁹¹ Uden at de decideret rangerer de forskellige former for transparents, er man ikke i tvivl om hvilken form der kaster mest af sig for en reflekteret beskuer, der i mødet med det bogstaveligt transparente værk, frarøves en mere dybtgående erfaring:

'Ved ikke at bydes muligheden for at trænge i gennem en stratificeret rumlighed, defineret ved reelle planer eller deres imaginære projektioner, er beskueren ligeledes frataget muligheden for at erfare konflikten mellem rum der er eksplicit og et andet der er implicit. Han kan nyde oplevelsen af at se gennem en glasvæg, og derved muligvis blive i stand til at se både bygningens eksteriør og interiør samtidigt; men han vil herved kun blive opmærksom på få af de dobbelttydige erfaringsmuligheder, som kan udledes fra fænomenbundet transparens.'¹⁹²

Fujii interesserer sig udtalt for Rowe og Slutzkys overvejelser om fænomenbundet transparents, som han henviser til i sit essay *Concatenated, Multilayered Space*¹⁹³, hvor han analyserer den traditionelle, japanske have egenskaber blandt andet i forhold 'fænomenbundet transparents', og peger på betydningen af bevægelse i forhold til at erfare denne form for transparents, både gennem fysisk bevægelse, som i den japanske have, men også som en perspektivbevægelse i forhold til en billedflade. *Todorokihus* synes at fordre bevægelser af begge slags; det fremstår både som en tredimensionel kube, der har en sluttet objekttagtig karakter man betragter på afstand, samtidig som den holder på en anden, indre verden, der afdækkes på en facon der samtidig er bogstavelig og fænomenbundet transparent. Bogstavelig fordi der som sagt er denne blotlagde abyss, hvor der med én, konfronterende afdækning blotlægges et indre snit, og fænomenbundet fordi vi ikke kan se hvor denne konfrontation kommer fra, og heller ikke hvor snittet fortsætter, og hvordan det hænger sammen med det vi ellers aner inde bag ved i de andre lysåbninger, og endelig fordi selve det afdækkede i sig selv rummer en dobbelttydighed i det lukkede og repetitive. Indtil

altså lyset bliver tændt om aftenen, og skifter opfattelsen af transparenter, så der i kunstlysets forfladning af interiøret, der formidles ud gennem de store lysåbninger, opstår en bogstavelig gennemsigtighed, mens der opstår en fænomenbundet transparents idet alle griddene, inklusiv det fliseklædte interiørs fuge-grid, kommer mere til at synes som overlappede figurer, som en dynamisk men tom geometri, for hvilke huset er en beholder.

Rowe og Slutzky referer til den ungarske billedhugger og maler László Moholy-Nagy: 'Nogle overlapninger af form, fortæller Moholy os, 'overvinder fikseringer af rum og tid. De omdanner intetsigende singulariteter til betydningsfulde kompleksiteter... det overlappendes transparente kvalitet antyder også ofte transparents i konteksten, hvilket afdækker ubemærkede strukturelle kvaliteter i objektet.(3)''¹⁹⁴ Dette lader til at være sandt om *Todorokihus*, der i sin lagdelte og mystiske, dybdeskabende frontalitet afslører de mange kontekster det informeres af, som så i sin tur kaster lys – eller skygge – tilbage på huset. *Todorokihus* er ikke bare 'udspændt'¹⁹⁵ mellem konventionelle strukturer og betydningsdannelse, men også mellem europæisk tænkning og japanske rumbegreber. I dette mellemrum er arkitekturen en 'maskine'¹⁹⁶ der producerer nye perspektiver, og hvis hemmelighedsfulde maskineri helt sikkert besidder et *oku*.

Kapitel 4

Naturhus

'Ecology (n.) 1873, oecology, "branch of science dealing with the relationship of living things to their environments," coined in German by German zoologist Ernst Haeckel (1834-1919) as Ökologie, from Greek oikos "house, dwelling place, habitation"'¹⁹⁷

Det økologiske perspektiv er det der knytter værkerne sammen i det kommende værkfelt. Dobbeltuset gør det muligt at inkorporere 'et andet sted', hvis autonome atmosfære kan rumme andre muligheder end stedets givne atmosfære. Inden for klimaskærmen, står det boligejeren frit at definere en økologi, at skabe sit eget miljø. I det kommende værkfelt, vil vi forsøge at spore hvordan sådanne økologier kommer til udtryk, og se på værker, hvor selvbestemmelse og frihed udgør vigtige betingelser. Værkfeltet er en kortlægning af de såkaldte Naturhuse, med hovedvægt på familien Solvarms Naturhus i Sikhall uden for Gøteborg, som undertegnede, sammen med Ulrik Stylsvig Madsen, Kasper Vibæk Sanchez og Kai Kanafani, besøgte den 13. oktober 2011 - for at se huset, og for at tale med Anders Solvarm, om hvordan det er at bo i et dobbelthus. (Alle ikke-refererede citater og informationer om Solvarms dobbelthus, er fra dette mødet.)

Huset som organisme

For snart tyve år siden gik den svenske ortopediingeniør Anders Solvarm i gang med sit drømmeprojekt; at bygge sit eget tømmerhus. Projektet var en 'modreaktion' på Anders' arbejde med at fremstille ortopædtekniske hjælpemidler, et arbejde der involverer meget plastikmateriale, og hvor mange arbejdsdage foregår på sygehuse og i kælderetager oplyst af lysstofrør. Anders er meget interesseret i naturen, og som kompensation for det kunstige

miljø han befandt sig på arbejdet, ville han altså bygge et tømmerhus, med et drivhus ved siden af. Som så mange fritidsbyggeprojekter trak det ud med at færdiggøre tømmerhuset, og med et halvfærdigt hus, der til stadighed blev eksponeret for regn, begyndte Anders Solvarm at se sig om efter muligheder for at beskytte huset i byggeprocessen. Han faldt over en bog af den svenske arkitekt Bengt Warne, der en del år tidligere havde lanceret begrebet *Naturhus*, om huse der integrerer drivhus, bolig og kredsløb. Informationen om Warnes *Naturhus* lagde nye lag på Anders' drømme, og det der startede som en bestræbelse på at overdække en langtrukken byggeproces, endte med en ny måde at leve på for familien Solvarm, der ikke bare fik sit eget naturhus, men som også viderefører *Naturhus* som ideologi og byggekoncept. Vi starter derfor kortlægningen med at se på Bengt Warnes *Naturhus*, eftersom det er kilden til de andre boliger vi skal kortlægge i dette værkfelt.

Bengt Warne udviklede begrebet *Naturhus*, om bygninger der 'beriger uden at ødelægge, plyndre og forgifte'.¹⁹⁸ Han formulerede et slags kort manifest, der anviser en måde at anskue boligen og dens beboere som del af en økologisk sammenhæng:

'Regel nr.1: Sørg for de egentlige behov, og ikke de konstruerede. Teknikken skal underordnes biologiens grundlove. I livsstil, i det at bygge og det at bo, skal vi lære af naturen.

Regel nr. 2: Lad vores boliger samarbejde med naturen. Organismer lever af oprindelige kræfter som sol, vind, regn, jord og planter. Vi kan forme vores huse efter samme principper.

Regel nr. 3: Giv husets beboere muligheder til selv at styre kræfter og kredsløb. Lad os opvarme, ventilere, vande, dyrke og forandre efter egne behov og lyster.

Regel nr. 4: Benyt sofistikeret men miljøvenlig teknik når naturens energier ikke er tilstrækkeligt.'¹⁹⁹

Alle disse regler blev afprøvet i en forsøgsbolig; *Naturhuset* ved Saltsjöbaden. Projektet blev påbegyndt i 1974, og i efteråret 1976, stod det indflytningsklart. Det var et stort anlagt projekt, foranlediget af daværende chefredaktør på tidsskriftet *Allt i Hemmet*, Lennart Arnstad, der ønskede et udstillingshus opført i anledning af bladets 20-års jubilæum i 1976. Bengt Warne kom med i projektet som idémand og arkitekt, og rigtigt mange mennesker var involveret i udviklingen frem til huset stod færdigt. Efterfølgende var huset

Fig. 4.1: *Naturhuset ved Saltsjöbaden*

Fig. 4.2: *Naturhuset ved Saltsjöbaden*, tagterrasse

Fig. 4.3: *Naturhuset ved Saltsjöbaden*, dyrkning på tagterrassen

Fig. 4.4: *Naturhuset ved Saltsjöbaden*, mellemzonen

Fig. 4.5: *Naturhuset ved Saltsjöbaden*, udsigt fra boligkernen

samlingspunkt for 'forskning, udvikling og demonstration af humanøkologisk teknik' over en periode på fem år, hvor Bengt Warne selv boede der.²⁰⁰ I løbet af årene i huset kom han til at 'elske det på næsten samme måde som man elsker et menneske', hvilket han overvejede om kunne skyldes, at han 'mere og mere kom til at opfatte det som en levende organisme.'²⁰¹ En organisme, der både var en del af større sammenhænge, men som også indbyrdes bestod af mindre helheder. 'Huset selv indeholder mindre helheder som virker sammen med hinanden. Huset i Saltsjöbaden er en bolig i et drivhus, en kamin i et alrum, et komposteringsrum i en kælder, en afløbstank under et køkken, osv.'²⁰² Arbejdet med at drive disse små maskiner, der selv indgik en større sammenhæng, det var et 'nydelsesfuldt'²⁰³ arbejde, og Warne fandt, at vi er 'programmerede til at passe på os selv, vores hjem og vores omgivelser.'²⁰⁴ Han så det at mennesket var aktiv i sin egen bolig, ikke bare som en gevinst for boligen rent teknisk, men også som en forudsætning for menneskets velbefindende.

'I Naturhuset kan beboerne styre de fire elementer, hver for sig, eller sådan at de virker sammen på bedst muligt måde ud i fra et økonomisk og humanøkologisk synspunkt. [...] Huset skal være foranderligt. Den stimulering som afveksling giver, hører til de menneskelige behov. Og variation får vi gennem at tage mere naturligt liv ind i vores hjem – planter, dyr, sol, vind, vand, jord – og lege med alle de kombinationer som dette oprindelige giver. Og det er endvidere en leg som har at gøre med vores vigtigste menneskelige ressource, nemlig vores kreativitet.'²⁰⁵

Naturhuset udlægges altså som et system, snarere end et objekt. Warnes forsøgshus bestod af en indre, isoleret boligkerne i træ, på 93 m²²⁰⁶, med en klimaskærm i trækonstruktion beklædt med glas. Det økonomiske var ikke et afgørende parameter som sådan, det var etableringen af kredsløbsteknikkerne der var det afgørende, og huset fremstår meget gennearbejdet og solidt. Warne skriver at der blev afprøvet diverse opvarmningsmetoder i huset, men at der kun var brug for to, nemlig solvarme der blev lagret i stengrunden under huset, samt en brændeovn.²⁰⁷ Boligkernen var desuden så 'velisoleret, at der kun var behov for opvarmning i efterårs- og vintermørket.'²⁰⁸ Isoleringen bestod af vinduer med tre lag glas, og varmeisolering på 165-220 mm, hvilket den gang blev anset som 'latterligt overdrevet af konventionelle eksperter', men som et par år senere blev 'bindende norm pga. energikrisen.'²⁰⁹ (For at opfylde kravene til bygningsklasse 2020 i en almindelig bolig, skal

man regne med omkring 400 mm isolering.²¹⁰) Regnvand blev opsamlet i tanke, og brugt i husholdningen, og derefter til vanding af planterne. Kloak og køkkenaffald blev komposteret, og overskydende varme fra komposteringsrummet gik til opvarmning af vand til husholdningen. Der var naturlig ventilation i huset, blandt andet ved hjælp af undertryk i komposteringsrummet, hvorfra luften blev sendt ud gennem klimaskærmen via ventilationsrør. Ydermere sørgede planterne for at luften inden for klimaskærmen blev rensat.²¹¹ Alle vegne i huset var der vinduer og døre der kunne åbnes, og regulere graden af åbenhed og luftgennemstrømning fra inderst til yderst. 'Man føler sig aldrig indespærret i boligkernen, eftersom alle fire lag glas opfattes af øjet som et enkelt, uagtet luftafstanden mellem dem', skriver Warne.²¹²

På trods af alle de analoge systemer, lader der ikke til at have været meget arbejde med huset som sådan. Når kredsløbene først var etableret, var de rimelig selvkørende. Der skulle hugges brænde til husets brændeovn, og skiftes filter i afløbssystemet en gang i mellem²¹³, og så skulle alle planterne passes, noget som ikke tog mere end et kvarters tid gennemsnitlig hver dag²¹⁴. Der var ellers mange planter, og de fleste befandt sig på boligkernens tagterrasse, den 'subtropiske' delen af drivhuset, hvor der året rundt blev dyrket.²¹⁵ For eksempel blev der til tre avlinger kartofler om året, og foruden forskellige slags grøntsager, blev der dyrket kiwi, citrusfrugter og fersken. Der blev også forsøgt dyrket 'bananer, jordnødder og andre tropiske planter, men de nåede aldrig at bære frugt inden forskningsperioden måtte afsluttes.'²¹⁶

Solvarm

'Det er en sand nydelse for en svensker, at kunne sidde hjemme gennem forår og efterår, blandt fersken, mandel og bougainvillea, og samtidig spare energi gennem den kæmpestore solfangeren som drivhuset kan udgøre'²¹⁷, skriver Bengt Warne. Et udsagn, som Anders Solvarm vil kunne kende sig selv i. Han blev meget tiltrukket af idéen om Warnes private middelhavsklima, i mens han læste Warnes bog, hvor *Naturhuset* beskrives. 'Hvad laver vi i Sverige?', var en af hans første tanker, for hverdagen i klimaskærmens middelhavsklima, sådan som Warne beskriver den, virkede så tiltrækkende, at det var svært at få øje på fordelene ved det kolde, svenske klima. Så der var kun en ting at gøre. Anders Solvarm tog

kontakt til Bengt Warne, der blev involveret i projektet, som var gået fra at overdække tømmerhuset af ren nød og praktikalitet, til at være del af en større vision – en drøm. Warne kom med på projektet, primært som rådgiver i forhold til at udbygge kredsløbet i huset, og ikke så meget som arkitekt. Og hen ad vejen også som ven, og mentor. I gennem de tre år det tog at etablere systemet, voksede Anders Solvarms interesse for humanøkologi og arkitektur som funktion. Det er altså ikke så meget arkitekturen, og glasskærmen, som arkitektonisk udtryk, der interesserer ham, men snarere den måde det virker på, og de processer som klimaskærmen muliggør indeni. Anders Solvarme vil gerne have at glasset fremstår så transparent som muligt, så tømmerhuset træder tydeligt frem udefra, og giver indtryk af et hus, med noget 'skinnende' rundt om, som bare skiller klimazonerne ad. Drivhuset der blev sat op omkring tømmerhuset, er et 5x9 meter standard et med enkeltlags 4 mm glas, hærdet i taget og nederst i facaden. Anders Solvarme fortæller, at han havde købt hærdet glas over det hele, hvis han skulle gøre det om. I 2001 kostede drivhuset 600 000 svenske kroner, inklusiv mekanisk ventilationssystem.

Huset handler om tre ting, fortæller Anders Solvarme. Byggematerialer, energi og kredsløb. Hvad byggematerialer angår, skal det helst være naturmaterialer, og gerne så lokale som muligt. Drivhusets konstruktion er i aluminium, men ideelt set ville Anders Solvarme gerne have haft et andet materiale til det, f.eks. cedertræ. Glasset, som kræver meget energi i fremstillingen, holder til gengæld længe, og kan genanvendes. Tømmerhuset inden i drivhuset, udgangspunktet for hele projektet, er i sig selv økologisk, fordi det er resultatet af et ønske om at bygge med naturlige, lokale materialer på gammeldags manér. Det er kalfatret med hør mellem tømmerstokkene, isoleret med termotræ i gulv og bjælkelag, og er naturlig ventileret gennem en skorsten, bygget med dansk tegl og ler fra egen dam, iblandet kolort og halm. Alt i alt et godt udgangspunkt for en økologisk tankegang, og for at opbygge et kredsløb rundt om.

Med hensyn til energi, fungerer hele huset som en solfanger, dog mest om sommeren. Om vinteren tjener klimaskærmen primært som beskyttelse mod vind og regn. Når det gælder energibesparelse gennem klimaskærmen, henviser Anders Solvarme til Bengt Warnes anslag om en besparelse på 25 procent i forhold til en 70-tals hus, men påpeger at teknologien er kommet meget langt siden den gang, blandt andet i form af passivhuse. Hans eget tømmerhus har en ret høj varmeudstråling om vinteren, og de bruger ca. 20 kubikmeter



Fig. 4.6: Solvarms *Naturhus*, mellemzonen på boligkernens tagterrasse

Fig. 4.7: Solvarms *Naturhus*, mellemzonen



Fig. 4.8: Solvarms *Naturhus*, udsigt fra boligkernen



Fig. 4.9: Solvarms
Naturhus, set ude fra



Fig. 4.10: Solvarms
Naturhus, mellemzonen en
dag i oktober

brænde, hvilket er dobbelt så meget som Solvarm havde regnet med. Dertil skal siges, at der i det regnestykket hører til en række meget kolde 'ulvevintre', og en ufærdig dør i drivhuset, så forbruget forventes at gå kraftigt ned. De fyrer med en stor masseovn, og starter fra omkring oktober, hvor der er nattefrost, med optænding ca. hver tredje dag. Om vinteren fyrer de hver dag, hvilket også giver varmt vand til husholdningen. Solvarm siger, at de måske fyrer unødvendigt meget op om vinteren, og at temperaturen derfor ligger på 25 grader inde i tømmerhuset om vinteren. Men familien synes det er så hyggeligt at starte dagen med at fyre op, og høre hvordan ilden sprager. Det tilfører en ro og balance i familien, særlig for deres autistiske dreng, som nyder at sidde foran ilden. Ildstedet bruges altså både til opvarmning af hus og vand, madlavning - og trivselsskabende samlingspunkt. Om sommeren er problemstillingen omvendt. Anders fortæller, at i Sverige er solstrålingen 1000 kW pr. m² pr. år, det vil at hans hus modtager i omegnen af 300 000 kW pr. år, hvilket giver et stort varmeoverskud. Så hvordan undgå at det bliver for varmt inden i drivhuset? Anders Solvarm, der viser sit hus frem til interesserede, siger, at det er et spørgsmål han tit får. Han siger, at mennesker trives under nogenlunde samme klimabetingelser som en tomat, der har det bedst med 20-25 grader, og ikke vokser så godt hvis temperaturen overstiger 27 grader, og hvis optimale luftfugtighed ligger mellem 40 og 64 procent. Der er flere måder ramme denne trivselstemperatur på i drivhuset. Det primære er gennem ventilation, der sørger for at varm, fugtig luft hele tiden luftes ud. Almindelig drivhusteknologi sørger for at åbne loftsvinduer, når det bliver for varmt. Et jordvarmeanlæg sørger desuden for nedkøling om sommeren, og opvarmning om vinteren, i mellemzonen. Og så er der endelig strålingsvarmen, som man, til forskel fra konvektionen, ikke kan ventilere væk. Der skal skygge til. Anders Solvarm fortæller, at de overvejede at købe et automatiseret afskærmningssystem, men at det kostede for meget. Han tænkte så over, hvor de var henne, rent klimatisk set, og kom frem til at Toscana var et ret godt bud. Han spurgte så sig selv, hvad de ville gøre i Toscana, hvordan de ville løse udfordringen med strålingsvarmen, og kom frem til, at de formentlig ville bygge en pergola, hvilket han så gjorde, med vindrueranker. Vindruerankernes store blade giver skygge, og frugt, og er med til at bedre akustikken inde i klimaskærmen. Og ikke mindst giver de en god atmosfære.

Det sidste af de tre ting, der spiller en hovedrolle i Anders Solvarms *Naturhus*, er kredsløbet. Som sagt var det et aspekt der kom hen ad vejen, i samspil med Bengt Warne, og som har optaget Anders Solvarm mere og mere. Grundtanken ved kredsløbet, sådan som det er tænkt

gennem *Naturhus*-konceptet, er at huset ikke producerer affald, men i stedet genbruger det – ligesom i et naturligt kredsløb, hvor ting ikke går til spilde, men skifter form, i evige, cirkulære processer. I Anders Solvarms hus gælder det blandt andet alt afløbsvand, der renses og genanvendes. Anders Solvarms forklarer, at for ham er kloakken er ressource, som hvis han ikke havde brugt, havde tvunget ham til at bruge kunstgødning til planterne. På det tidspunkt vi besøgte Anders Solvarms i hans *Naturhus*, blev overskydende slam fra kloakrensningsanlægget, hentet af slamsugeren, hvilket Solvarms så som et kompromis, da han helst ville have genanvendt også dette. Han så også gerne, at der kunne udvindes biogas fra kloakslammet, men at der er lidt for koldt til at der udvikles nok gas. Kompromisset med slammet gør det lettere at sælge idéen om *Naturhuset* til andre, påpeger Anders Solvarms, hvis kammerater synes det kan blive for meget kredsløb over Anders' projekt, og rådede ham til at slække på lige præcis det med kloakken, så ikke andre der var interesserede i at have et *Naturhus* skulle afskrækkes. Genanvendelsen af rensset spildevand, gør at de kun dyrker vækster der vokser over jorden, altså ingen rodfrugter, for vandet indeholder stadig mange bakterier, som indgår udmærket i kredsløbet, men som er ikke er godt i direkte kontakt med fødevarer. Fordi alt vandet fra husholdningen genbruges, er familien nødt til at overveje hvad de bruger af kosmetik og rengøringsprodukter, og køber miljømærkede produkter. Det er mere problematisk med tøj, der også er fyldt med kemikalier, og hvor det er sværere at finde miljømærkede produkter. De må også overveje brug af mediciner, og dersom nogen i familien en dag skulle få brug for medicin ud over det almindelige, ville Solvarms blive nødt til at opsætte UV-lamper i rensningsanlægget, eftersom UV-lys ødelægger molekylstrukturen i medicinspildevand. Anders Solvarms har planer om at opsamle regnvand fra taget, til brug i husholdningen. Drikkevand får de fra egen brønd.

Naturtypehus?

Anders Solvarms hus er altså under konstant udvikling. Hans situation er en helt anden, end den Warne stod i, da han byggede sit forsøgsbaserede *Naturhus* i 1974, hvor hele kredsløbet blev projekteret og implementeret fra start, som del af et finansieret projekt. Solvarms projekt er idealistens selvbyggerprojekt, der er blevet realiseret på fritiden. Warne var med til at lægge grundstenene, men ellers lærer Anders Solvarms undervejs. Og det er en

langtrukken proces. Solvarm siger de ikke har haft problemer med myndighedsgodkendelse endnu, men at de gerne vil have at han skal blive færdig snart.²¹⁸ Han fortæller at Warne lavede et godt stykke arbejde med ansøgning til bygningstilladelsen, og han desuden havde et godt renommé, så han fik tilladelse til at bygge. Huset er forsikret for 3 millioner, dog med kontant udbetaling. Solvarm anslår at huset har kostet 1,5 millioner i materialer og håndværkshjælp. Solvarm fortæller at han gerne kunne tænke sig at udvikle *Naturhuset* som typehus, men at det er vanskeligt, fordi det er så anderledes. Han ser et stort udviklingspotentiale i denne måde at tænke hus på, og understreger, at det ikke behøver at se ud lige som hans eget. Tidligere var idéen, at han i samarbejdet med Warne, skulle sprede kundskab om *Naturhus*-konceptet, på den måde, at han ville vise folk sit eget *Naturhus*, og at Warne kunne være konsulent for dem der ønskede at bygge sit eget. Men så gik Warne bort, og der opstod lidt et vakuum, som Solvarm siger.

På det tidspunkt vi talte med Anders Solvarm, i 2011, var han så vidt begyndt at tilbyde konsultation og rådgivning om kredsløbsetablering, så folk der ville bygge sit eget *Naturhus*, ikke behøvede at bruge lige så mange år som ham selv, på at etablere det. Han sagde, at det dog var svært at etablere *Naturhus*-konceptet som et tilbud på markedet, fordi dem der ville have et *Naturhus*, tit var pionérer, mens de fleste vil have at det skal gå hurtigt, og køber et standard typehus. Det er dog efterhånden lykkedes Anders Solvarm at etablere en forretning på *Naturhus*-konceptet. På hjemmesiden til hans konsulentvirksomhed, *Ecorelief*, kan man læse, at virksomheden tilbyder 'visninger og forelæsninger om *Naturhus*', og at de 'konstruerer og leverer komplette kredsløb-systemer'.²¹⁹ I øvrigt kan man læse en kort beskrivelse af hvad et *Naturhus* indebærer, hvilket er 'en luksuriøs måde at bo på, lavt energiforbrug og økologi i praksis. Kredsløbssystemet muliggør selvforsyning af frugt og grønt. Menneskene er omgivet af naturlige materialer. Roser, vin, kiwi, abrikos, figen, mandel, fersken m.m. giver følelsen af at leve og bo i en smuk have.'²²⁰ Anders Solvarms *Ecorelief* er en del af *Greenhouse Living*, en konsulentgruppe der rådgiver og hjælper til i udviklingen af *Naturhus*-projekter, fra idé til gennemførelse.²²¹ Gruppen, der foruden Anders Solvarm består af to ingeniører og en arkitekt, har efterhånden realiseret flere naturhusprojekter, der ikke kun tæller boliger, og et af de seneste projekter er *Skyhouse*, 'en kompakt drivhusvilla hvor plantebedene er placeret på taget, hvilket giver en dyrkbar tagterrace med 360° udsigt.'²²² *Skyhouse* var et konkurrencebidrag til arkitektkonkurrencen *Dalslandsstugan 2.0*, der blev gennemført i 2015.²²³ Projektet gik ikke videre i

konkurrencen, men til gengæld er en prototype i fuld skala ved at projekteres til opførelse hos Anders Solvarm i Sikkhall i 2016.²²⁴ *Skyhouse* er resultatet af idéen om at lave et *Naturhus* der er kompakt og billigt, og som fordi det har sit eget kredsløb, ikke er afhængig af at kobles på *griddet*. Gennem at placere drivhuset på toppen, og ikke rundt om huset, minimeres husets grundplan, hvilket gør det egnet til at kunne placeres i allerede tæt bebyggede kontekster.²²⁵

Det tredje Naturhus

Skyhouse er er med sin nøglefærdige løsning resultatet af rigtig mange års eksperimentering og erfaringsopsamling, og står i modsætning til *Naturhus*-pionerernes egne huse, der er blevet til ad forskellige veje, hvor nye løsninger bliver til undervejs. Det gælder i den grad også *Naturhuset* på Ingarö uden for Stockholm, det tredje opførte *Naturhus*, efter Warnes og Solvarms, ejet af Birgitta og Charles Sacilotto.²²⁶ Parret blev inspireret af Bengt Warnes bog, *På akacias villkor*, og efter at have læst om Solvarms *Naturhus* i avisen, tog de kontakt til Warne, som så også kom med i Sacilottos *Naturhus*-projekt. Sacilotto havde købt et fritidshus fra halvtredserne, der trængte til renovering, så i deres tilfælde, var det altså et eksisterende hus, der fik bygget et drivhus rundt om, der kom til at udgøre boligkernen. Både boligkernen og kredsløbet er udbygget og raffineret over en længere periode. Det oprindelige tag på huset blev fjernet, og erstattet det med tag med tagterrasse, og der er lavet mindre tilbygninger til huset. Hvad kredsløbet angår, bliver alt genbrugt, også kloakslammet, der komposteres.

Sacilottos erfaringer med klimaet i naturhuset ligner dem fra Warne og Solvarms huse; temperaturen i de varme måneder holdes nede ved hjælp af naturlig ventilation der styres af almindelig drivhusteknologi, og i de kolde måneder sparer de energi på grund af klimaskærmen, og store dele af året kan mellemzonen bruges til ophold.²²⁷ Sacilotto kan for eksempel sidde i mellemzonen og spise fra april til oktober.²²⁸ På tagterrassen kan det blive op til 25 grader allerede i januar, og om sommeren bliver det for varmt til at opholde sig der oppe.²²⁹ Resten af mellemzonen bliver dog tilstrækkeligt kølet ned, og inde i boligkernen har temperaturen, selv på de varmeste sommerdage, aldrig oversteget 28 grader.²³⁰

Fig. 4.11: Sacilotos *Naturhus*

Fig. 4.12: Sacilotos *Naturhus*

Nord for polarcirklen

I det fjerde og sidste *Naturhus* vi skal se på, er de klimatiske omstændigheder meget forskellige fra dem omkring *Naturhusene* ved Gøteborg og Stockholm. Det er den norske familie Hjertefølgers hus, beliggende i Gildeskål kommune i Nordland amt i Norge, 67° nord. I 2010 var familien på besøg hos Anders Solvarm i Sikhall, efter at have læst om ham i en norsk avis. De var på det tidspunkt i færd med at undersøge hvilke forskellige muligheder der var for at bygge økologisk, og efter besøget i Sverige var de ikke i tvivl om at løsningen var et *Naturhus*.²³¹ Anders Solvarm blev hyret som konsulent til at vejlede processen allerede fra planlægningen.²³² Hjertefølgers dobbelthus består af en glasbeklædt geodætisk kuppel som klimaskærm, der rummer en boligkerne i tre etager; en kælder muret i leca, en stueetage der er bygget i cob, og en overetage i halm, i tillæg til tagterrasse. Kælderen rummer kredsløbsteknikken, som Anders Solvarm har hjulpet med at etablere.²³³ Oprindelig var det meningen at boligkernen skulle bygges i ulimet massivtræ fra *Holz100*, men da den norske afdeling af virksomheden gik konkurs²³⁴ lige inden byggetilladelsen skulle sendes af sted, blev det ændret til cob. Et kernehus i ulimet massivtræ ville egne sig godt inden i et drivhus, da træet både ånder og akkumulerer varme. Det samme gælder et cobhus, hvis materiale består af ler iblandet halm, der bygges op på en måde der tillader organiske former på huset. Det er en enkel byggeteknik, hvor materialet formes til ”brød” på størrelse med en mursten, som så bygges op som vægge ind i mellem tagkonstruktionens stolper.²³⁵ Det er et arbejde som alle kan deltage i, og familien Hjertefølgers cobhus blev, ligesom resten af byggeprojektet, realiseret ikke bare ved en stor egenindsats fra familien, men også ved det man på godt norsk kalder *dugnad* – det vil sige frivilligt arbejde, hvor familie og venner deltog.²³⁶ Selve byggeprocessen gik i gang i 2011, efter at byggetilladelsen blev givet efter cirka et års behandling og dialog med kommunen. Også Hjertefølger håber at deres proces med at søge tilladelse, kan gøre det lettere for andre, lignende projekter i fremtiden.²³⁷ Klimaskærmen er som nævnt en geodætisk kuppel på 15 meter i diameter, der blev bestilt fra England, til en pris på 85000 £.²³⁸ Budgettet på hele projektet, med grund, var på ca. 3,2 millioner norske kroner.²³⁹ Dertil kommer det selvfinansierede arbejdet som familien nedlagde, og med det inkluderet, vurderes der at boligen kostede ca. 4,5 millioner norske kroner.²⁴⁰ Prismæssigt er Hjertefølgers dobbelthus, hvor boligkernen udgør 205 m² brugsareal, billigere end traditionelle boliger af tilsvarende

størrelse.²⁴¹ Især hvis man tager mellemzonens brugsfunktion med i beregningen. I december 2013 var byggeriet færdigt til indflytning.²⁴²

Som nævnt er der nogle anderledes klimatiske vilkår, der gælder for dobbelthuset i det barske nordnorske klima, hvor solen er mere eller mindre væk næsten hele vinteren, end for *Naturhusene* i Sverige. Blandt i form af, at klimaet varierer rigtigt meget fra sommer til vinter. I vinterperioden uden sol, er der 4-5 grader varmere i mellemzonen end udenfor. Fra cirka marts til oktober kan Hjertefølger tage ophold, og dyrke ting, i mellemzonen²⁴³, og allerede i april er der sommertemperaturer inde i kuplen når solen skinner. Ingrid Marie Hjertefølger fortæller på sin blog, hvordan dette føles:

'Det er en uvant og lidt mærkelig, men herlig følelse, at bo i et hus hvor man har sydligt klima lige uden for døren. Vi går rundt i sommertøj i huset, og på dagstid på solfyldte dage også i domnen. Det mærkelige er at stå der i sommerverdenen og tage vintertøj på, gå i gennem tropeklimaet med vintertøj på, og så komme ud i normal april i nordnorgetemperatur. Det samme når vi kommer ind i domnen efter at have gået en lang tur i 2 grader og vind, og komme ind i en helt anden verden hvor du bare vil få handsker og hue af så hurtigt som overhovedet muligt. Det er dog utrolig sjovt :) At have sommer i april!'²⁴⁴

I perioder hvor det veksler mellem frost og mildvejr, kan der komme kondens på klimaskærmens glas, og når der er under -10 grader udenfor, dækkes hele klimaskærmen af iskrystaller, hvilket gør at det nærmest regner der inde, når det igen bliver varmt.²⁴⁵ Nok et citat fra Ingrid Hjertefølgers blog, beskriver både sanseoplevelser i husets mellemzone, og hvordan det nordnorske klima påvirker vækstbetingelserne i mellemzonen:

'Siden slutningen af marts, har der ligget frø i jorden i domnen, og ventet på varme nok til at spire. Det tager tid at forkultivere i et uisolaret drivhus i Nord-Norge, men når planterne først kommer, bliver de robuste, med tykke stammer og sunde, dybgrønne blade. Glæden over at se frø spire og blive til grøntsager, krydderurter og frugt, bliver bare større for hver sæson jeg oplever det. Kan sidde i timevis i domnen og bare være sammen med planterne. Jeg elsker når der regner udenfor, og det er tørt og vindstille i domnens have. Den fine lyd, og synet, af regnen der sildrer i stride strømme langsmed glasset, og den behagelige temperatur, når der er overskyet.'²⁴⁶

Fig. 4.13: Hjertefølgers *Naturhus*

Fig. 4.14: Stueplan, Hjertefølgers boligkerne

Fig. 4.15: Hjertefølgers hus; isroser på klimaskærmen

Fig. 4.16: Mellemzonen i Hjertefølgers hus

Fig. 4.17: Bygning af Hjertefølgers boligkerne i cob

Fig. 4.18: Yogapause i mellemzonen

Familien Hjertefølger, der ud over mor og far tæller fire børn, er alle vegetarer, og for dem er økologi og sundhed meget vigtigt – både når det kommer til byggeri og fødevarer. De ser frem til at kunne blive næsten selvforsynet med frugt og grønt,²⁴⁷ og ud over de mere almindelige, nordiske frugt- og grøntvarianter, skal de forsøge at dyrke fersken, figen, druer, og måske også appelsiner.²⁴⁸ Temperaturen i mellemzonen kontrolleres af klimastyret teknik, der åbner vinduer i kuplen ved behov. Derudover er der gravet et 90 meter rør to-tre meter ned i jorden, hvor luften ind til kuplen passerer igennem. Dette stabiliserer temperaturen i luften der tilføres, der alt afhængig af temperatur og årstid, tilfører kold eller varm luft til dobbelthuset mellemzone. Når solen varmer luften i mellemzonen, åbner tagvinduerne, og den varme, fugtige luft trækker ud, mens tør og kølig luft kommer ind gennem det nedgravede rør. Inde i boligkernen bliver der fyret med pejs i de kolde måneder.²⁴⁹

Fugt?

Hjertefølger oplever tit, at folk tror der bliver meget fugtigt inden i klimaskærmen. Men det effektive, naturlige ventilationssystem, sørger for at fugten ledes ud. Det samme spørgsmål får Anders Solvarm; rigtigt mange spørger til om der er fugtigt i drivhuset, og om der er svamp. Og han har ofte problemer med at overbevise om at det modsatte er tilfælde – at det faktisk er for tørt inde i klimaskærmen, fordi drivhuset fungerer som en tørrehus, hvor den varme og fugtige luft stiger op og ud gennem tagventilationen. I forhold til drivhusets størrelse, er der forholdsvis få planter i Solvarms mellemzone, og derfor er fugtighedsniveauet lavt. Sådan det så ud på det tidspunkt vi talte med Anders Solvarm, havde han altså brug for flere planter for at øge luftfugtigheden. I perioder af året er der dog højere luftfugtighed inde i klimaskærmen, fordi det også er det udenfor. Omkring september kan det for eksempel blive op mod 70 procents luftfugtighed i mellemzonen. Om vinteren er luften tør, og tagvinduerne er lukkede stort set hele tiden. Der er dog visse problemer med kondens på klimaskærmens glas om vinteren, men aldrig i boligkernen. På grund af kondensvandet forsøger Solvarm at holde det lidt rent i mellemzonen, og har lagt klinker på jorden, så ikke der hvirvles jord og rusk op på kondensen og gør ruderne beskidte. Problemet er dog ikke specielt stort, og de gør sjældent klimaskærmen ren. Om vinteren kan kondensen

fryse, så der kan blive siddende isroser på glasset i ugevis, så man ikke kan se ud. Dobbelt lag glas i klimaskærmens hoveddør stod derfor på ønskelisten, så man skal kunne se ud af den. Adspurgt om ikke dobbelt lag glas i resten af klimaskærmen, for at hindre kondens, også ville være en god idé, svarede Solvarm, at jo, men det koster penge. 'Man skal ikke bygge for dyrt. Det bliver for uopnåeligt, for de fleste, både for os og andre. Har man rigtig mange penge kan det blive fantastisk, men det er der ikke så mange der har.' Derfor har Anders Solvarm taget et skridt af gangen. Problemerne løses hen ad vejen. For eksempel var der et loftsvindue i boligkernen, der kun havde et enkelt lag glas, hvor Solvarm lagde en isoleringsmåtte i hør, hen over om vinteren, så varmen ikke lækkede ud. Og tømmerhusets (boligkernens) badeværelse, hvor der kun er fugtspærre i gulvet, fordi træet er så godt til at absorbere fugt og til at tørre at selv bygningstilsynet blev overbevist, manglede stadig væk en ventilationskanal, som Solvarm gik og spekulerede på, om skulle føres hele vejen ud af klimaskærmen, eller om det var tilstrækkeligt at føre den ud i mellemzonen. End så længe åbnede familien bare vinduet efter at de havde været i bad.

I stedet for det vi er vant til

Da vi besøgte Anders Solvarm i hans *Naturhus*, var det en solrig dag midt i oktober. Temperaturen i mellemzonen var 19,7 grader i skyggen, og 22 grader på tagterrassen. Tagvinduerne stod åbne. Anders fortalte, om hvordan han planlagde et lille drivhus på tagterrassen, et lille drivhus inden i drivhuset - endnu en klimazone, hvor der måske kunne vokse avocado og figen, og som skulle kunne åbnes om sommeren. Og en lille kamin, så der kunne blive et fint opholdsrum på taget. I forvejen vokser der både abrikos, mandel og nektariner, som alle blomster i marts, og så blev børnene sendt ud med pensler. Anders fortalte, at de ikke havde fået bestilt brumbasser endnu, men at de måske ville gøre det næste år. Også om vinteren forsøger de at have grønt som kan tåle frost og vokse, som for eksempel asiatisk bladsalat. Bengt Warne var optaget af tidsaspektet i huset, fortalte Anders Solvarm. At noget hele tiden er i ændring, at det skal være spændende at komme hjem, og man kan undres og glædes over hvad der mon er sket i dag. 'Ligesom når min datter kommer hjem, og finder en stor squash, eller vi opdager modne druer.' Vi spurgte, hvad der skete med Warnes *Naturhus*, efter at den femårige forsøgsperiode, hvor Warne selv boede der,

var overstået. Solvarm fortalte, at huset skulle sælges, og at Warne ikke havde råd til det. Det blev købt af en fotograf, som var mere interesseret i lyset i huset, end han var i økologi. Han var ligeglad med systemerne.

Anders Solvarm er på ingen måde ligeglad med systemerne, men det er heller ikke dem der er det vigtigste. Kredsløbet er mere en del af en harmoni, der handler om at have det godt som menneske, og at have plads til at drømme. Solvarm fortalte, at han havde haft mange sjove diskussioner med Warne. 'På et tidspunkt,' fortalte Solvarm, 'tænkte jeg på at have sandstrand indenfor, men det syntes konen ville blive for meget, med sand i sengen og sådan noget. Jeg tænker; hvad er et behageligt liv. At være på stranden er behageligt. Sådan vil jeg leve. Og Warne kunne lide at føre sådan en dialog – om menneskets egentlige behov, i stedet for det vi er vant til.'

Kapitel 5

Idealbolig 67'

I dette værkfelt kortlægges der ud i fra et motiv der har fået betegnelsen pragmatisk idealisme. Værkfeltet tager udgangspunkt i brødrene Ib og Jørgen Rasmussens prototypiske Glashus fra 1967, som er et af de tidligste bud på hus indeni i et glashus. Værkfeltet kredser primært omkring danske huse, og flere af værkerne er kendetegnet ved, at de er blevet til i på baggrund af større, fælles initiativer.

Glashuset

I 1967 bad *Politiken* sine læsere fortælle om deres drømmebolig, og sågar komme med ret konkrete bud på hvad for nogle rum og hvad der skulle være plads til i sådan en idealbolig. 25 000 læsere greb opfordringen, og på baggrund af læsernes ønsker, udfordrede *Politiken* fire tegnestuer til at komme med deres bud på fremtidens idealbolig.²⁵⁰ Ib og Jørgen Rasmussen udgjorde den ene tegnestue, og når de skulle beskrive deres bud på idealboligen for *Politikens* læsere, gjorde de det under overskriften *Huset inden i glashuset*.²⁵¹ Arkitektbrødrene bemærkede, at resultatet af *Politikens* undersøgelse af folks forestillinger om en idealbolig, ikke var overraskende, 'idet de fleste mennesker præges mere af reklamen end af fantasi, derfor vil resultatet virkeliggjort minde om et gennemsnit af de enfamiliehuse, som er vist de sidste 3 år i *Politiken*'. Jørgen og Ib forsøger i samme artikel at illustrere denne konventionens misere, ved at lægge ti typehusplaner oven på hinanden, hvor der afsløres en ensartethed i form af 'en stor opholdsstue + 3-4 mindre rum, spisekøkken og to baderum, alle grupperet omkring en mørk "revolverkorridor"'.²⁵² Den

eneste forskel brødrene kan se i forhold til folks idealbolig og de eksisterende typehuse, er ønsket om en kælder, hvilket vidner om, at 'folk har et langt større arealbehov til fest, hobby, opbevaring m.m. end det er muligt at tilfredsstille.'²⁵³ Ib og Jørgens løsning på problemet, var ikke bare en utraditionel og nyskabende tilgang til at tænke boligen, men også til at tænke nabofællesskaber, og udfordre parcellernes ligusterstrukturerede systemer. 'En af vejene frem må være et sæt nye jordlove og dernæst en mere koncentreret bebyggelsesform'²⁵⁴, skriver de, og lægger dermed vægt på at diskussionen om fremtidens idealbolig ikke bare bør handle om selve huset og dets rumfordeling, men lige så meget om de strukturer og systemer i hvilke boligen er placeret. I deres skitserede idealbolig, foreslår brødrene en bygningsstruktur på tolv 'naboskabsenheder', der 'udformes [...] som rækkehuse med 12 m facade med betonelementvægge i sideskel'.²⁵⁵ Husenes sammenkædning begrundes ud fra et ræsonnement om at 'nedsætte vejarealet pr. hus',²⁵⁶ men hænger også sammen med et andet aspekt ved deres løsning som helhed, der vedrører industriel produktion. Brødrene foreslår at 'en vej frem er at forlade den traditionelle byggeform og finde frem til en fleksibel og additiv byggeform med fabriksfremstillede komponenter'.²⁵⁷ Her ser de dog et muligt problem i de tekniske installationer, eftersom 'fabrikkerne skaber behov for nye produkter for at holde deres omsætning i gang', og 'alle disse mere eller mindre nyttige ting må smertefrit kunne indpasses'. De forudser, at man i fremtiden antagelig kommer til at 'købe sidste model badeværelse, ligesom man nu vælger køleskab', og at de daværende "'kernehus'" derfor ville blive svære at tilpasse, fordi der ville være krav om at nye, tekniske faciliteter skulle være 'fleksible og især additive.' At brødrene Rasmussens analyse ikke virker forældet i dag, selv om 'sidste model badeværelse' sammenlignet med et køleskab lyder en lille smule retrofuturistisk, vidner dels om at vi i dag på mange måder stadig har et syn på boligbyggeri som er ret konservativt, og dels at Ib og Jørgens overvejelser var meget kreative og fremadskuende:

'Noget kunne tyde på, at et idealhus ville bestå af et primært boligareal, som skal kunne underopdeles vilkårligt. Uden på dette hus må man koble diverse fabriksfremstillede kerner med køkken, badeværelse, bryggers, sauna osv. Det sammen må gælde etagehusene, som kunne tænkes udformet med en bred balkon på hver side – på denne kan man så placere disse rum uden på det egentlig hus. Man kunne på denne måde give folk det optimale boligareal med minimale installationer, som de så kan supplere efterhånden – nutidens ekstensive og kostbare om- og tilbygninger vil dermed kunne undgås i fremtiden.'²⁵⁸

Brødrene forslår altså at rækkehusene der deler betonvæg i skel på den lange led, hver består af et stort, primært boligareal, hvor en række 'lette krydsfinerkasser' er placeret. I forslaget er grundene ca. 500 m², og oven på betonvæggene i skel er der placeret standarddrivhuse. Indeni er der altså fritstående kasser der fungerer som rum, og hvor sovekasserne foreslås placeret enten ved gavlene eller 'på stribe over en frisklufts kanal, hvorfra indblæsninger i de forskellige rum (kasser) kan reguleres individuelt.'²⁵⁹ Designet af kasserne var også tænkt ud i fra industrielle og økonomiske, eller skal vi sige praktiske, parametre:

'De viste rumenheder tænkes udført af en vinkeljernsramme af ubehandlet core 10. I denne sættes enten 60-120 cm skabelementer eller 120 cm brede dør- eller vægflader udført af standard hospitalsdøre eller lignende. Gulvet består af 120-x240 cm krydsfinerplader på bjælker, og loftet består af to krydsfinerplader sammenlimet til et tøndehvælvningselement (for loftshøjde) – gavlene af disse hvælv udføres af glas. Køkken og bad er færdige elementer, og vand og afløb føres frem ved at grave rørene ned i gulvet (haven). Ligeledes er der ingen funderingsproblem. Kasserne står på fire stilleskruer direkte på belægningen i "haven". Hele rummet vokses til med forskellige hurtigvoksende slyngplanter (cobeia eller lignende), således at slutresultatet er småhuse i en lund.'²⁶⁰

Videre skriver de, at 'klimaet vil blive som en god dansk sommer hele året, idet man ved den automatiske udluftning i rygningen til enhver tid kan holde temperaturen nede på 2 grader C over udetemperaturen – det vil således ikke blive mange dage af året, der vil blive tropisk!'²⁶¹ Ved denne bemærkning står det klart, at brødrene Rasmussens idealbolig ikke er tænkt som værende klimatisk zonedelt – de har simpelthen set det naturligt, at varme hele drivhuset op til 'ca. 17 grader C', hvilket også forklarer dimensionerne og designet på de meget lette finerkasser. Dette var altså før energikrisen fandt sted, og det er udelukkende omkostningen ved opvarmningsanlæggets etablering der omtales i artiklen – 55 000-60 000 kr. inkl. 'vandinstallation og andel i varmecentral'. Jørgen Rasmussen siger, at de i dag ville have tænkt dette anderledes, og at det havde været oplagt at isolere 'kasserne' i stedet for at varme hele klimaskærmen op.²⁶²

Det opvarmede rum under klimaskærm sørgede for at der var 'sommer hele året' for husets beboere. Der lå også en intention om at bringe udendørsklimaet ind i boligen. Brødrene Rasmussen citerer i deres artikel i *Politiken* fra 'en ny afhandling om indendørsklimaet

Fig. 5.2: Billeder fra artiklen i *Arkitekten*, der beskriver de nye tendenser på Copenhagen Trade Fair, heriblandt *Glashuset*, der kunne opleves i en 1:1 model

foretaget af lægerne Bechgaard, Bonnevie og Lambert', hvor der står at "'en stor del af befolkningen på vore breddegrader tilbringer mindre end 1 time udendørs om dagen'"'.²⁶³ Lægernes afhandling pegede videre på, hvordan det var afgørende at indendørsklimaet derfor var i orden, noget som i moderne byggeri blev udfordret af lav loftshøjde, kombineret med isolering, tekniske installationer og nye materialer, hvis indflydelse på indeklimaet med hensyn til støv, kemi og "'allergiske virkninger'" var udforsket. De fastslog derved, "'at man ved moderne byggeskik let kommer til at påvirke indendørsklimaet i uheldig retning i en sådan grad, at det hos mennesker medfører betydelige gener.'"'.²⁶⁴ Med det store glashus, ville brødrene Rasmussens således sørge for, at udendørsklimaet blev bragt ind i huset, når nu folk ikke havde tid til at være så meget udendørs.

Selv om altså brødrene Rasmussens idealbolig ikke var et klimatisk zonedelt dobbelthus, er det i en vis forstand en detalje rent arkitektonisk set, fordi selv om det er en afgørende pointe at hele klimaskærmen var opvarmet, ville det ikke ændre ret meget ved det overordnede design og koncept om man havde reduceret det opvarmede areal til kun at gælde 'kasserne'. Brødrenes projekt var derfor et afgørende skridt i udviklingen af 'hus inden i hus' som boligkategori. Deres idé om fritstående, præfabrikerede moduler inden i en klimaskærm af et standarddrivhus, var meget nyskabende og fremadskuende, og samtidig baseret på en klarsynet og pragmatisk indstilling, hvor både de økonomiske og æstetiske sider af boligbyggeri blev tilgodeset. *Glashuset* vagte da også begejstring hos publikum, da det senere samme år, i 1967, blev opført i en 1:1 model på Copenhagen Trade Fair i Bella Center, hvis motto var *Bo rigtigt, lev bedre*.²⁶⁵ Efterfølgende mødte Ib og Jørgen stor interesse fra danskere der gerne ville bo i deres *Glashuse*.²⁶⁶ I en artikel i *B.T.*, hvor brødrene også bliver interviewet, kan man læse at '200 danskere gerne vil bo i glashus', som avisen betegner som 'tidens mest spændende enfamilies-projekt', der kunne erhverves for 100 000 kroner. Artiklen kommer med en beskrivelse af boligens koncept, der følges op af konstateringen: 'Tanken er genial.'²⁶⁷ Artiklen peger på den store fordel ved fleksibilitet i boligen, på grund af muligheden for 'at flytte rundt på boligkasserne inden for glasklokken', og Ib Rasmussen siger i interviewet, at 'vi må give det moderne mennesket plads.' Personlig er brødrene en lille smule forbeholdne over for så meget glas, men som Jørgen siger i interviewet: 'Folk er gale med glas.'²⁶⁸ Den store efterspørgsel til trods, bliver glashuset aldrig realiseret. Brødrene vil bygge de mange efterspurgte glashuse som en samlet bebyggelse, ellers bliver det 'urimeligt dyrt og blot noget mærkværdigt', og dette trækker

det ud med, fordi de 'ikke er byggespekulanter eller kommercielt indstillet'²⁶⁹. I sidste ende stagnerer realiseringen af projektet på grund af kreditorforeningerne, der simpelthen ikke vil låne penge til glashuset.²⁷⁰

Skriverhusene

Nogle få år senere rammer oliekrisen Danmark, og Ib og Jørgens glashus bliver om muligt en endnu mere umulig vision, nu også som et udsagn fra en ubekymret fortid. Husenes glasareal skrumpede ind til et minimum som følge af bygningsreglementet øgede krav til varmetabsminimering.²⁷¹ I 1980 udskrev KAB en konkurrence om 'fremtidens boliger', hvor der i flere af forslagene var bud på hvordan energiforbruget i boligen kunne nedsættes.²⁷² Vinderforslaget var tegnet af arkitekterne Bente Aude, Boje Lundgaard, Georg Rotne og Peter Sørensen, og udmøntet i et større anlagt forsøgsprojekt – *Zonedelte Boliger* – hvor seks boliger blev opført og evalueret. Husene er kendt som *Skriverhusene* i Greve, og trækkes gerne frem som eksempel på god arkitektur hvor energi- og klimaovervejelser har været en afgørende del af designet.²⁷³ Husene er ikke dobbelthuse, men tager afsæt i en idé om temperaturinddelte zoner i boligen, hvorfor de er af interesse for dobbelthuset, og derfor med i afhandlingens kortlægning. *Skriverhusene* operer med tre klimazoner, hvoraf den nordligste del er en højisoleret kernetdel der kan bruges hele året, og hvor alle boligens konventionelle rum er placeret i to lavloftede etager, der er forbundet med næste zone via glasskydedøre og –vinduer, og skodder. Næste zone er en dobbelthøj aktivitetszone, der kun skal opvarmes moderat, så den om vinteren passer til sysler der kræver lidt fysisk aktivitet, mens den resten af året kan bruges som normalt rum, da glasvæggen mod syd sørger for solvarme til rummet, som i øvrigt er lyst og giver boligen luft og rumfang. Glasvæggen har isolerende skodder, så beboerne kan styre graden af åbenhed mod den tredje zone, som er en solopvarmet væksthusezone, der giver boligen en forlænget sommersæson og ekstra kvadratmeter i flere af årets måneder.²⁷⁴ Haven kan regnes med som en fjerde zone. 'Boligen er tænkt som en foranderlig organisme, der giver brugeren varierede oplevelser af rumlig, termisk, akustisk og lysmæssig art', skriver arkitekterne om deres idégrundlag, og pointerer at de betragter variation 'som en oplevelsesmæssig, arkitektonisk kvalitet'.²⁷⁵ Deres bud på en almen bolig står i kontrast til det de opfatter som en ufleksibel norm i datidens

Fig. 5.3: Skriverhusene

boligbyggeri, og da især indenfor udlejningsbyggeriet, hvor en 'teoretisk standardfamilies normalbehov [er] bestemmende for rummenes størrelse, fordeling og indretning.'²⁷⁶ *Skriverhusene* er altså resultatet af en bestræbelse efter at nedbringe energiforbruget i boligen, hvor denne agenda rent faktisk udnyttes til at skabe æstetiske og pladsmæssige kvaliteter for beboeren. Boligerne stod indflytningsklare fem år efter at konkurrencen blev udskrevet, og efter yderligere fem år, blev også forsøgsdelen af projektet afsluttet. På det tidspunkt var boligernes energibrug blevet fulgt over en længere periode, og ikke mindst var boligernes anvendelse blevet registreret, da meget af energibesparelsen i sidste ende var op til beboerne og deres måde at bruge boligerne på.²⁷⁷ Projektets afsluttende rapport konkluderede, at boligerne var mere energieffektive – de brugte i gennemsnit 38 % mindre energi end tilsvarende huse opført efter gældende byggelov.²⁷⁸ Energibesparelsen var dog meget afhængig af beboerne, og der var stor forskel på om boligerne blev brugt efter hensigten i så måde. I de fleste af boligerne blev de to store zoner anvendt som én zone, dvs. at det dobbelthøje aktivitetsrum blev opvarmet på linje med kernezonen, hvilket fjernede noget af energibesparelsen. Med hensyn til udnyttelsen af væksthuzonen, var det meget varierende hvordan beboerne greb det an. En enkelt beboer installerede f.eks. varmepaneller i væksthuset, og saboterede derved hele idéen om zoneinddeling, idet hele boligen blev gjort til én temperaturzone, hvilket også førte til at elforbruget steg til det dobbelte af gennemsnittet i de øvrige boliger.²⁷⁹ Generelt var beboerne tilfredse med deres boliger, og forsøgsbyggeriet beviste, at der kunne 'spares energi i boligbyggeriet ved andre og mindre restriktive måder end hidtil anvendt: Øgning af isoleringstykkelsen og minimering af glasarealet.'²⁸⁰ Rapporten peger også på at den beviste effekt af energibesparelse ved 'indvinding af solvarme gennem den store sydvendte, glasfacade endnu et bevis på det urimelige i bygningsreglementets beregningsmåde, hvor glasarealet maksimalt må udgøre 15 % af gulvarealet uanset vinduesorientering.'²⁸¹

Det første dobbelthus?

Skriverhusene var ikke det eneste byggeri hvor der blev eksperimenteret med zonedeling. Når det gælder realiserede, reelle dobbelthuse i Danmark, hvor klimaskærmen er adskilt fra boligkernen med en uopvarmet mellemzone, er der ikke lykkedes at finde eksempler fra før

Fig. 5.4: Torkild Kristensens dobbelthus på Fyn

1997, hvor arkitekt Torkild Kristensens hus, *Drivhusboligen*, uden for Odense opføres.²⁸² Kristensens hus består af en muret boligkerne²⁸³ på 70 m², beklædt med hvidpudsede gipsplader, der står inden i et standarddrivhus der dækker over 400 m².²⁸⁴ Kristensen omtaler zonedelingen som en 'differentiering', og husker os på, at det ikke er nogen ny opfindelse med differentiering af temperaturen i boligens rum. Tvært i mod er det relativt nyt, at hele boligen skal have en temperatur på 21°C. 'Det kan ikke passe, at man skal gå med nøgen overkrop i alle sine rum, der er aktiviteter hvor man slet ikke har brug for den rumtemperatur', siger han i et interview, og peger også på, at 'differentiering af huset ville give meget større anvendelsesmuligheder og større rumkvaliteter.'²⁸⁵ Kristensen mener at have fået de 400 m² mellemzone og 70 m² boligkerne for det samme som en 120 m² almindelig bolig ville have kostet. 'Man skal bare være bevidst om, at det er nogle andre kvadratmeter, men jeg bruger dem næsten hele året. Døren står åben ti måneder om året, de sidste to trækker jeg mig helt ind i basisboligen, med mindre solen er fremme. Men det kan godt, selvom at der er 10°C frost udenfor, blive 20°C herinde, når solen er på. Det er næsten den største oplevelse ved at bo her – det pift af sommer midt i januar, hvor man trænger allermost til det.'²⁸⁶ Kristensen bevæggrund for at bygge dobbelthuset, var da også idéen om at etablere middelhavsklima i Danmark – inspireret af en rejse til Portugal.²⁸⁷

Planteskoleejernes drøm

I lighed med Rasmussen-brødrene mødte Torkild Kristensen modstand fra kreditforeningen i finansieringen af det alternative hus, og endte med at måtte finansiere det hele uden om dem. Han mener imidlertid at dette er et forhold som har ændret sig, og at kreditforeningerne nu finansierer denne typer boliger.²⁸⁸ Som dobbelthuspionér - Kristensens hus er formentlig det første af sin slags i Danmark - er hans tilgang til byggesagsbehandlingen interessant. Kristensen måtte i gennem en lang proces for at lovliggøre huset i henhold til byggelovgivningen, og gjorde sig umage for at undgå dispensationer, sådan at godkendelsen kunne danne præcedens. En del år senere var Torkild Kristensen konsulent på et andet dobbelthusprojekt, i Helsingør, hvor Lene Christensen og Morten van Hauen havde besluttet, efter et besøg hos Kristensen i 2000, at opføre et dobbelthus. Også for dem var det væsentligt at gøre det inden for rammerne af byggelovgivningen, og få en byggetilladelse uden

dispensationer, da de mener at 'der er et kæmpe potentiale i denne her boform, og derfor skal husene kunne opføres i almindelige boligområder uden ekstra papirarbejde.'²⁸⁹ Parret skitserede på huset sammen med Torkild Kristensen, og bygningstilladelsen fik de, uden problemer, i 2004, og i juni 2005 blev fundamentet til deres dobbelthus støbt, på en parcelhusgrund i yderkanten af et almindeligt boligområde, ved siden af deres planteskole.²⁹⁰ Klimaskærmen på huset er et modificeret produktionsdrivhus, som parret udviklede i tæt samarbejd med drivhusproducenten Drivadan. Til forskel fra et almindeligt produktionsdrivhus, er der krav om at der skal bruges hærdet glas i beboelsesejendomme af denne slags, hvilket krævede en særlig dimensionering på konstruktionen på grund af glassets tyngde. Derudover ønskede Christensen og van Hauen et så åbent rum som muligt inden i klimaskærmen, og gik af den grund uden om gitterspær i konstruktionen, hvilket også giver en større rumlighed oven på boligkernens flade tag. Konstruktionen er sortlakeret, noget som også er en del af modificeringen.²⁹¹ Klimaskærmen er 20x30 meter, med 8,5 meter til kip, og kernehuset er på 265 m². De har kostet henholdsvis 2 millioner og 2,5 millioner kroner. I prisen til kernehuset er dog ikke van Hauens betydelig arbejdsindsats i opførelsen regnet med. Christensen og van Hauen byggede dobbelthuset efter at have boet i mange år på meget lidt plads med tre børn, og var derfor generøse med pladsen når de skulle tegne boligkernen. Det ville de imidlertid have gjort anderledes hvis de skulle gøre det om, dels fordi børnene flyttede hjemmefra kort tid efter at huset stod færdig, men også fordi de bruger det meste af tiden i husets mellemzone, og derfor mener at 100 m² boligkerne ville have været mere end nok.²⁹² Boligkernen er formet som et E, og danner derved to indre gårdrum ud mod mellemzonen, mens det i modsatte side, mod øst/nordøst, ligger helt ind til klimaskærmen. I denne side er klimaskærmens ydervæg beklædt med sortmalet lærketre, og det samme er den i nord/nordvest facaden, hvilket skærmer mod indsyn fra vejen. Boligkernen er lavet over en trækonstruktion, med groft pudsede ydervægge som 'giver en rustik struktur og en sydlandsk stemning.'²⁹³ På grund af klimaskærmens vindafskærmende effekt og brugsvand der opvarmes af solfangere på taget, har boligen er lavt energiforbrug, på ca. 1500 liter olie og omkring 4200 kWh strøm årlig. Desuden opsamles regnvand fra taget, og bruges til vanding.²⁹⁴

Byggeprocessen i Helsingør illustrerer nogle klare fordele ved dobbelthuskonstruktionen: Klimaskærmen blev først bygget, men den ene gavlblev holdt åben, sådan at alle byggematerialer, belægningssten og store middelhavsplanter kunne køres med lastbiler ind

Fig. 5.5: Dobbeltuset i Helsinge, Lene Christensen og Morten van Hauen

Fig. 5.6: Mellemzonen, huset i Helsinge

Fig. 5.7: Mellemzonens udekøkken, huset i Helsinge

i tørvejr, hvorefter den sidste gavl kunne lukkes i november 2005. Derefter kunne håndværkere, og ikke mindst Morten van Hauen selv, som stoppede sit arbejde for at dedikere tiden til boligbyggeriet, stille og rolig rejse boligkernen, i ly af klimaskærmens beskyttelse.

I 2007 kunne familien på fem flytte ind i huset. Ifølge Christensen og van Hauen, skulle projektet vise sig at være mindre kompliceret, end parret havde forestillet sig. Dette skyldes formentlig delvis Torkild Kristensens bearbejde i forbindelse med byggetilladelsen på hans eget dobbelthus. Christen og van Hauen har altså kunne trække på nogle erfaringer. Hvorvidt de har trukket på de svenske dobbelthuserfaringer udsprunget fra arkitekten Bengt Warne og hans *Naturhus*-koncept er usikkert, men enkelte formuleringer kunne tyde på at de er bekendt med det. Der hvor flere af de tidlige dobbelthusprojekter har haft pionerens vilkår, med længerevarende eksperimentering og de kampe der tilkommer banebrydere, til følge, har Christensen og van Hauen kunnet udrulle deres projekt som et ambitiøst og planlagt forløb, hvor usikkerhedsmomenterne ikke på samme måde var til stede. Deres hus er på mange måder et ”Rolls-Royce” projekt, både hvad angår planlægning og resultat, vel at mærke med et meget højt personlig engagement i både projektering og udførelse, hvilket kendetegner rigtig mange dobbelthusprojekter. Christensen og van Hauens hus er da også blevet lagt mærke til, og har indtil for nylig haft jævnlige visninger af huset for interesserede. Pressen har også været på besøg ved flere anledninger. For parret, hvis drøm om at bo i et glashus hang sammen med deres professionelle virke, er det dog ikke størrelsen det kommer an på, men det som denne særlige rumlighed kan:

”Man skal have et sted at restituere sig, og det behøver ikke være stort. Et drivhus på 20 m² kan også gøre det”, forklarer Morten, og Lene supplerer: ”Vores glashus er den store, forkromede løsning, men det kan sagtens koges ned til noget mindre. For egentlig handler det blot om at skabe et sted, hvor man kan nyde glæden ved at se noget spire og måske sidde lunt og læse en bog i februar”.²⁹⁵

Christensen og van Hauen har brugt mellemzonen i deres dobbelthus som en forlængelse af deres professionelle arbejde med planteskolen, hvor de har kunnet eksperimentere med planter, ikke mindst de eksotiske, der har de rigtige vækstbetingelser under klimaskærmen. Men dobbelthuset repræsenterer for så vidt også en sammensmeltning af det professionelle

og det private, hvor de mere ideelle sider ved faget kan udledes, og hvor det hele på en måde går op i en højere enhed. Parret har i så måde anlagt en have inden i klimaskærmen, der er baseret på erfaring og kundskab, men som også udfordrer, fordi det er et anderledes miljø, der åbner for eksperimenter og nye erfaringer. For eksempler fandt de ret hurtigt ud af, at fordi sæsonen starter tidligere inden i drivhuset end uden for, manglede der brumbasser til bestøvning. Løsningen på det problem blev at bestille brumbasser hjem med posten. Og med hensyn til skadedyr, har de skullet prøve sig frem til hvordan disse kan bekæmpes med nyttedyr, så der ikke skal bruges kemikalier til formålet, for en stor del af beplantningen er nyttevækster, og parret er næsten selvforsynet med frugt og grønt hele året.²⁹⁶ På trods af dette, bruger de i gennemsnit kun 4-6 timer ugentlig på havearbejde i mellemzonen.²⁹⁷ Hvilket blandt andet formentlig hænger sammen med fordele som mellemzonens afskærmede miljø byder på, som for eksempel af der ikke skal luges i bedene, fordi der ikke er ukrudtsfrø i jorden. ”Så der er måske kun en enkelt forvildet mælkebøtte, der skal fjernes i ny og næ”, fortæller Lene.²⁹⁸

Haven uden for klimaskærmen har de anlagt, så den kræver et minimum af pleje. I deres professionelle virke er de uden for hele dagen, og det har derfor været mindre vigtig for dem at den udendørs have skal kunne bruges aktivt. I stedet har de brugt tid på at anlægge haven, så den tjener som visuel baggrund for mellemzonens have. Lene Christensen kalder den en ’himmel-måneskinshave, hvor vi arbejder meget med transparens ligesom inde i glashuset.’²⁹⁹ Foran husets vest/sydvest facade, som også er den facade hvor den indre have ligger ud til, og som kan åbnes med flere terrassedøre, er der et regnvandsbassin, der samtidigt fungerer som vandspejl for en lund af birketræer. Den øvrige have består af skrånende græsarealer, der rummer 37.000 blomsterløg af forskellige slags. Denne store løgsymfoni giver store tæpper af forskellige blomster fra forår til efterår, og er med til at give årstiderne et skiftende visuelt præg set fra boligen.³⁰⁰ På nær et lille havebord og to stole i birkelunden, er der ingen møbler, pletter, gril og lignende haverekvisitter i den ydre have, som man så ofte ser i resten af parcelhusområdet. Dette er med til at gøre grænsen mellem klimaskærmen og udemiljø ret skarpt optrukket set udefra, på trods af terrassedørene ofte står åbne. Den skarpe grænse skyldes ikke kun at ejerne i lille grad bruger den ydre have, men også klimaskærmens ensartende og voluminøse udtryk. Til gengæld er grænsen mellem den ydre have og de offentlige områder lidt mere diffuse end normalt, og således minder det store vandspejl foran huset lidt om et gadekær.

Størrelsen og voluminet på Christensen og van Hauens klimaskærm, er med til at give fornemmelsen at man befinder sig udenfor, når man er i mellemzonen. Især når dørene ud mod haven er åbne, og man er omgivet af grønne planter, duftende jord, lys og luft alle vegne, føles det netop som om man befinder sig udenfor i et middelhavsklima.³⁰¹ Naturlig ventilation sørger for effektiv luftafkøling i mellemzonen ved behov. Både temperatur og fugt monitoreres og styres af computerdrevet drivhusteknologi, der også tager højde for regn og vind udenfor. Derudover giver planterne skygge, også i form af vin der vokser over det indrammede gårdrum, og et stort oliventræ, der sammen med solsejlet, der også giver skygge til gårdrummet, fuldender følelsen af at man befinder sig i et middelhavsmiljø. I dette idylliske gårdrum tilbringer boligejerne rigtig meget tid. Her foregår det meste af madlavning store dele af året i gårdrummets køkken, hvor afgrøderne fra mellemzonen tilberedes og nydes ved det store spisebord lige ved siden af. Ligeledes går parret hele året i bad i mellemzonen, på en badeplads 'omgivet af flettet bambushegn, hvor *Clematis texensis* og den duftende *Clematis armandii* vokser op ad.³⁰² I starten sov de endda i mellemzonen, på boligkernens flade tag, hvor de kunne ligge og kigge på nattehimmels stjerner. Dette blev de imidlertid nødt til at stoppe med, da de efter noget tid fik en rastløshed i kroppen, der skyldtes at kroppen har brug for mørke i flere timer end den danske sommernat kan levere, for at danne det søvnregulerende hormon melatonin.³⁰³

I en artikel i magasinet *Bedre Hjem*, opstiller Lene Christensen og Morten van Hauen en oversigt over årets gang i deres dobbelthus, som vi skal tage med, fordi den meget kort og beskrivende giver et indtryk af livet i et dobbelthus, hvor 'det, der for Lene Christensen og Morten van Hauen er dagligdags rutiner, [...] for andre [er] et indblik i et eksotisk liv i et subtropisk klima.'³⁰⁴

'**Januar:** Vi spiser frokost på terrassen på solrige dage og vildmarksbadet tændes op om aftenen. Juleroserne og de første forårsløg blomstrer, bl.a. de Botaniske Krokus. **Februar:** Vi går i gang med at så og forspire til urtehaven, bl.a. meloner, salat, chili og tomater. Klematissen omkring vores udendørsbruser står i fuldt flor, og vi nyder at være ude uden sne, blæst og kulde. **Marts:** Det første hold brumbasser ankommer til glashuset i en papkasse. Vi beskærer roser. Og så er det blevet tid til den årlige vinduespudsning. Det tager to dage at pudse glashusets lodrette sider. Hvert 3.-4. år pudser vi også de skrå tagflader, men kun indefra. Is og sne renses den udvendige side. **April:** Forårsløgene blomstrer stadig.

De forspirede urter plantes ud i bedene. Køkkenhaven er nu i gang. **Maj:** Vi går i shorts, når vi kommer hjem fra arbejdet. Udekøkkenet åbnes, og vi spiser udenfor hver dag. Vindruerne beskæres, og vi høster de første blåbær i slutningen af måneden. **Juni:** Et nyt hold brumbasser ankommer. Vi høster urter og grønsager på livet løs. På grund af varmen flytter salatproduktionen ud af drivhuset i en periode. **Juli:** De første vindruer høstes. Vi nyder sommervarmen og frodigheden i glashuset. **August:** Vi sår det sidste hold gulerødder og starter op på en ny omgang salat. Glashuset bugner af forskellige druesorter, som gæsterne ved månedens åbenthussarrangement får lov at smage. **September:** Vi høster de sidste meloner, men er stadig selvforsynende med mange grønsager. **Oktober:** Udekøkkenet lukker ned, men vi kan stadig spise frokost udenfor midt på dagen. **November:** Der er ild i pejsen om aftenen, og vildmarksbadet begynder i denne måned. På solrige dage kan temperaturen nå helt op på 18-20 grader. **December:** Vi pynter oliventræet med sølvstjerner og sætter lyskæder i vinrankerne over terrassen. Vi høster det sidste hold druer, og ved juletid trækker vi de sidste gulerødder op.³⁰⁵

The Maximum Space House

Fra disse hverdagslige og alligevel bemærkelsesværdige situationer fra et dansk dobbelthus i Helsingør i begyndelsen af dette millennium, gør vi et spring, til Cambridge, England anno 1969. Vi bevæger os væk fra dansk kontekst, men har ikke mistet forbindelsen til den – det hus vi skal se nærmere på, hentede nemlig direkte inspiration fra visse aspekter af Ib og Jørgen Rasmussen *Glashus*. Arkitekt John Hix, der underviste på arkitektskolen ved Cambridge University i England, opførte, sammen med en gruppe studerende, et eksperimentelt hus. Huset fulgte mange af de idéer som Rasmussen brødrenes idealbolig byggede på, og var i den forstand heller ikke et dobbelthus klimatisk set, men er af mange af de samme årsager som brødrenes *Glashus*, interessant. Formålet med huset var at bygge en prototype til et billigt hus, der både var fleksibelt og rummeligt.³⁰⁶ John Hix, der oprindeligt er amerikaner, var 'chokeret over den minimale rumstandard i statsstøttet boligbyggeri på det tidspunkt', og gav derfor huset navnet *The Maximum Space House*.³⁰⁷ Huset blev bygget, uden bygningstilladelse, i en have bag om et stort hus som arkitektskolen lejede. Naboerne klagede, og det endte i en strid mellem Cambridge University og bystyret,

Fig. 5.8: Maximum Space House, Cambridge

Fig. 5.9: Maximum Space House, Cambridge

Fig. 5.10: John Hix' dobbelthus til designvirksomhed

der gik hele vejen til *Ministry of Housing*, der tillod huset at blive stående, fordi det repræsenterede 'et betydningsfuldt bidrag til idéer.'³⁰⁸ Den idé, der måske var mest bemærkelsesværdig, var at bruge et standarddrivhus som præfabrikeret, industrielt produkt i boligbyggeri. Ligesom Ib og Jørgen Rasmussen gjorde. At tænke boligen bygget med præfabrikerede, industrielt fremstillede produkter var ikke noget nyt i sig selv, arkitekter havde i gennem mange år arbejdet med lige præcis det, men at finde frem til et produkt fra en anden industriel sfære end boligindustrien, der var så billigt, så nemt at montere, så fleksibelt, så rummeligt og så færdigt – det var både nyskabende og utraditionelt. John Hix udarbejdede som nævnt projektet med en gruppe studerende, og det tog syv studerende seks uger af sommerferien at opføre det.³⁰⁹ Husets grundareal var på knappe 200 m², og hovedkonstruktionen var altså et standarddrivhus i aluminium, med visse forstærkninger i tagkonstruktionen på grund af der blev anvendt kraftigere glas end der normalt blev brugt i drivhuse. I loftet blev der monteret et lag skumplast, der lod lys passere men samtidig isolerede. Klimaet i Cambridge er relativt mildt, og at opvarme hele glashuset kunne gøres for ca. 1200 kr. om året.³¹⁰ Der blev anvendt gasfyret luftopvarmning, hvor varmen blev distribueret rundt i huset via en oppustelig, perforeret plastslange, der blev holdt oppe af et snorsystem når der ikke blev pustet luft igennem, hvilket var almindelig drivhusteknologi på det tidspunkt.³¹¹ Inde i drivhuset var der placeret flere kasser, der tjente som forskellige slags rum. Kasserne var bygget af standarddele til stålstilladser, Stramit plader og krydsfiner. Oven på kasserne var der en 'balkonetage' på 56 m².³¹² John Hix boede selv i huset i et år. Senere blev det brugt til børnehaven, før det på et tidspunkt blev revet ned. Inden da nåede *The Maximum Space House* at få meget opmærksomhed, og Hix fik blandt andet i opdrag at projektere et kontor for en designvirksomhed, efter samme koncept. John Hix udgav i 1974 bogen *The glasshouse*, der med flere oplag sidenhen er blevet en klassisk indføring i glasbyggeriets historie. Her kunne man i de to første udgaver læse om både *The Maximum Space House* og Ib og Jørgen Rasmussens *Glashus*, under kapitlet *People in glasshouses*,³¹³ indtil en nyt forlag reviderede bogen, og besluttede at fjerne det lidt for akademiske kapitel, som *People in glasshouses* blev betragtet som, fordi de ønskede en 'colorful coffee table type of book.'³¹⁴ Forbindelsen mellem de tre arkitekter bestod dog – John Hix og Rasmussen brødrene, lærte hinanden at kende, og fik respekt og glæde af hinanden, gennem glashusene.

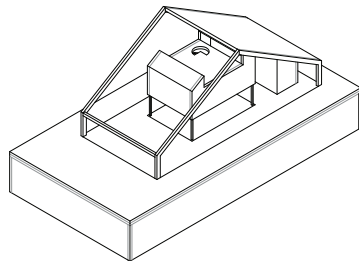
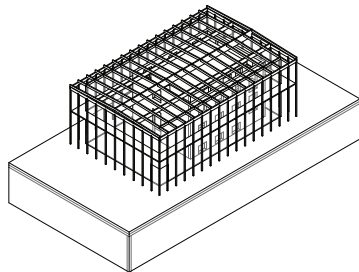
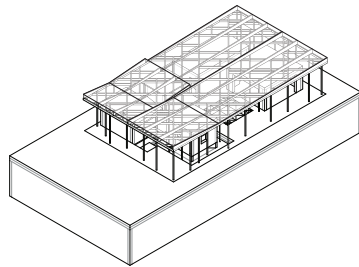
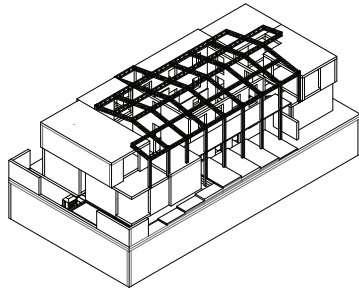
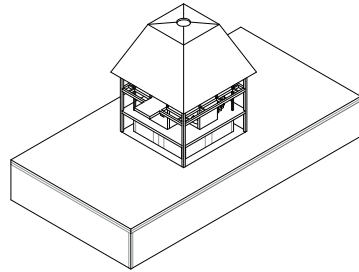
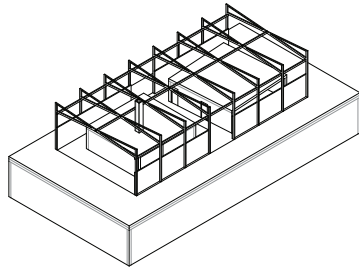
Huset der bringes pr. helikopter

Afslutningsvis skal vi se på et af de andre forslagene til *Politikens Idealbolig 67*. Forslaget er ikke et dobbelthus, men peger på nogle interessante muligheder ved dobbelthuset. Faktisk ville man få et perfekt dobbelthus, hvis man kombinerede Ib og Jørgens *Glashus* med dette projekt. Der hvor Rasmussen brødrenes idealbolig fik overskriften 'Huset inden i glashuset', når Ib og Jørgen kom til orde i *Politiken*, havde arkitekterne Gehrdt Bornebusch, Max Brüel og Jørgen Selchous artikel overskriften 'Huset der bringes pr. helikopter'.³¹⁵ De delte boligen op i de enkelte rum, sådan at hvert rum var tænkt som et industrielt, præfabrikeret modul, som så kunne sættes sammen efter behov. Arkitekterne præsenterede flere mulige sammenstillinger af modulerne, og et par af dem ligner til forveksling Ryue Nishizawas *Moriyama House*.³¹⁶ Selv om også nogle af Bornebusch, Brüel og Selchous formuleringer om deres fremtidsvisioner har et retrofuturistisk strejf, såsom når de om fremtidens bolig mener, at 'behovene for ændringer af selve boligens størrelse bør løses lige så let, som man i dag køber ny vaskemaskine', så har de muligvis ret – stadig væk. På samme måde som når de skriver, at 'det ville være interessant at se, hvad et almindeligt typehus kunne bringes ned på, hvis de falske bjælkelofter, parketgulvene, flisebeklædningen samt de udvendige murstenstapeter fjernedes'.³¹⁷ Det er i hvert fald dét de gør i deres forslag til idealboligen – de tager *Politikens* læses ønsker om hvilke rum den ideelle bolig skal indeholde helt bogstaveligt, og laver disse rum som selvstændige moduler, som enkle kasser, strippede for fordyrende 'camouflage' af enhver slags.³¹⁸ Og som kan 'indkøbes pr. telefon og bestilles pr. katalog', og som artiklens overskrift altså siger – bringes pr. helikopter. Længere ned i artiklen er der nok en overskrift: 'Tænk at gå nøgen i regnvejr!', som henviser til at boligkasserne ikke nødvendigvis er forbundet indbyrdes, men at der som udgangspunkt er uderum i mellem dem. 'Forholdet til naturen kropslig må tages stærkt i betragtning ved udformningen af fremtidens bolig. Det at kunne spise i fri luft, sove ude om natten gå nøgen i regnvejr, rulle sig i sneen etc. var muligt, hvis boligerne var beregnet dertil'³¹⁹, skriver Bornebusch, Brüel og Selchous, og understreger yderligere, med store bogstaver til sidst i artiklen: 'Fremtidens idealbolig skal i sammenbyggede kvarterer give beboeren opfattelsen af vort samfunds kultur, idealer og være KUNSTNERISK UDTRYK FOR DE RAMMER, VI ØNSKER AT DANNE OM EN FRI TILVÆRELSE I NÆR KONTAKT MED NATUREN'.³²⁰ Deres forslag peger, ligesom Ib og Jørgen Rasmussens, på det problematiske i den eksisterende villaudstykning. Deres forslag spørger til nogle

grundlæggende konventioner omkring boligen, og foreslår alternative forestillinger om hvad det vil sige at bo. Når det lige før blev nævnt, at den telefonbestilte og helikopterudbragte idealbolig som Bornebusch, Brüel og Selchau foreslår, ypperligt ville lade sig kombinere med Ib og Jørgen Rasmussens idealbolig, så er det jo netop fordi de to tilsammen viser et stort potentiale ved dobbelthuset. I de flestes øjne ville det 'at gå nøgen i regnvejr' jo være en anelse for rustikt og sanseberigende, men hvis man kunne placere Bornebusch, Brüel og Selchaus rumkasser, der så behøvede at være knapt så vandtætte og syntetiske, inden i glashuset, i stedet for de tynde, uisolerede finérkasser der var tænkt ind i projektet, så ville vi have et meget reelt bud på et fleksibelt, og formentlig meget billigt, dobbelthus, hvor 'forholdet til naturen kropslig' stadig kunne gøre sig gældende.

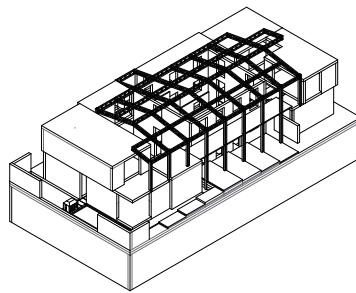
Idealbolig 67 som initiativ, var udtryk for en bevægelse, hvor man i fællesskab gennem en bredt anlagt diskussion, prøvede at finde ud af, hvad fremtidens bolig var for en størrelse. Om *Politikens* idealbolig-enquete var inspireret af verdensudstillingen i Montreal, der løb af stablen samme år, vides ikke, men også den viser en international interesse for eksperimentering med boligen og byggeriets konventioner, med spektakulære og kendte projekter som Moshe Safdies *Habitat 67* og Buckminster Fullers store geodætiske kuppel. Fuller, hvis kuppel var nærliggende at bruge som klimaskærm, havde af den grund også eksperimenteret med dobbelthusprincippet, både i den helt store skala, hvor han forestiller sig Manhattan overdækket af en gigantisk kuppel, men også nede i enfamilieshus-skalaen, med *Autonomous Living Unit*, fra 1949. Adspurgt, om hvorvidt glashuset var inspireret af Fuller, og om hvor idéen til glashuset kom i fra, svarer Jørgen Rasmussen ved at pege på sit hoved. Idéen kom fra to visionære arkitekter med evnen til at tænke uden om det ordinære, og som ud i fra en ramme sat af et større fællesskab – en større diskussion – formåede at pege på fremtidens bolig ud i fra et perspektiv, der både var pragmatisk og idealistisk.

Værkfeltkategori II



Kapitel 6

House of the Tragic Poet



House of the Tragic Poet, Pompeii

The House of the Tragic Poet. Det kom det til at hedde, huset som efter 1745 år nedgravet i vesuviansk aske og ler, igen kom til overfladen i 1824. Måske havde en tragediedigter en gang boet der, måske ikke. Vi kommer aldrig til at vide det. Men et mosaikbillede af en mulig tragediedigter kom i hvert fald til syne, den gang jorden nænsomt blev fejjet væk fra de små mosaiksten af et hold forbløffede arkæologer i 1824. Opkomsten havde sin pris for tragediedigterens hus. I dag er der ikke længere nogen mosaik. De er, sammen med flere af vægmalerierne, reddet hen til napolitanske museer, og de af vægmalerierne som fik blive i huset, og som selv efter halvanden årtusinder under jorden tog sig nok så farvestrålende ud efter udgravningen, er nu nær slidt væk af vejr og vind. Men det betagende udgangspunkt, som fordrede omfattende dokumentation³²¹, har gjort *House of the Tragic Poet*, kan man vove at påstå, til et rigt diagram, der på forskellige måder kortlægger og peger på alt fra sociale forhold til kulturelle, og herunder arkitektoniske, omstændigheder. Ikke bare har husets bemærkelsesværdige samling af mosaik- og malerkunst, husets relativt lille størrelse taget i betragtning, givet anledning til spekulationer (og altså også givet det dets mystiske

og dragende navn), men også den smukke enkelhed med hvilket de relativt få rum er lagt ud og disponeret som klassisk domus, er blevet bemærket. Blandt andre af Le Corbusier³²², som under et besøg i Pompeii tegnede en skitse over huset, der senere, i *Vers un Architecture*, blev beskrevet som 'subtilitetene i en fullbyrdet kunst'³²³. Der hvor den franske arkæolog Raoul-Rochette møder det pomeiianske hus friskt fra udgravningen, og på sin vis først og fremmest mødes af billeder, av smukke vægmalerier i tagløse rum der på en måde må have mindet om et slags friluftsgalleri, er det først og fremmest rummene der optager Le Corbusier, som, i modsætning til Raoul-Rochettes farvetro akvareller, med sort streg tegner en skitse over husets plan – et diagram. Som i al romersk arkitektur spiller aksens en afgørende rolle i *House of the Tragic Poet*, men det der fanger Le Corbusiers interesse i dette tilfælde, er snarere de små afvig i aksens, den måde hvorpå 'Alt er i akse, men det er vanskelig å bevege seg i rett linje.'³²⁴ Videre skriver han:

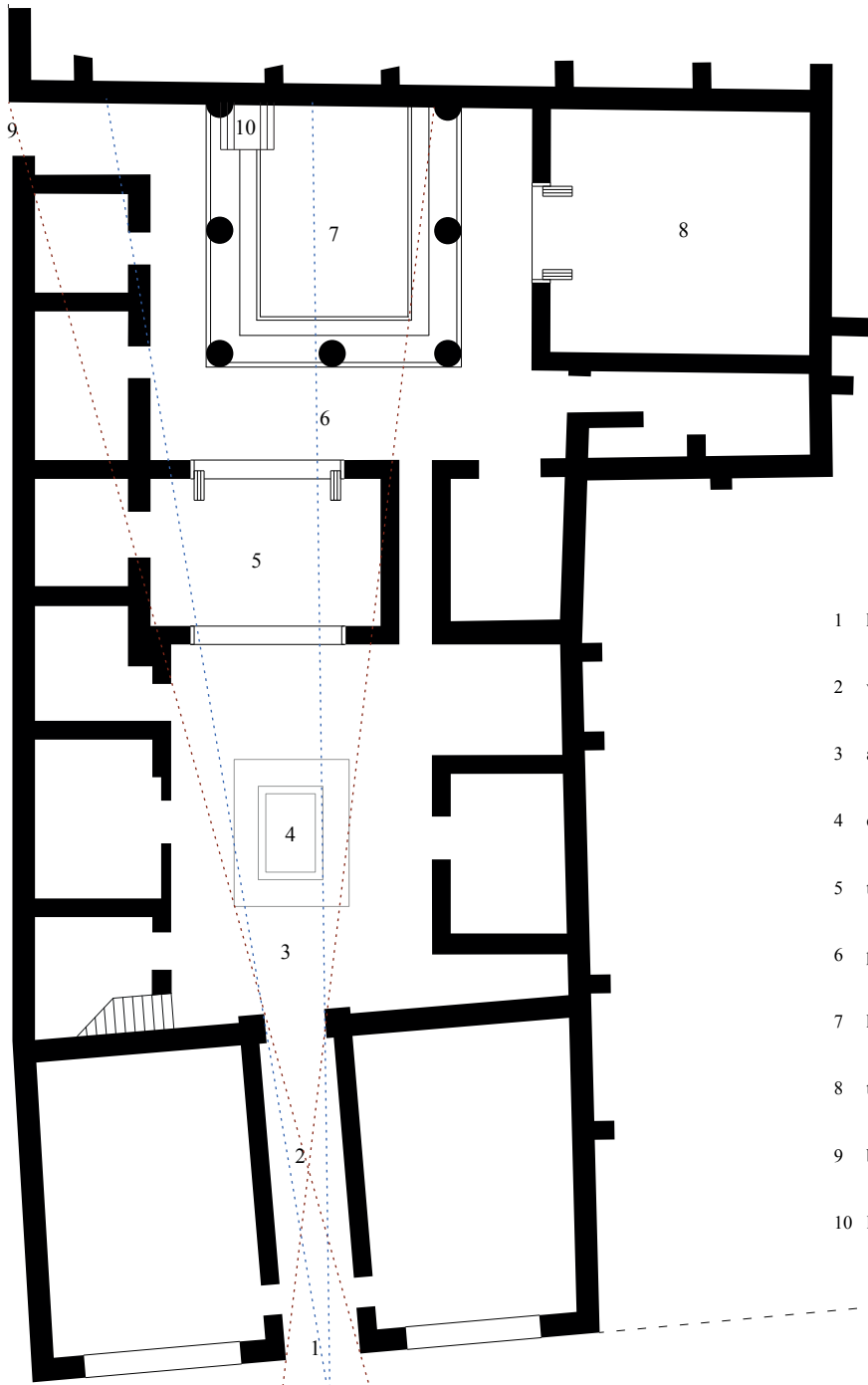
'Aksen ligger i intensjonene, og det storslåtte som aksens legger opp til, strekker seg ut til de enkle ting som den på en hendig måte tar seg av ved hjelp av optiske illusjoner (korridorer, hovedinngang osv.). Aksen er her ikke noe tørt og teoretisk, den forbinder viktige og klart beskrevne volumer og skiller dem fra hverandre'.³²⁵

Le Corbusier ser altså aksens i *House of the Tragic Poet* som en 'levende' akse der er tænkt i øjenhøjde, og som bruges på en bevægelig måde til at pege på særlige rumlige elementer som lys, korridor og brønd.³²⁶ Han ser huset for dets rene rumform-konfigurationer, der sættes i spil gennem aksens og bevægelsen. Den samme akse og bevægelse er interessant nok lige så afgørende for husets visuelle udsmykning, ifølge kunsthistoriker Bettina Bergmann, der gennem rekonstruktioner af husets vægmalerier, mener at kunne læse udsmykningen som del af en kulturforankret hukommelsestradition, netop på baggrund af billedernes indhold i relation til rækkefølge og placering i forhold til aksens, og dermed bevægelsen gennem huset.³²⁷ Udsmykningen har med andre ord ikke været ren dekoration, men en overvejet fortælling, der på den ene side rummede vigtige elementer i familiens personlige historie, gennem f.eks. husguder og buster af forfædre, og vel så vigtig, en større fortælling der var del af en romersk kultur, og som kunne aflæses af visiterende forbindelser. Huset fungerer i så måde som et slags semi-offentligt museum, idet romerne havde tradition for at lave forretninger i boligen. I denne sammenhæng har aksens udover at have en kulturel

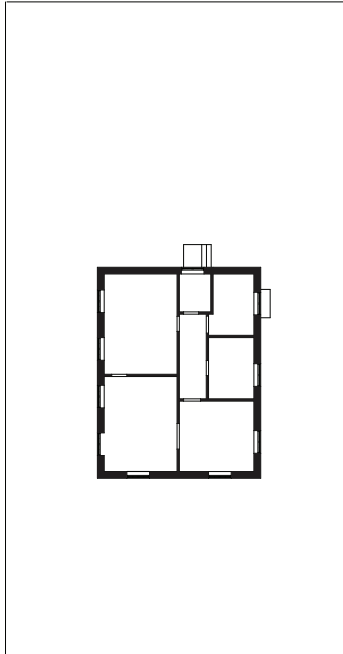
funktion, også haft en social funktion; den fungerede som pejleredskab i gradueringen mellem offentlig og privat.

Hoveddøren stod sandsynligvis ofte åben, så offentligheden kunne få et kig ind i gennem husets hovedrum der var distribueret langs aksens. Dersom man var gæst i huset, kunne man træde ind i vestibulen, og hen over den nu berømte gulvmosaik med hundemotiv og det advarende *cave canem* - vogt dem for hunden - for derefter at passere vagten, der vogtede over indgangen til *atrium*. *Atrium* fungeret som fordelingsrum, men også som møderum. I direkte forlængelse af *atrium* lå *tablinum*, der formentlig fungerede som et slags åbent kontor eller modtagelsesrum, og som førte videre ud til *peristylum*, husets søjleomkransede gårdhave. Forbindelsen mellem *tablinum* og gårdhaven kunne lukkes af med foldedøre, således af husets pater kunne holde møder adskilt fra resten af husholdningen - børn, kvinder og slaver - som kunne opholde sig og arbejde i svalegangen rundt om selve haven. Bagerst i gårdhaven, og som endepunkt i aksens, lå husets *lararium*; et lille husformet alter til ære for husguderne, de såkaldte *lares*. (*Larariet* kan på sin vis ses som en parallel til *cella*, det inderste, hellige rum i romernes tempelarkitektur, der var omkranset af store søjlerækker.) *House of the Tragic Poet* var et *domus*, altså et byhus for de bedre stillede. Til forskel fra *villaen*, som var en fritliggende landbolig, var *domus* en del af et urbant væv, dvs. at boligen delte konstruktion med de omkringliggende huse. For *House of the Tragic Poet* betød det at to af facaderne var fritliggende mod gaden, mens resten af ydervægskonstruktionerne blev delt med naboerne. Kun enkelte af værelserne ud mod gaden havde vinduer, og disse var af sikkerhedshensyn små og højtplacerede. I bygningens sydfacade var der placeret to butikslokaler, som flankerede boligens hovedindgang og vestibule. Alt i alt gav det en bolig der generelt var lukket, men med en meget præcis og nøje kontrolleret åbning i form af hoveddøren – startpunktet i en akse der foldede rummene ud, og efter anledning udstillede mindre eller større dele af et indstuderet indre.

Man kan konstatere, at boligens ydre synes at have været mindre vigtig, og at konstruktion og facade primært har tjent som beskyttelse og som beholder af de indre rum distribueret omkring aksens, og at aksens, i forholdet mellem offentlig og privat både har fungeret som gradueringsværktøj og identitetsformidling. Aksens har med andre ord været socialt og æstetisk betinget, samtidig som den har været betingende for andre rumlige forhold, så som de klimamæssige. I så måde kom aksens til at spille en rolle for gradueringen mellem inde

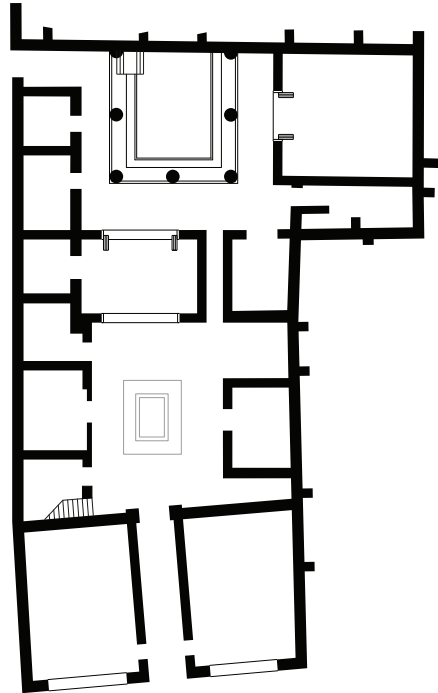


- 1 hovedindgang
- 2 vestibule
- 3 atrium
- 4 compluvium (åbning i loftet)
- 5 tablinum
- 6 peristylum
- 7 have
- 8 triclinium
- 9 bagindgang
- 10 lararium



1:400

House of the Tragic Poet,
Brønshøj, site: 621 m²



1:400

House of the Tragic Poet,
Pompeii, site: 586 m²

og ude også rent klimamæssigt. Både hovedindgangen og den brede overgang mellem *tablinum* og *peristylum*, har formentlig været åbne meget af tiden, men kunne lukkes, til forskel fra *compluvium* - den permanente åbning i atrium-loftet – hvorigennem regnvandet frit kunne strømme ned til bassinet i *atrium*. *Atrium*, *tablinum* og *peristylum* var alle flankeret af mindre værelser med forskellige funktioner, hvoraf nogle af værelserne var udstyret med mindre, højtliggende luftåbninger, medens andre slet ikke havde vinduer. Som vi kan se har der ikke været en permanent, entydig grænse mellem inde og ude rent temperaturmæssigt, og luftstrømningen fordret af de forskellige åbninger, samt vandsystemet og den robuste geotermiske masse i form af husets konstruktion, har sandsynligvis sørget for et behageligt klima i boligen selv på de varmeste dage. Om vinteren, som i Pompeii kunne ret være kold, har man formentlig haft mulighed for at lukke alt af, på nær atriets loftsåbning, med døre og skodder.

House of the Tragic Poet, Brønshøj

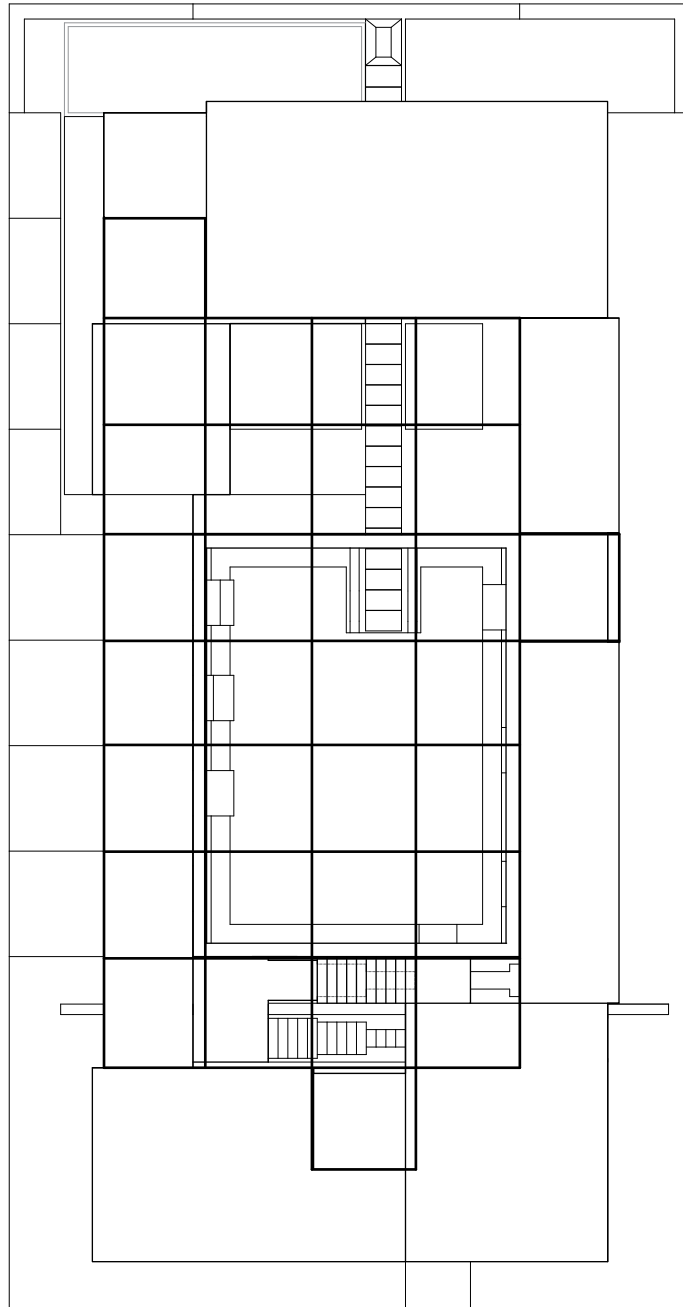
Vi går væk fra det pompeianske hus og dets ruin, der i sit diagram eksisterer i et omfattende virtuelt felt med mangfoldige aktualiseringer – nu også som komponent i en brønshøjsk topotese i en dansk ph.d. afhandling. De diakrone navnesøstre er omgivet af meget forskellige kontekster, hvoraf mange giver sig selv, og uden at vi skal fokusere på disse kontekstforskelle, er der især en omstændighed der er værd at nævne, nemlig det faktum at det pompeianske hus var en del af et sammenhængende, urbant væv, medens huset i Brønshøj er en villa, om end en beskeden og trængt en af slagsen i romersk målestok, men ikke desto mindre et fritliggende hus på afstand af bykernen. Lad os vende os om, og igen træde ind i *House of the Tragic Poet* igen, bare denne gang i danske omgivelser. Indgangen består, ligesom i Pompeii, af en lang korridor der ligger helt ud til matrikelkanten. Den kan dog dårlig kaldes vestibule, for den er for smal til rigtigt at tage ophold i. Hvis vi står det helt rigtige sted her ved begyndelsen af korridoren, kan vi få et smalt kig i gennem hele huset, fra øst til vest, og lige akkurat skimte naboens æbletræ på den anden side. Gulvet i korridoren er indrammet af en tynd spalte, hvor der løber vand. Kort før korridoren ender, åbnes den i hver side, og spalten langs gulvet der leder vandet, åbnes ligeledes op til mindre bassiner på hver side.³²⁸ I disse bassiner er der fire broer, som ligger i hver sin passage. Hver

af broerne lægger sig indtil korridorgulvet uden at røre det, så der kræves lidt ekstra opmærksomhed for ikke at snuble i mellemrummet på vej over til broen. Tre af broerne er flade, den tredje er en trappe. Alle sammen har form af en voksende trappeprofil,³²⁹ så det første skridt man tager er på det smalleste sted. Når vi står for enden af korridoren er der altså seks mulige veje; to passager til højre, to passager til venstre - hvoraf den ene er en trappe, ligeud og ind i rummet for enden af korridoren, og indgangen, som lige nu fortøner sig som udgang. Det er et meget ornamenteret og intrikat sted der lige pludselig viser sig,³³⁰ og den kontante klarhed som korridoren udtrykker udefra, opløses her, og forvandles til et komplekst overgangsrum.³³¹ Som fremmed vil man stå her og overveje de mange veje, måske nyde det gådefulde mellemrum, og træde ud på broen med blikket rettet mod fødderne og opmærksomhed på balancen, hvis det er den vej man vælger.³³² Som hjemmevant vil man træde ud på samme bro uden opmærksomhed på hverken fødder eller balance, men med sikre, måske endda et fast antal skridt, ubesværet bevæge sig om hjørnet, ad sin egen, særlige vej. Sådant kan man artikulere en overgang nok så meget³³³ – vanen vil alligevel lære den at kende så indgående, at vi ikke kommer til at tøve. Men vi vil forhåbentlig stadig glædes over sådant et rum, der hverken er inde eller ude, og hvis lys og skygger og retninger og tilstedeværelse af vand tilsammen udgør en slags overgangsmaskine, som konstant multiplicerer mellemrummet lige dér i krydset.³³⁴ Man kunne også si at de mange valgmuligheder der pludselig udfolder sig her, lige som vi er ved at træde ind i rummet der ligger for enden af korridoren, gør den lige vej til et aktivt valg,³³⁵ og ikke bare en aksial, viljeløs bevægelse, som ville være tilfældet hvis en lukket og uafbrudt korridor førte os direkte derind. Krydset får os til at tænke, og overveje hvilken retning vi tager. Vi bliver klar over at der er ting vi mister, eller muligvis udsætter, når vi vælger en retning fra, men omvendt giver vi også den retning vi vælger en betydning.³³⁶ Deraf den lille afstand mellem korridorgulv og bro – for at gøre opmærksom på selve vejen og bevægelsen, og deraf også den trædesten der ligger mellem korridorgulvet og rummet for enden.³³⁷ Trædestenen har sammen bredde som betongulvet i korridoren, men er hugget ud i marmor, og glatpoleret og rektangulær i trædeplanet, men så groft tilhugget under trædeplanet, at man umulig ville kunne stå på den, dersom den ikke var holdt fast fra begge sider. Den ligger mellem planerne i de to rumligheder den forbinder, og er samtidig omgivet af vandet fra korridoren som her går over i en større ramme der omgiver gulvet i det rum vi nu er ved at træde ind i.

Til Bygningskommissionen. Ansøgning. For Hr. Adjunkt Axel Rasmussen boende A F Beyers Vej No. 3, ansøger Undertegnede herved om Tilladelse til efter vedlagte Tegninger og Beskrivelse at opføre en Beboelsesejendom beliggende Brønshøj Kirkevej No. 11 Matr. No 3213 af Brønshøj. Der ansøges endvidere om Tilladelse til, at opføre Gavlmure som 36 cm. hul Mur med Staaltraadsbindere. at opføre Hovedskillerum som 1 St. Mur i Kælder $\frac{3}{4}$ St. Mur i Stueetagen og $\frac{1}{2}$ St. Mur igennem alle Etager. Arbejdet ønskes paabegyndt snarest muligt. Meddelelser denne Sag vedrørende bedes sendt til Bygherres Adresse. ærbødigst. Gevninge pr. Roskilde 201 38 (underskrevet) J V Hansen (Fra kort- og Matrikelstyrelsens, vedr. Brønshøj Kirkevej 11)

Ansøgningen her dateres 2. juli 1938. Nu, en menneskealder senere, står beboelsesejendommen stedvis forfalden og smukt overgroet af efeu, og danner udgangspunktet for en topotese kaldet *House of the Tragic Poet*. Og når vi i denne topotese ad den omtalte trædesten entrerer rummet for enden af korridoren, er det dette rum vi træder ind i, bygget efter anvisning fra konstruktør J. V. Hansens tegninger. Vi har dog valgt at trods Hansens anvisning af hovedindgangens beliggenhed, og lader en vinduesåbning i østfacaden som vi udvider til dørhøjde tjene til formålet. Det er altså her korridoren rammer den gamle brønshøjske, murede villa, og det er lige inden for denne 36 cm tykke hulmur, at trædestenen er placeret. Alle skillevægge i det gamle hus er fjernet, kun fragmenterne af to af dem står tilbage og markerer en døråbning i vestfacaden. Ligeledes er taget fjernet, det samme er de gamle vinduer, og den lave kælder er fyldt ud, så gulvet nu ligger i niveau. Der står med andre ord kun ydermuren tilbage af det oprindelige hus. Ikke desto mindre spiller den en meget stor rolle i *House of the Tragic Poet*, om end denne rolle er af diametral modsat karakter i forhold til den oprindelige rumlighed, hvor huset, helt konventionelt i forhold til moderne dansk byggeri, var et lukket hele, der så at sige indeholdt de forskellige rum. Nu er bevægelsen den modsatte; huset er tømt for sine forhenværende små rum og etager, og er i stedet blevet til én stor, åben og distribuerende rumlighed – et atrium. Den spænding vi har bygget op på vej gennem korridoren, som var det et tryk, om end på den kildrende måde, at bevæge sig i gennem den mørke og smalle korridor, som endda viste sig at være forbundet med valgets kvaler, forvandles i mødet med atriets lysning til ro.³³⁸ Som når kanoen efter en pilebevokset, strømmende å når søen, hvis store, blanke flade stille spejler himmelen. Det er også som om vi flyder oven på vandet når vi står her inden i den gamle brønshøjske villa, hvis nye, støbte betongulv er omgivet af et halvt meter bredt bassin hele vejen rundt,

og dermed er løsrevet fra væggene.³³⁹ I sydsiden af rummet er tre vinduer i den gamle mur lavet om til tre passager, hvor tre trapper fører op til niveauforskydningerne på ydersiden af muren. Disse tre trapper fordrer ikke på samme måde et vejvalg, ligesom var tilfældet i korridoren, fordi vi her kan se at hver og en trappe leder ud til det samme rum, og derfor snarere er med til at skabe et opholdssted. Den passage der først og fremmest fanger vores opmærksomhed her inde i atriets, er den førnævnte vestvendte døråbning, der er markeret af fragmenter af tidligere skillevægge, der skyder ind i atriets rektangulære platform, og skaber et slags hængsel eller kobling.³⁴⁰ Lige der, mellem resterne af skillevæggene, er en lille tværske skudt ind i form af to tidligere kælderpassager hvor kun vandet kan løbe i gennem, til syd flankeret af den ene af trapperne ud af rummet og i nord af den tidligere hoveddør. Men som sagt er vores fokus draget af hovedaksen der går ud gennem døråbningen i vest, og hvis lille fikspunkt godt tredive meter væk ikke kan undgås, fordi en meget markant vej fører derhen. Og vejen, den starter dér i hængslet, hvor nok en trædesten i marmor lægger sig indtil betongulvet, og denne gang er den ikke efterfulgt af fast grund, men af en lang række trædesten,³⁴¹ der danner en linje hen til fikspunktet for enden af matriklen. Trædestenene ligger alle sammen nedsænket i en vandkanal med en smal sprækkes afstand til kanten og til hinanden, hvilket gør, at når man træder på dem, rokker de lige nok til at der opstår lyd af store stene der forsigtig støder sammen og vand der skvulper.³⁴² Så selv om man går ad denne lige vej, der peger direkte mod et særligt punkt, glemmer man for et øjeblik hvor man er på vej hen, og sætter den ene fod foran den anden, trædesten for trædesten.³⁴³ Der er trædesten nok til at vi når at vende os til den bevægelige grund, og igen rette opmærksomheden mod aksens slutpunkt; en miniatureudgave af den brønshøjske villa, som den ser ud i topografien, også den hugget ud i marmor, og ikke større end at den kan stå på den sidste trædesten.



Site med tagplan, 1:200

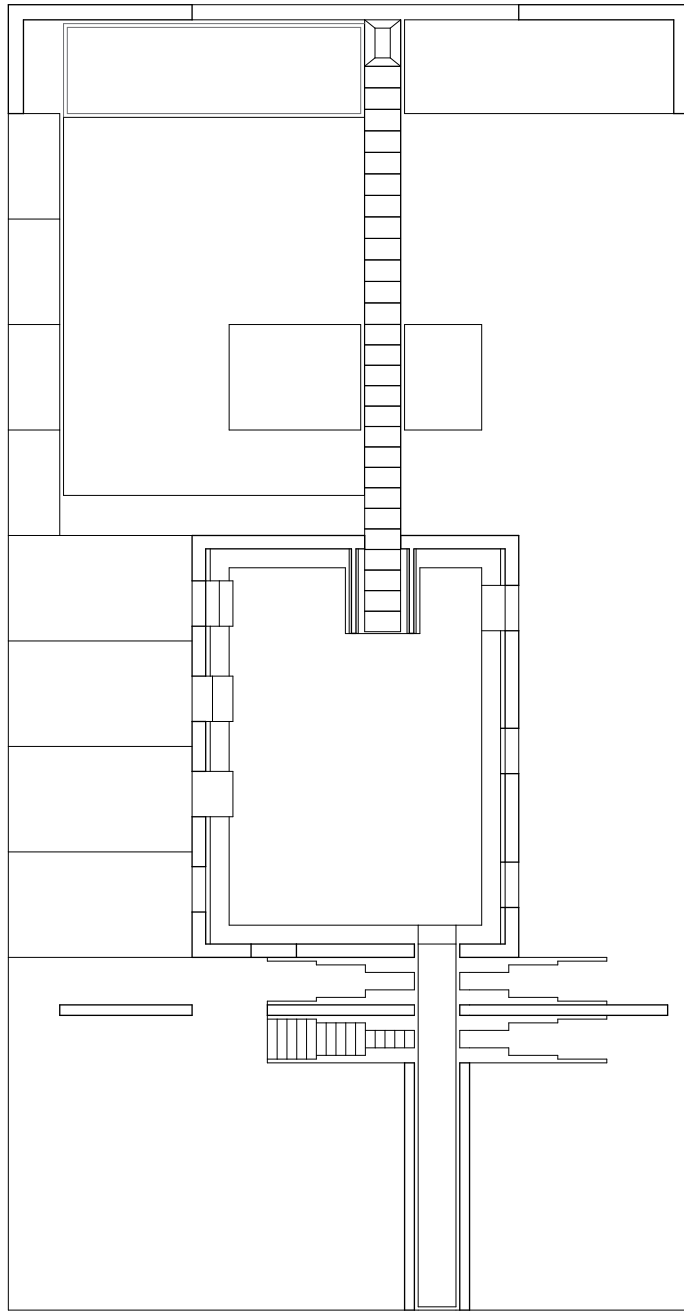
Overordnet beskrivelse af House of the Tragic Poet

Huset består af tre hoveddele: en gammel muret villa, hvis kun ydervægge står tilbage og danner et atrium, elleve isolerede boligkasser, og en klimaskærm.

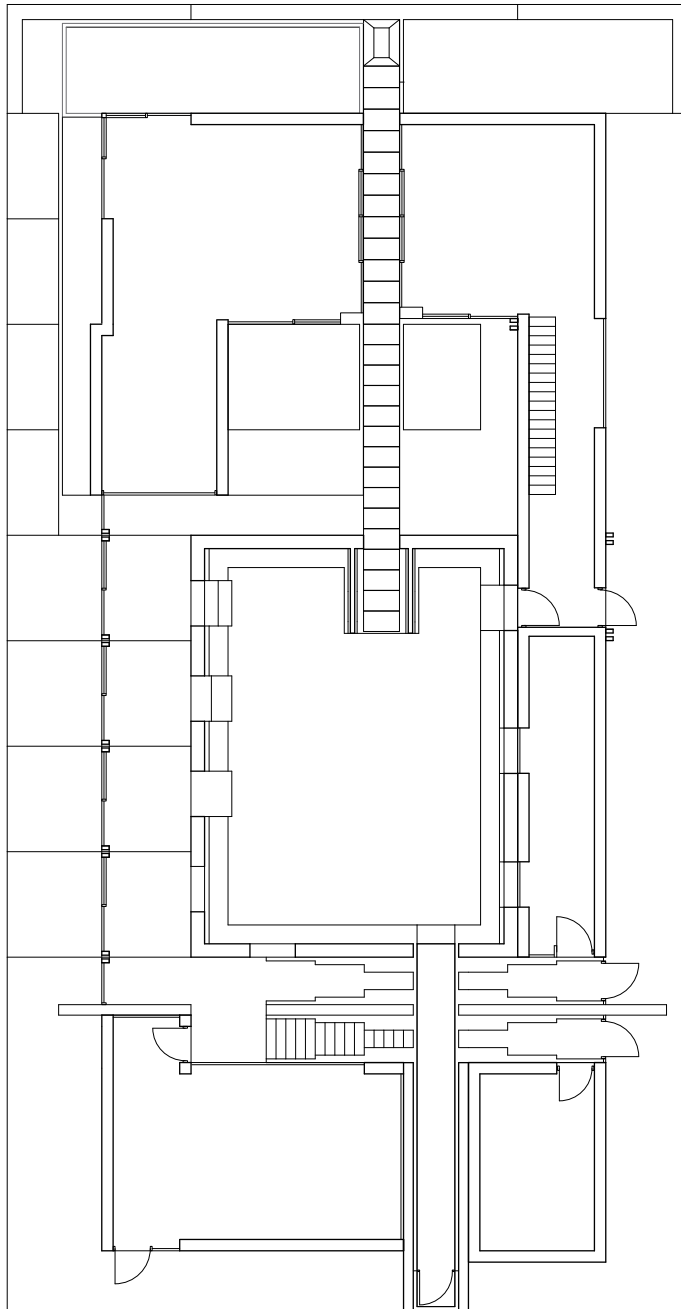
Hovedgrebet i huset, er at lave en omvendt plan i forhold til den eksisterende murvilla, hvor boligarealet på konventionel facon er samlet inden for husets vægge, fordelt på to etager, og med alt fordeling inden i huset. I stedet åbnes murvillaen helt op til et atrium, gennem at fjerne tag, etageinddeling og skillevægge, sådan at kun ydermuren, samt en lille rest af de indvendige vægge, står tilbage. Boligarealet er placeret rundt om atriummuren, i en slags ramme, der åbner sig i syd. Boligarealet er altså flyttet fra centrum til en ramme, mens haven er flyttet fra rammen til centrum. Dog er boligarealet totalt set blevet større, fordi haven er overbygget af en klimaskærm, og derfor kan bruges som almindeligt opholdsrum det meste af året. Hele husets aftryk er på knappe 400 m².

Et andet greb er også radikalt i forhold til konventionel bebyggelse; etableringen af et landskab i støbt beton der dækker hele matriklen. Landskabet består blandt andet af en korridor der starter ved matrikelkanten i øst, vandkanaler, bassiner, trapper og vægge. Derudover er der en række løse elementer i landskabet, i form af en række trædesten hugget ud i sten, der ligger i vandkanalerne, samt en miniaturemodel af den gamle murvilla, placeret helt mod vest på matriklen. Boligarealet er fordelt ud over elleve præfabrikerede boligmoduler i heltræ, der er sat sammen på en måde der danner to lejligheder. Begge lejligheder har adgang til atriet og gårdhaven, og til svalegangen, der ligger i mellemzonen, og som knytter de to lejligheder sammen på første sal. Begge lejligheder ligger i to plan. Den østvendte lejlighed har et bruttoareal på 184 m² fordelt på to plan, mens den vestvendte lejlighed har et bruttoareal på 172 m² fordelt på to plan.

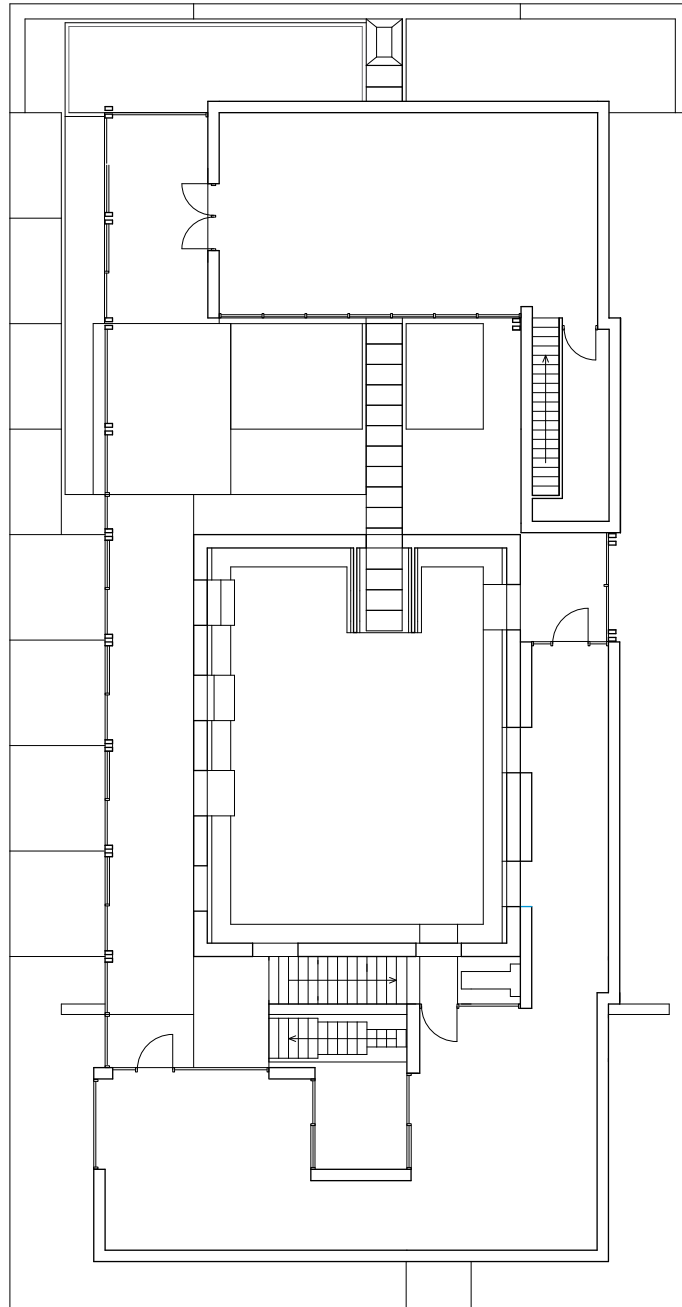
Klimaskærmens konstruktion er lavet i standard elementer som man kender dem fra midlertidige og lette konstruktioner, og består af en stålkonstruktion med gitterdragere der mødes i en kipdrager, og hvor gitterdragerne i nordsiden hviler på murvæggen og boligmodulerne, og i sydsiden på søjler der er støbt ned i fundamentet. Konstruktionen er beklædt med et enkeltlags hærdet glas. Klimaskærmen dækker over atriet, og et gårdrum mellem murvillaens vestvæg og bolighederne, samt en svalegang i sydsiden af huset. Den dækker altså ikke over bolighederne, hvilket gør, at boligen strengt taget ikke er et dobbelthus efter afhandlingens definitionen.



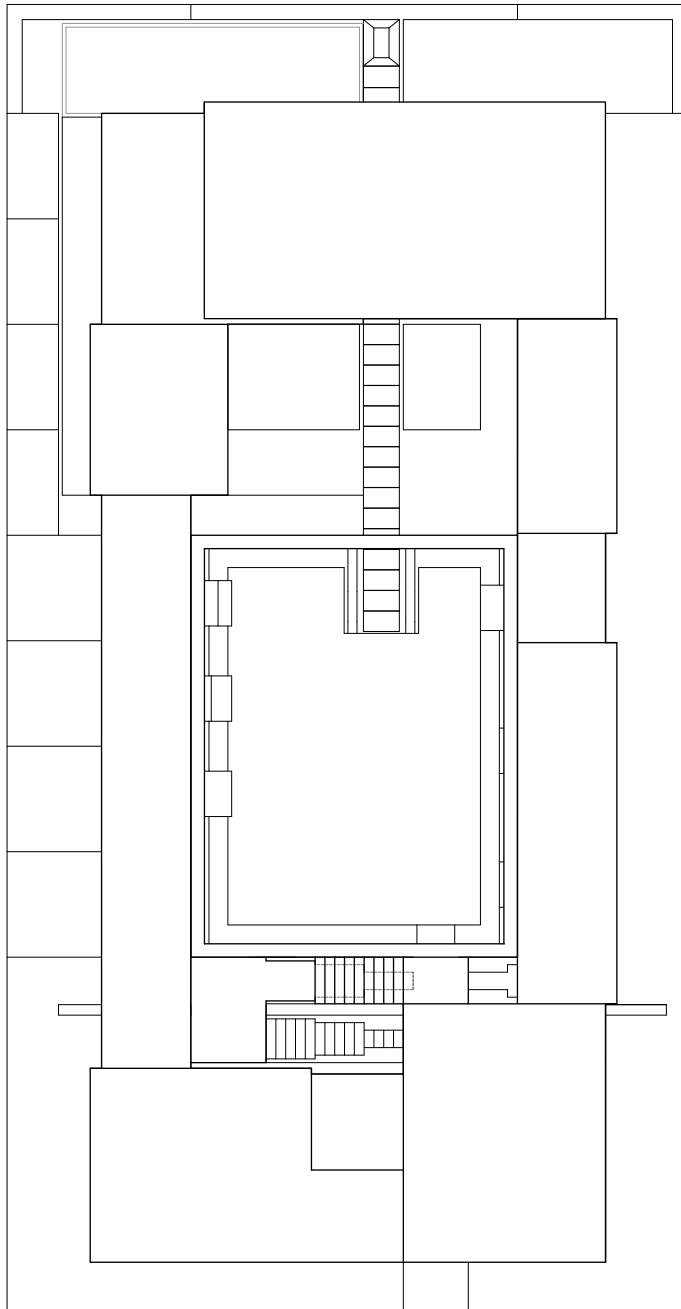
Plan, grund og opr. mur, 1:200



Plan, stuen, 1:200

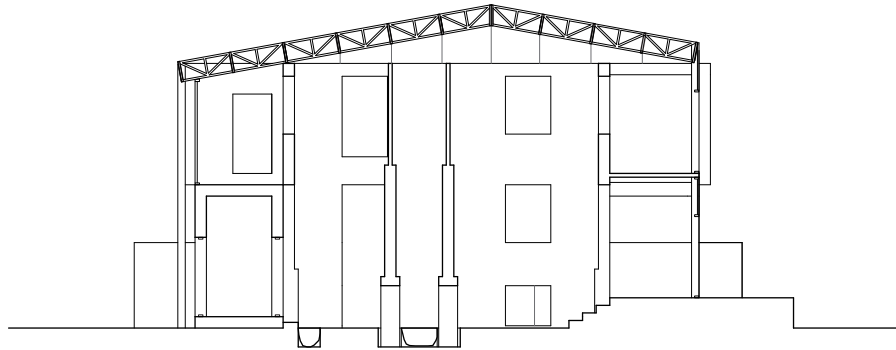
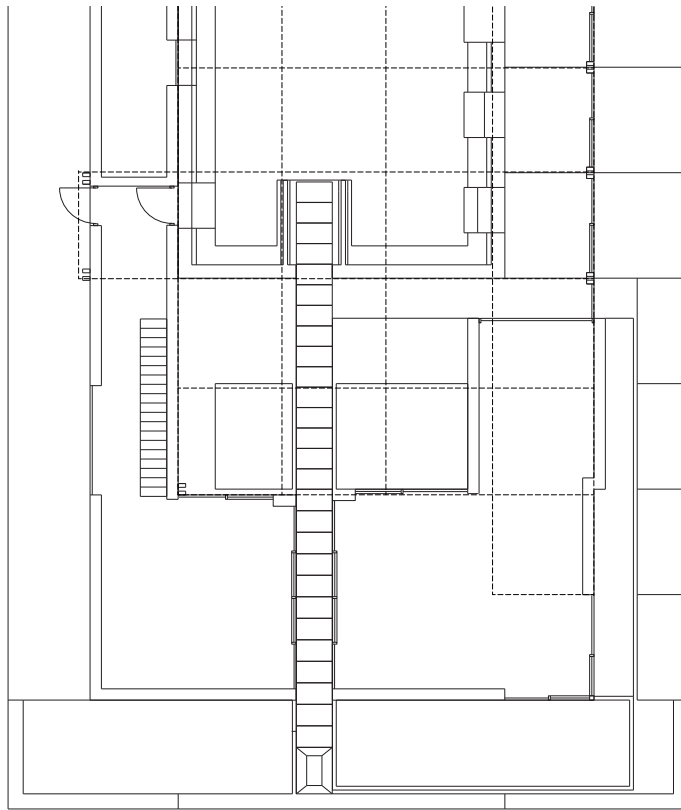


Plan, første sal, 1:200

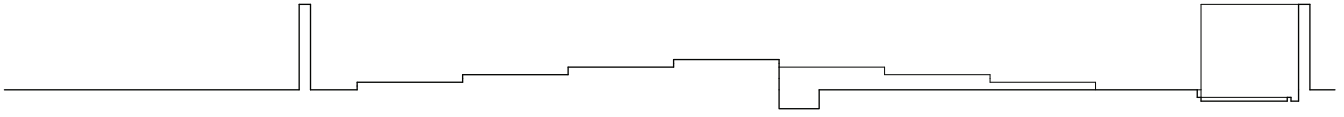


Tagplan, boligkerner, 1:200

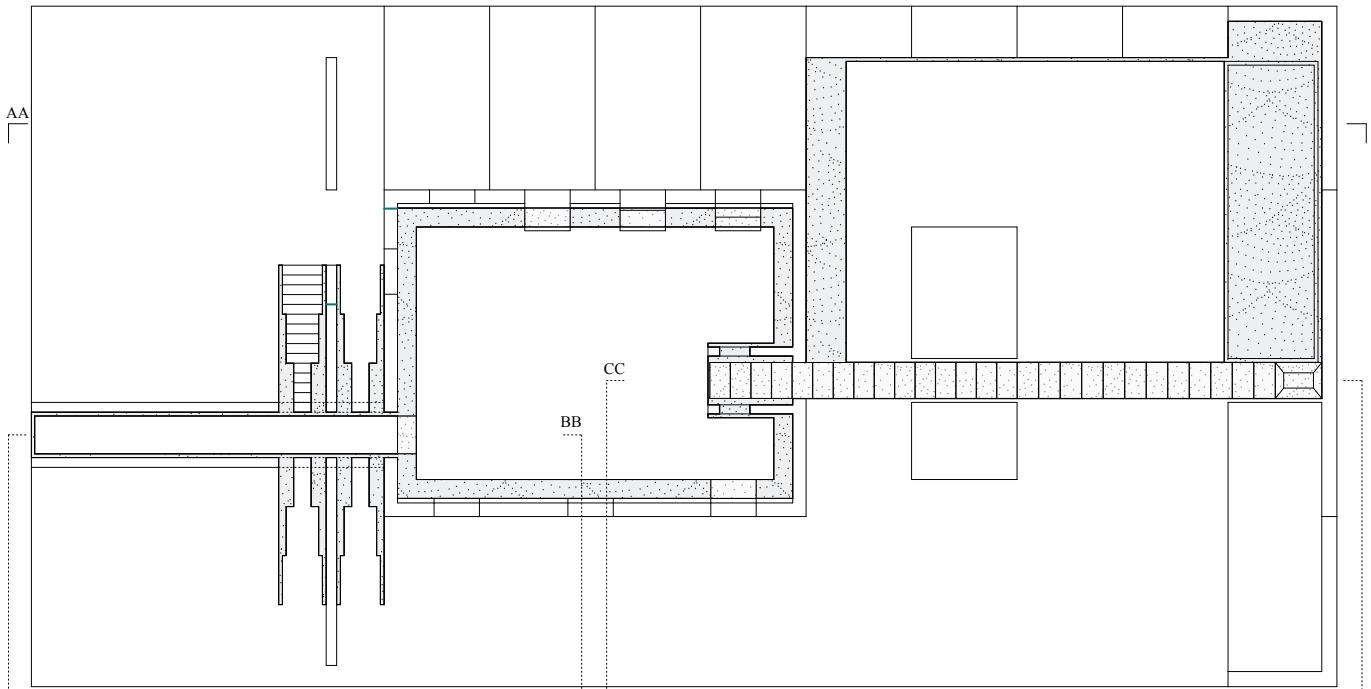
AA
└─┘



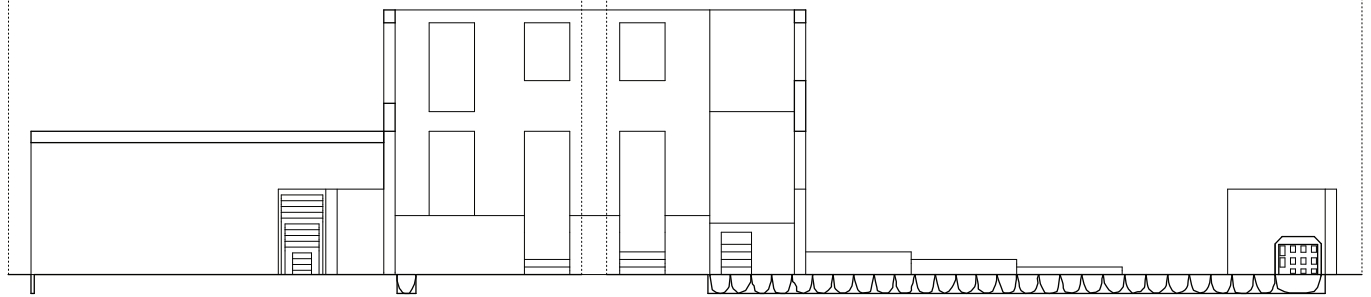
Snit AA, 1:200



Snit AA, 1:200

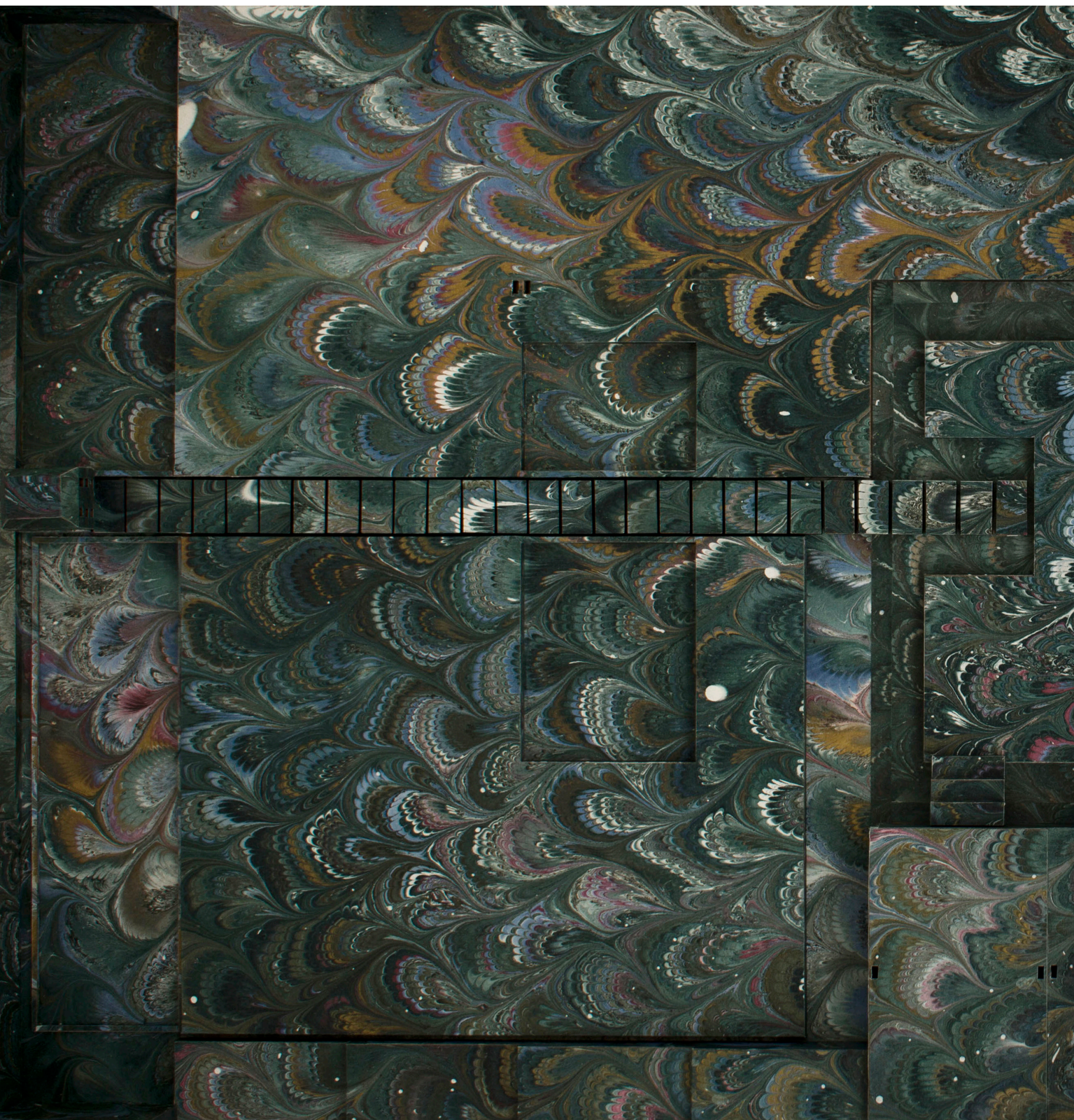


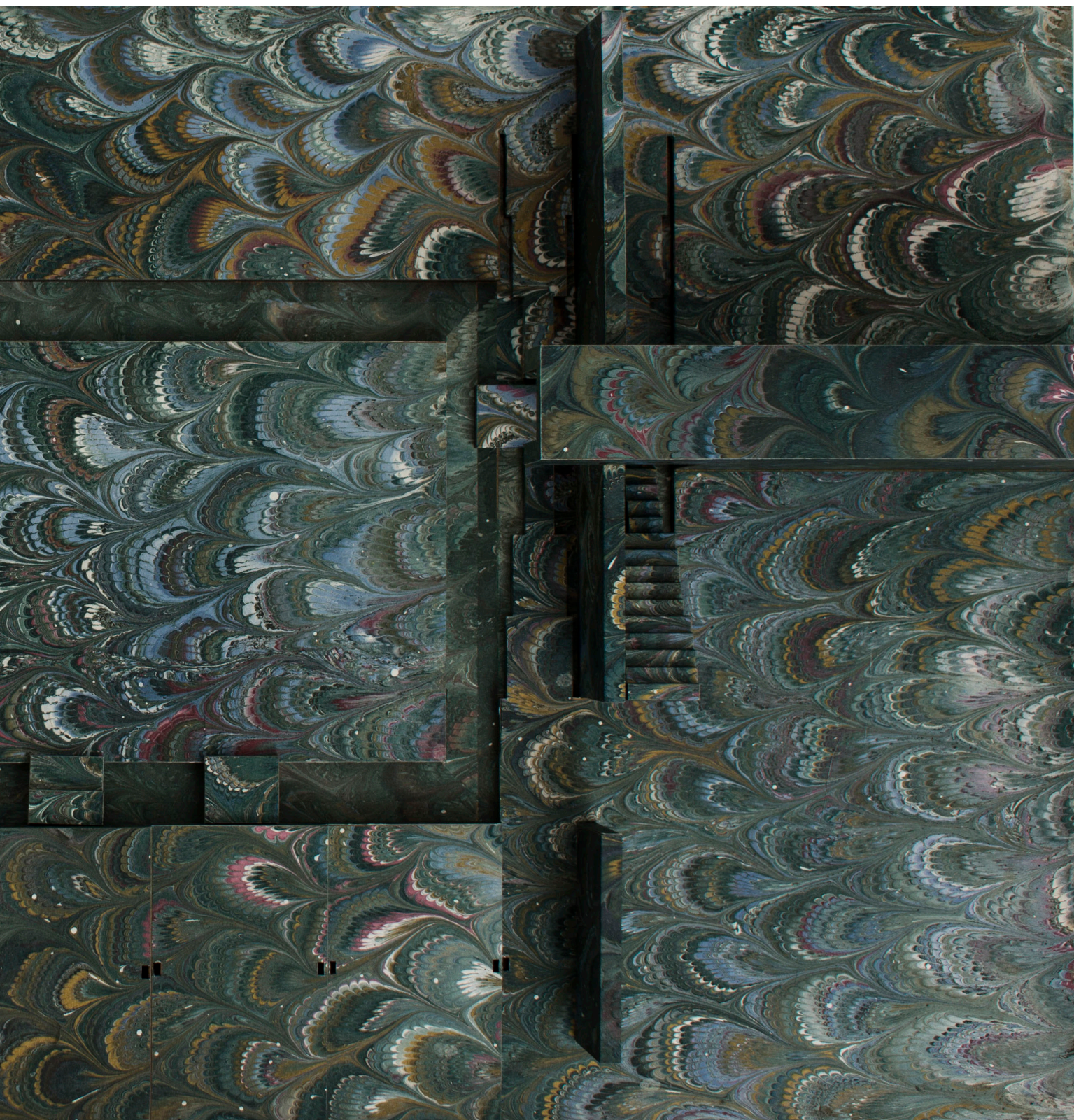
Plan vandløb, 1:200



Snit BB, 1:200

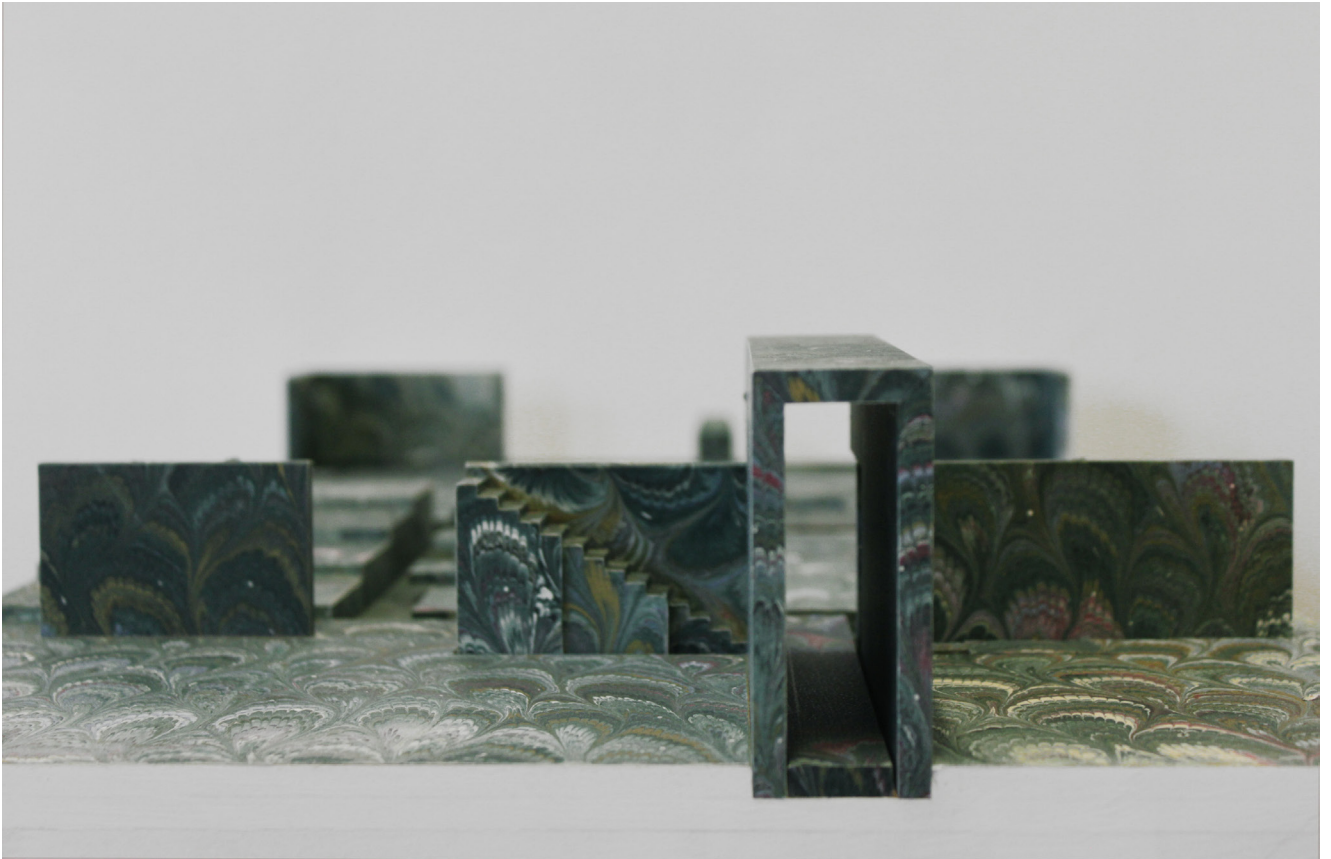
Snit CC, 1:200



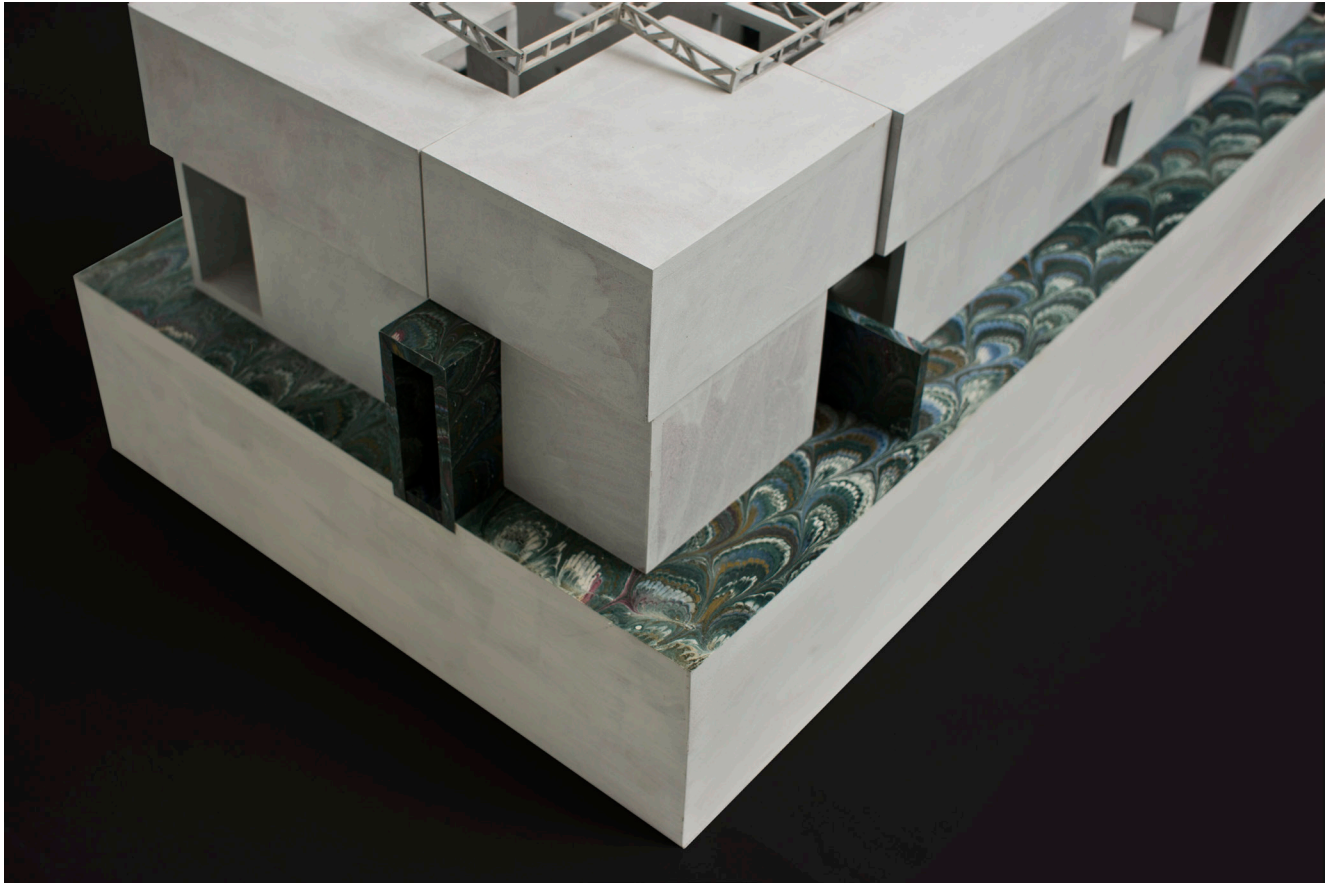


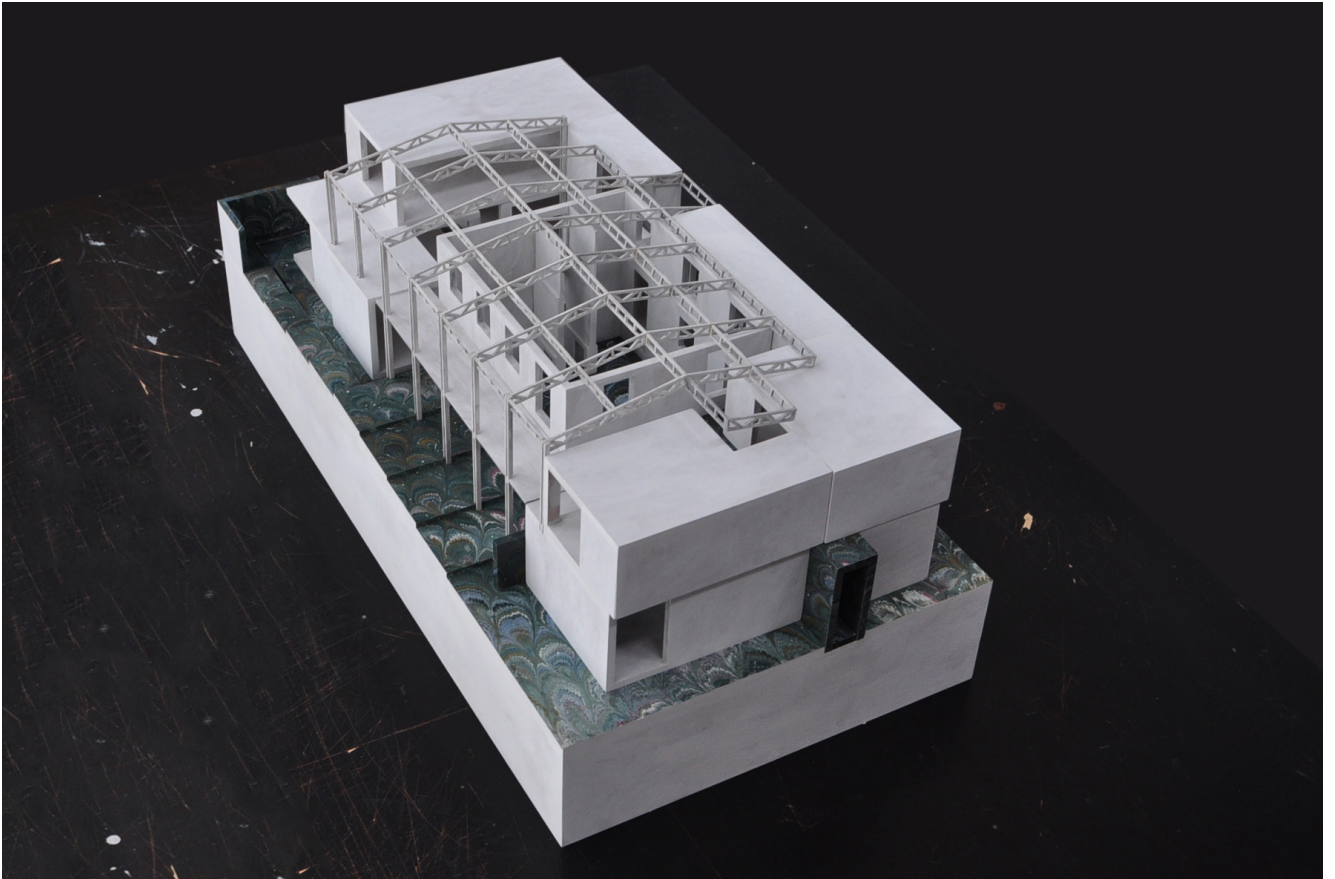


Model 1:50

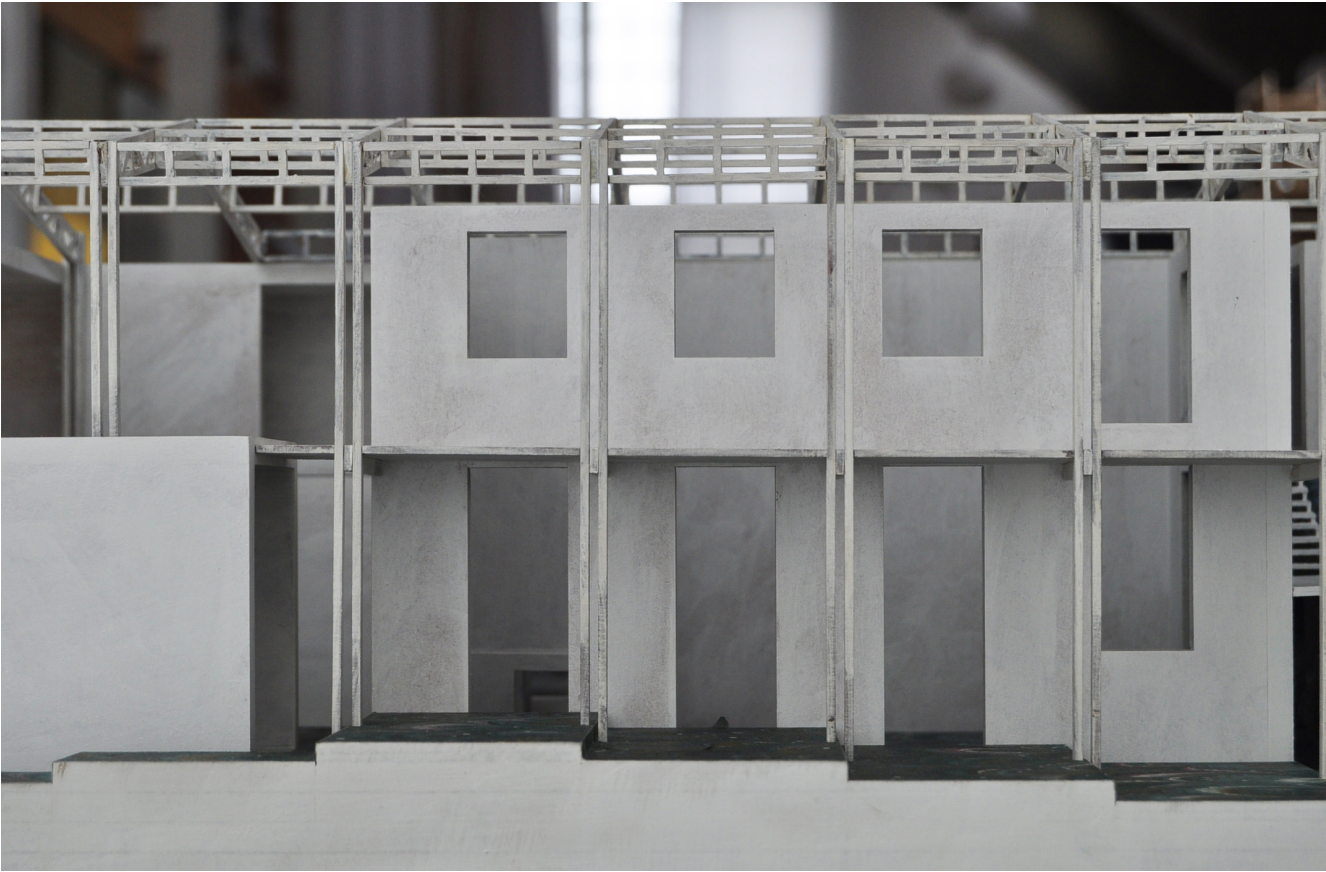
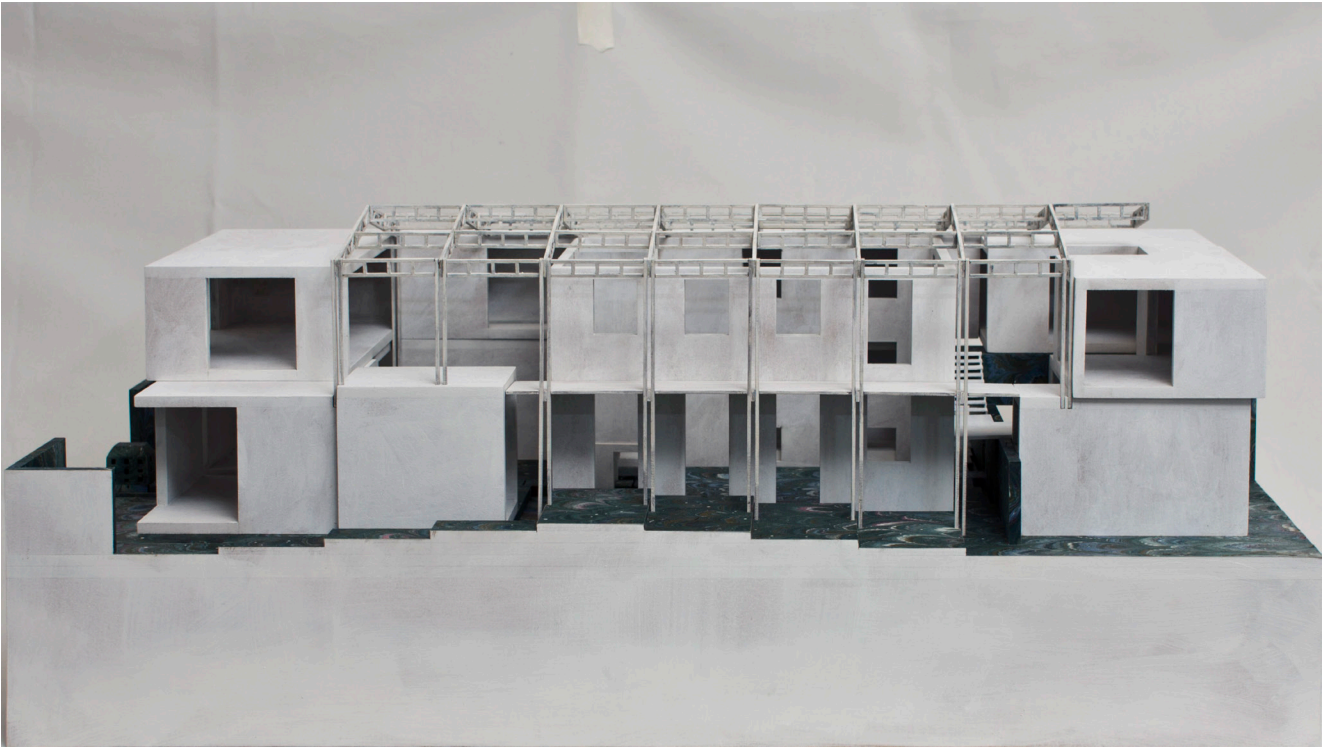


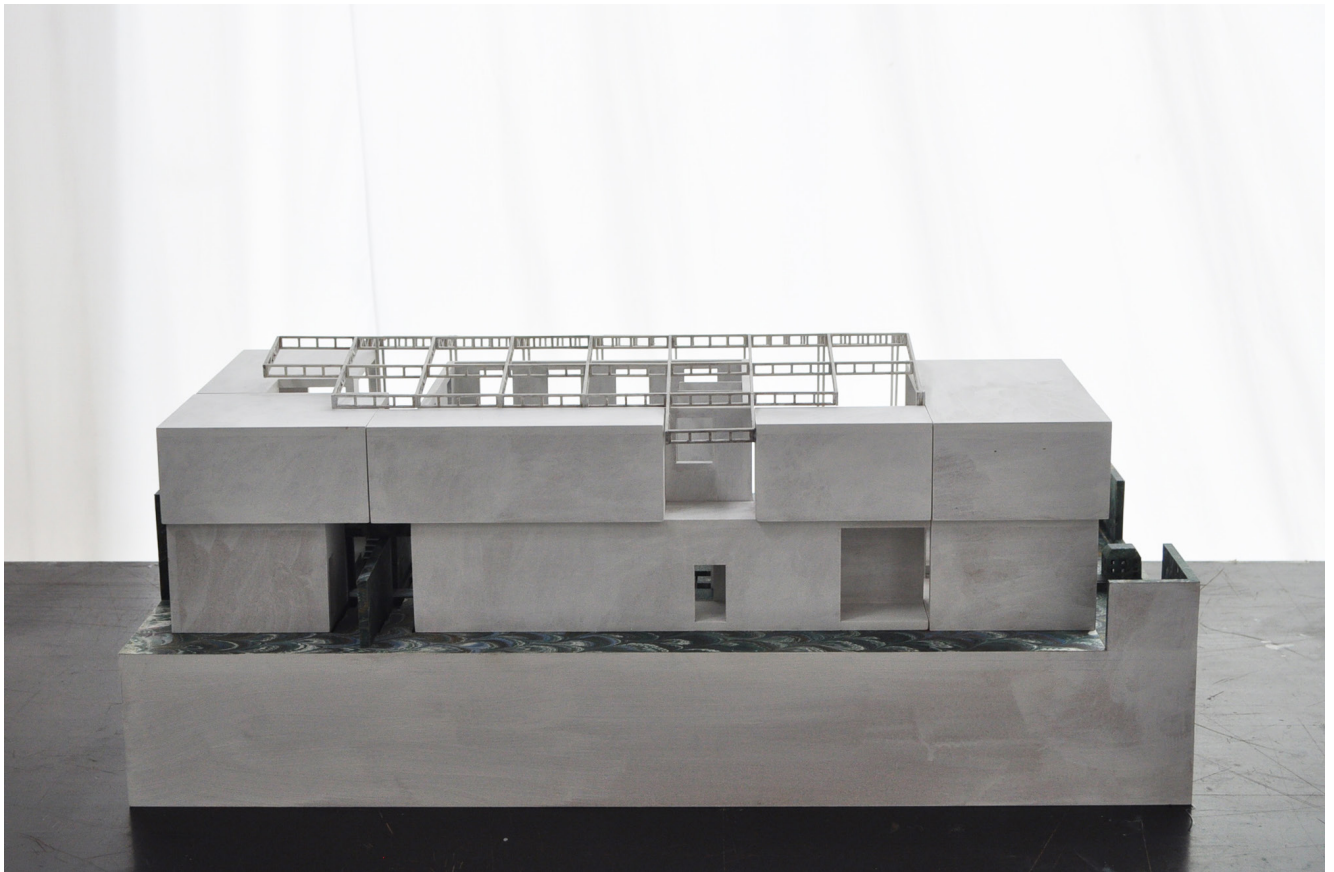
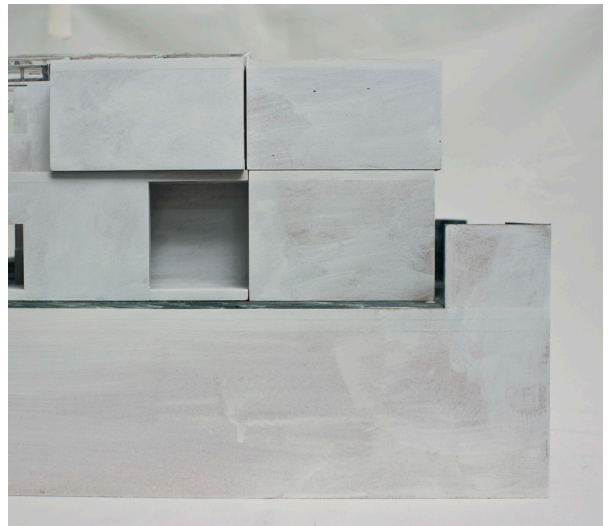


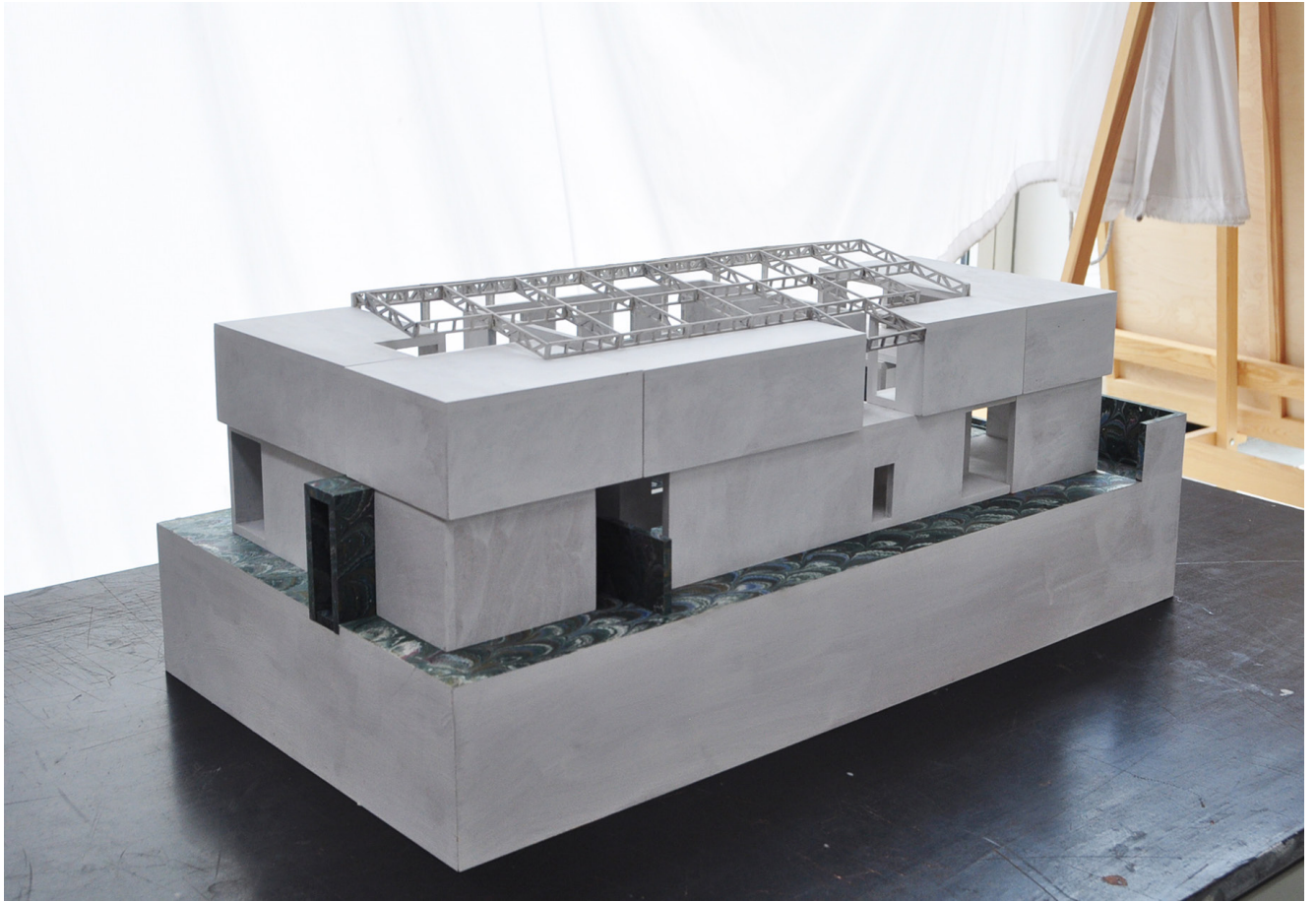


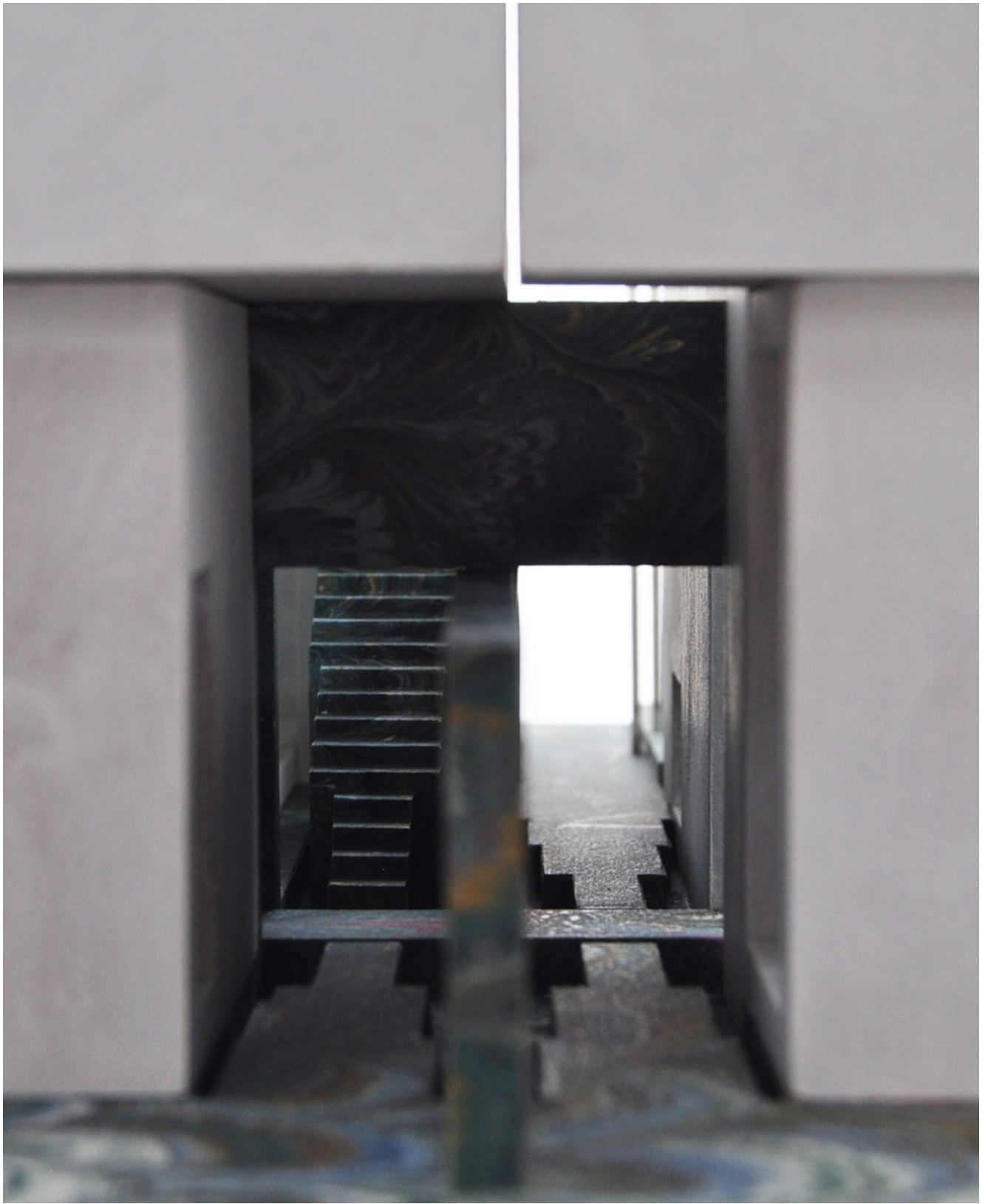




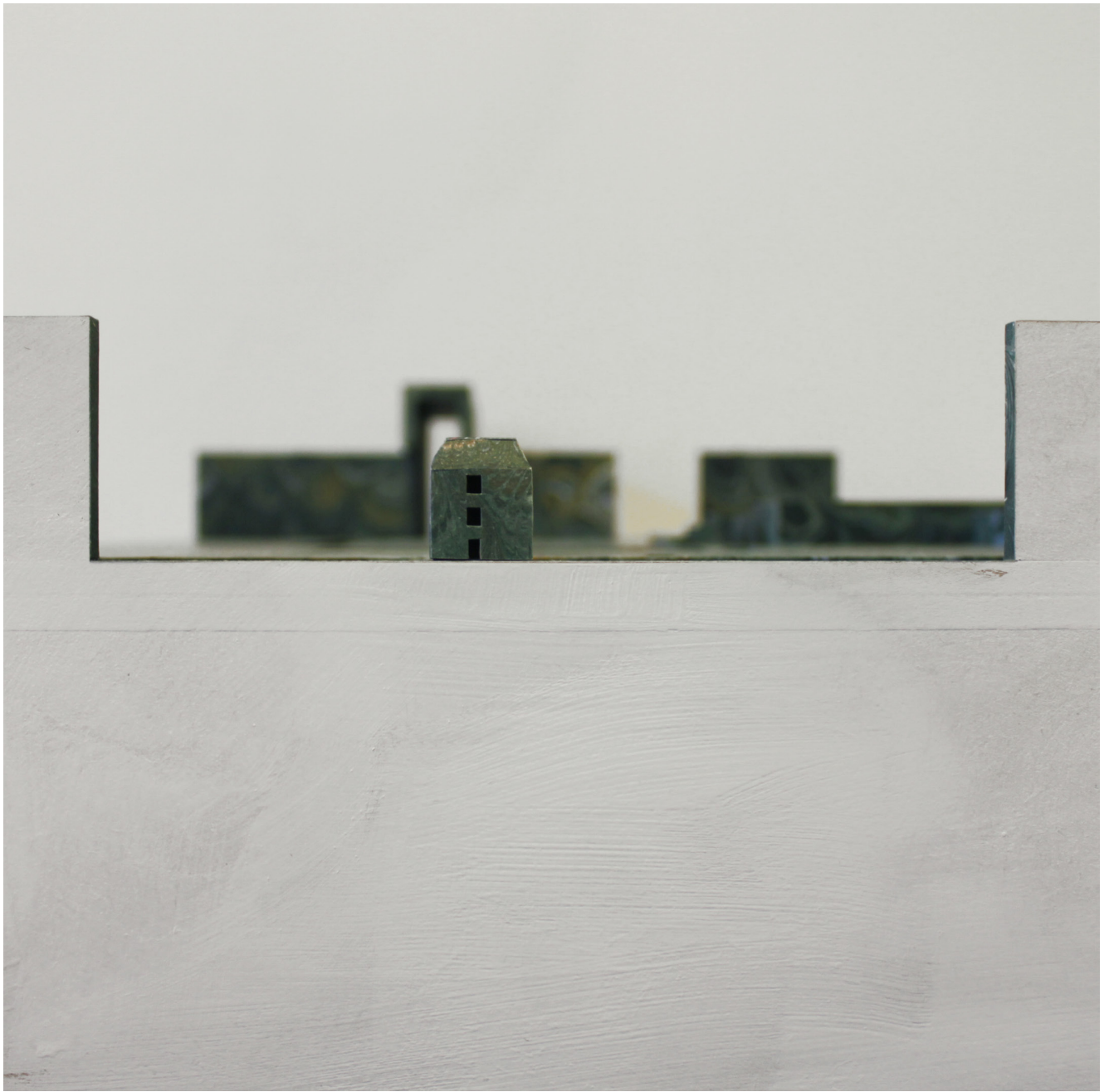


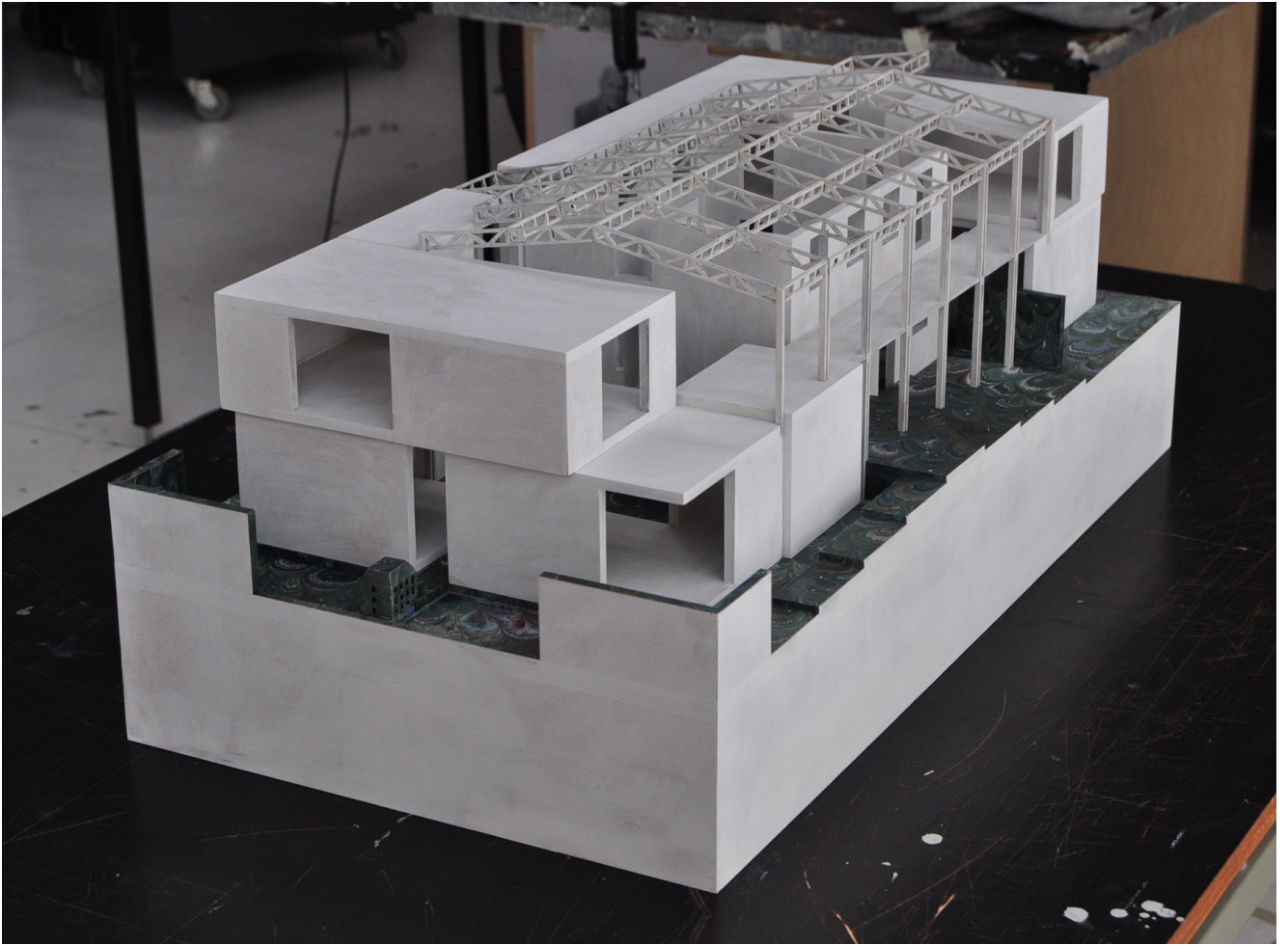








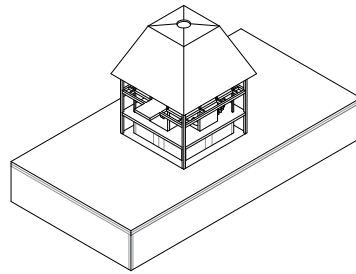






Kapitel 7

Strandhuset



Vi tillader os at ankomme *Strandhuset* i mågeham. Og som vi flyver her oppe over Brønshøj kirkevej - lad os for al del lade det være en varm, solskinnende sommerdag - ser vi kvarterets villaer i gule og røde tegl, med sorte og røde tage, og alle havene med grønne græsplæne og blå og sorte trampoliner. I dette overblik over det vi kender så godt, får vi straks øje på et stort, hvidt hus, med hvidt tag, og blafrende hvide gardiner til alle sider, som et lysende *fata morgana* i et velkendt landskab af græs, træer og mursten. Vi flyver ned mod det hvide, og en rund åbning i toppen af det på samme tid pyramide- og hatteformede tag. Åbningen er omkring fyrre centimeter i diameter, og vi kan flyve igennem den og ind i huset. Måske er der fra tid til anden en fugl som forvilder sig herind, nok ikke så mange måger, men måske en due i ny og næ, eller en sjælden gang en allike eller en spurv. Den skal i så fald nok finde ud igen, for når vi lander herinde, står åbningen som en lysende cirkel højt deroppe, på en måde der kan få os mennesker til at tænke på noget så storslået som *Pantheon*. Og sådan kan en cirkel i loftet gøre så meget, for i virkeligheden befinder vi os i et rum der minder om et tørreloft, om end i en noget mere storslået og lys variant. Måske bliver det rigtigt alligevel, at se det rum vi befinder os i som et møde mellem dette; en kirke og en tørreloft. For der er et hvælv herinde, der rejser sig i stof, festet i en kvadratisk ramme der hvor loftet begynder, og ender i den cirkulære lysåbning. Et stort, hvidt hvælv som dufter af hør, spændt

op som et lærred til solen. Den ramme, hvorpå stofhvælvingen er festet, er del af et loftsgrid med 9 kvadratiske felter der hviler på 16 søjler i knappe 3 meters højde, alt sammen i hvidmalet træ. Der er ingen ydervægge, kun et enkelt lag glas, og så gardiner, overalt, indimellem hele griddet. Gardinerne står og blafrer rolig i vinden, som løber fra en række åbne vinduer i glasfacaden og op igennem åbningen i loftet, og det er alt dette der minder om et tørreloft, eller måske faktisk snarere en stor, hvid vask hængt til tørre i det fri, for lyset strømmer ind fra alle fire himmelretninger, og kastes rundt og gennem alt det hvide stof, hvorpå solens stråler tegner dansende figurer. Hvis vi lukker øjnene, kan vi stadig fornemme måden stoffet bevæger lyset på. Åbner vi øjnene igen, ser vi at gulvet løber ud i to altaner, en i øst og en i vest, hvor man gennem en dør i glasfacaden, kan træde ud i det fri. Og det gør vi, og derude ser vi, at der hænger gardiner uden for glasset. De er festet lige op under tagkonstruktionen, og hænger hele vejen ned til jorden udenpå sydfacaden og vestfacaden, og nu har et vindkast fået fat i det ene og lavet det om til et sejl, og vi frydes over lyden og synet af det store, hvide klæde, som for et øjeblik giver vinden et sprog og en krop. Vi går ind igen, og bevæger os over til og ned ad en spindeltrappe, der ender i etagen nedenunder. Også her danner søjlerne et ni-felts-grid, men her er sat en væg op i hvert af midterfelternes yderkant og et vinkelformet, dobbelt lag glas mellem dem alle fire, sådan at der dannes et korsformet, isoleret inderum. Det efterlader et rum i hvert hjørne der befinder sig mellem det ene lag glas i yderfacaden og det dobbelte lag glas i inderfacaden, og disse rum er forbundet af en svalegang som går rundt hele huset inden for det yderste lag glas. Spindeltrappen ender i et af disse hjørner, og her lægger vi mærke til, hvordan hele svalegangen er i bevægelse, for også her er der gardiner som står og blafrer i trækken fra flere åbne skydedøre, hele vejen rundt. Enkelte steder har gardinet sågar undsluppet svalegangen, og smuttet ud i gennem en af de store, åbne skydedøre i glas. De store vinduespartier i det indre rum har også store skydedøre i glas, hvoraf de fleste står åbne sådan en varm dag, og gør det indendørs rum større og mindre korsformet. Vi går ind. Her er varmt, men ikke på en ubehagelig måde, for al luften og alt det hvide tager det værste af varmen. Selve det indendørs rum er ret lille, her er ikke så meget andet end et køkken mod syd. Spisebordet står i mellemzonen mod sydvest, og lige nu er skydedøre og gardiner trukket til side i sydvesthjørnet, så vi får et grønt udsyn til de omkringliggende haver, som en kontrast til alt det hvide. Vi går over til inderummets nordlige felt, hvor nok en spindeltrappe fører os ned til stueetagen, og åbenbarer endnu en kontrast, idet stueetagen

har vægge hele vejen rundt, og om ikke er mørk, så i hvert fald anderledes lukket. Spindeltrappen ender i et rum med hoveddør mod øst og terrassedør mod vest. Resten af etagen ligger bag skillevægge, og består af to soveværelser, badeværelse og bryggers. Også i stueetagen er der en gardinklædt svalegang rundt om hele huset, men med kun to døråbninger i det yderste lag glas. Vi går hurtigt op igen til førstesalen, her er meget mere interessant at være på en dag som denne. Her sætter vi os i en sofa i sydvesthjørnet, halvt ude og halvt inde, og nyder et glas limonade, og sådan bliver vi siddende helt til det bliver aften. Når mørket lægger sig over Brønshøj, tager vi mågehammen på igen, og flyver ud i sommernatten. Vinden har lagt sig, og vi kigger ned på huset som ligner et stort, lysende telt.

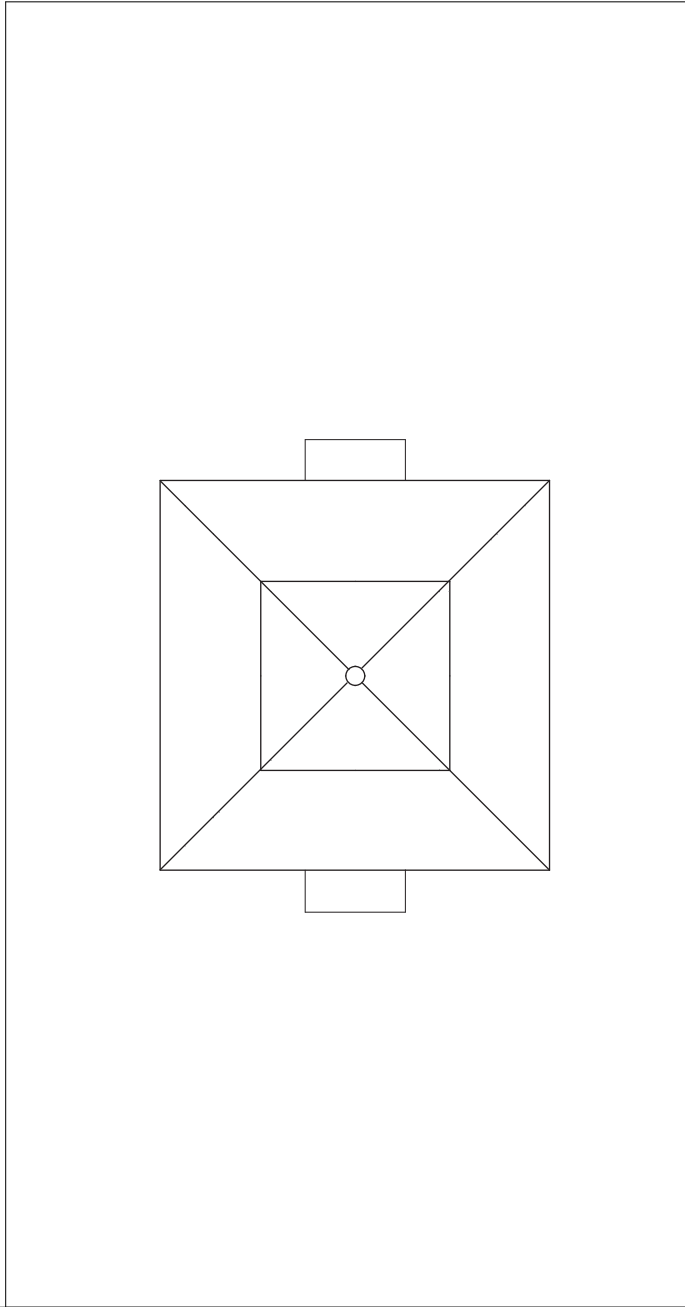
Vi kommer tilbage til *Strandhuset* igen, denne gang på en kold vinterdag. Og lad os denne gang komme gående, ad Brønshøj Kirkevej. Vi siger at det er en typisk dansk januardag, med grå himmel, sort jord og en plusgrad eller to. Huset er stadig væk meget nemt at få øje på, der det rager højere op end sine naboer, men overraskende nok ikke så meget på grund af alt det hvide, som man havde forventet ville springe en i øjnene også nu. Det skyldes for en stor del at gardinerne er trukket til side, også det store gardin, der hænger uden på sydfacaden og vestfacaden, og som nu er bundet ind til husets sydvestlige hjørne. Man skulle derfor tro at konstruktionen, husets hvidmalede træskelettet, ville træde tydeligere frem. Men når nu sommerkjolen, som i gardinerne, er pakket væk, er det huden, som i glasset, der træder frem, vel at mærke ikke med den varierende åbenhed som var tilfældet i sommers, men som en stor, glat flade der kun brydes af skydedørenes hvide karme. Og man kan da også se det hvide skelet der står helt stille bag glasset, men det er de våde, røde tegl fra nabohusene, alle de sorte, brune og mørkegrønne nuancer fra asfalten, græsset, vintertræerne, og ikke mindst den grå januarhimmel, der reflekteres i *Strandhusets* facade, og nu udgør dets spættede, spejlende og, paradoksalt nok, ret lukkede facade. Oven på dette træder det hvide tag tydeligere frem, og det ser nærmest ud som om det svæver oven på et camouflagepræget ingenting. Vores vinterblege ansigt spejles idet vi går ind gennem glasskærmens hoveddør, og vinden stilner, men der er stadig væk koldt. Først når vi entrerer boligkernen kan vi mærke varmen, og mod vinterens kulde og gråhed, sætter vi pris på at være i stueetagens lune rumlighed, som i sommers var til at overse. Førstesalen ligner heller ikke sig selv fra i sommers, for nu er alle skydedøre lukket, og rummet træder frem i al dets symmetri som et opvarmet kors. I sommers var her ikke så mange møbler, det hele var mere

luftigt – nu er det ret fyldt op, og alle tingene får rummet til at ligne et hi på trods af alle vinduerne. I det sydvestlige hjørne i mellemzonen står sofaen hvor vi sad og drak limonade i sommers. Om et par måneder kan vi igen sidde i den, og nyde forårets varme solstråler som fanges af glasset. Vi går ud i mellemzonens nordvestlige hjørne, hvor spindeltrappen går op til anden sal. Her er ikke meget varmere end udenfor, så vi er omhyggelige med at lukke døren efter os før vi går op ad trappen. Anden sal er lige så betagende som i sommers, hvor det var som at bevæge sig rundt mellem Marie Krøyers kjoler der var hængt til tørre, eller Sorollas sejl, der stadig væk havde solstrålerne i sig. Nu er her en mere stille og renskåret, gardinerne er taget ned og søjlegriddet står tydelig frem, og tonen her oppe er mere kold gråhvid end den er varm solhvid, og den kolde luft sammen med det hvide rum giver den svage duft af hør fra hvælvingen en ny friskhed. Kontrasten her oppe er større nu hvor ingen gardiner blafrer, og hvor udsynet mod himmelen, hvor stofhvælvingens matte, bløde hvidhed er noget helt forskelligt fra det frie udsyn mod januars Brønshøj i trehundrede og tres grader, som vi får når blikket vandrer ned mellem søjlegriddets mange, hvide pinde. Ind i mellem kan vi høre vinden, når den formår at fremkalde lyd fra cirklen i loftet, som stadig er åben.

Vi behøver ikke at komme og gå, bare for at det skal skifte årstid. Lad os denne gang blot lukke øjnene, og blive stående her på loftet. Og når vi hører regn, så kan vi åbne øjnene igen, for så er det forår. Vi ser mod cirklen i loftet, den er åben, og vi kan tydelig se regndråberne der har lyset på sig, hvordan de på en måde langsomt falder gennem rummet og ned i en metalskål på næsten en diameter der står på gulvet midt i lysningen, og når vanddråberne rammer metallet, akkompagneres det bløde bagtæppe af regnlyd med distinkte, men forsigtige dryp. Vi går ud på altanen mod vest, og idet vi åbner døren forstærkes regnbruset, og blander sig med lyden af regn der rammer sejldug, fra gardinerne uden på huset, der nu hænger frit og tungt, mens vandet sildrer ned ad dem. Når vi går tilbage gennem glasdøren, ser vi at gardinerne ind i mellem griddet er på plads igen, de hænger stille, trukket til side, alle vegne, og i lyset fra forårsregnen, som ikke er gråt, bare lyst og livgivende, er det som om gardinerne forventningsfuldt gør sig klar til sommerens dans med sol og vind. Vi tager trappen ned til første sal, og går fra mellemzonens nordvestlige hjørne gennem svalegangen hen til sydvesthjørnet, hvor gardinerne hænger delvis åbne hele vejen, ligeså forventningsfulde som dem på anden sal, og selv om et vindue er åbent, er der ikke en vindpust at spore i det hvide stof. Vi tager plads i sofaen, og det er

som at sidde på første parket til den symfoni vi har overværet hvert instrument gøre sig klar til, og vi opdager endda nye, ukendte instrumenter som vi sidder der og lytter, og symfonien rejser sig næsten til *fortissimo* når en ekstra tung regnsky sejler forbi, for derefter at falde til *piano pianissimo*, som skyerne rejser videre, og var der et partitur, ville der afslutningsvis stå *smorzando* – hendøende - idet regnen nu er et andet sted, og regndråber fra taget drypvis får afslutte koncerten. I stedet for klapsalver nøjes vi med et tilfreds suk, og selv om vi sidder halvt indenfor, er vi er omgivet af den duftende, friske luft der damper fra det regnvåde forårslandskab.

Sådan et regn, der i vindstilhed fugter alt det der spirer, er selve foråret. Og sådan en solskinsdag, som forårsregnen varsler, hvor vinden og solen danser i hvidt, blafrende stof, er selve sommeren. Og der sommeren bugner på sit højeste, bliver man pludselig slået af melankoli, fordi man ved hvor det bærer hen, og når dagene bliver kortere, og vinden stærkere, og august truer med at blive september, ved man at klokken er slået, og i sensommerens uigenkaldelighed kan alt ting ske. Der er eftermiddage, hvor solen bager så intenst og gult gennem glasset, at man næsten ikke kan sidde i mellemzonens sydvestlige sofahjørne, og regnfulde, stormende dage, hvor man i lettelse kan trække sig helt ind i boligkernen, i håb om at nu er sommeren overstået, og høre vinden slå i de store gardiner der snart skal bindes ind, og der er morgner der er hjerteskrærende klare, hvor man drikker sin kaffe i det sydøstlige hjørne, og ser solen stå op, som var det sidste gang. Og så er der dage, der er overraskende lune, men som gemmer på bittesmå aftenstorme, og mens vinduerne står åbne hele vejen i gennem og får de hvide gardiner til at blafre mod aftensmørket, kunne man sidde i det inderste rum og nyde en god whisky og en god film. Og sådan forlader vi *Strandhuset*, som om vi så det hele gennem et filmkamera der zoomer ud fra et vindue på første sal, gennem gardinerne, der allerede længes, og ud i sensommernatten, hvor vi betragter det høje, hvide hus, der på samme tid er urokkelig og dansende, og som vi bevæger os længere og længere væk, kan vi stadig se et varmt, hyggeligt lys fra det inderste af huset, og selv når vi dårlig kan skimte gardinernes tango, kan vi stadig se det skiftende lys og nogle små bevægelser fra filmen der inde i *Strandhuset*.



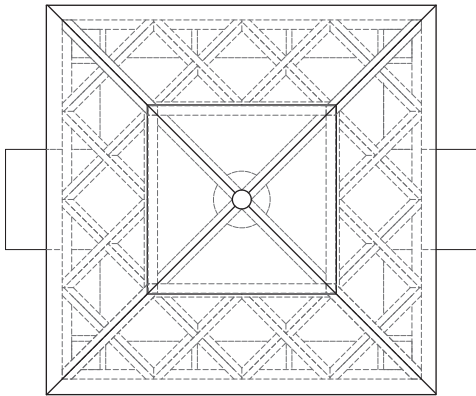
Siteplan med tagplan, 1:200

Overordnet beskrivelse af Strandhuset

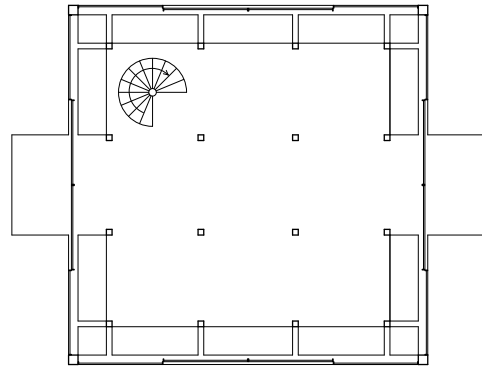
Strandhuset er 14 meter højt – 2,5 meter højere end den oprindelige Brønshøjvilla, der har måttet vige for Strandhuset. Lidt over halvdelen af højden udgøres af husets ene hoveddel – en glasinddækket, kubisk, trækonstruktion, mens det markante og store tag udgør den anden hoveddel, og næsten halvdelen af husets samlede højde.

Husets fodaftryk er på blot 90 m², og indikerer sammen med højden, at Strandhusets mellemzone folder sig ud vertikalt fremfor horisontalt. Af husets fodaftryk på 90 m², udgør boligkernens opvarmede areal i stueplan 56 m², mens resten af arealet er en smal, glasinddækket mellemzone rundt om. På førstesal skrumper det isolerede boligareal ind til bruttoareal på 33 m², der ligger som et korsformet rum i midten, og giver større plads til mellemzonen, i etagens hjørner, og i form af en svalegang der løber hele vejen rundt, og hvor der ligeledes hele vejen rundt i glasklimaskærmen er vinduer der kan åbnes. En spindeltrappe i det nordvestlige mellemzone-hjørne fører op til husets anden sal, som er en ren mellemzone, hvor der altså ikke er isoleret rum, og hvis loft består af en stor indre hvælvning i stof, der er trukket over tagkonstruktionen.

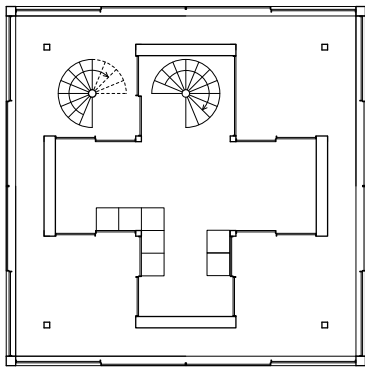
I Strandhuset er altså boligkerne og klimaskærm bygget sammen i én trækonstruktion, med facader i glas og tag i træ. Mellemzonen er derfor mere intrikat fordelt rundt i huset, end tilfældet er i dobbelthuse, hvor boligkernen ligger som en kasse inden i klimaskærmen. Jo længere op i Strandhuset man kommer, jo mere fylder mellemzonen – det store, stofhvælvede loftsrum inklusiv, der står i konstant og direkte forbindelse med uderummet via den lille cirkulære åbning øverst i taget. De isolerede rumligheters krympende størrelse i forhold til den vertikale bevægelse i huset, følges af en materiel og visuel parallel; i stuen er hele boligkernen bygget i heltræ, med små vinduer som eneste lysåbninger, mens første salens isolerede boligrum udgøres primært af termoruder, og kun fire, massive vægge i træ, mens der på anden sal, hvor der er ren mellemzone, kun er træøjlerne. Søjleskoven på anden sal afslutter husets kubiske del, hvor taget så at sige er placeret oven på, og tilføjer en slags sidste, immateriel etage, der kun er luft, og som indrammes af den hvide stofhvælvning og den cirkulære himmelforbindelse i toppen af taget.



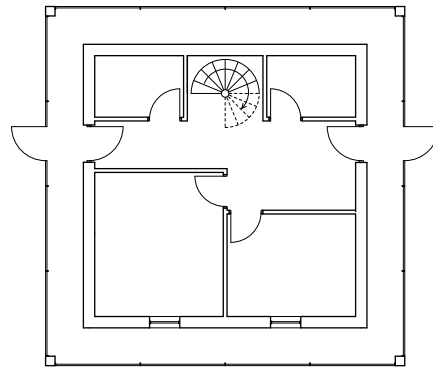
Tagplan, 1:200



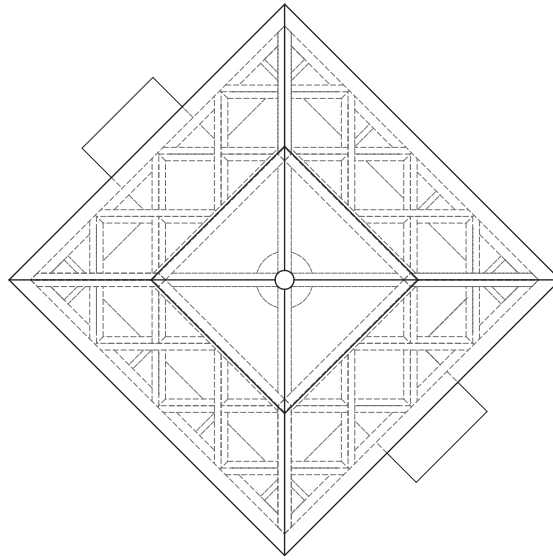
Anden sal, 1:200



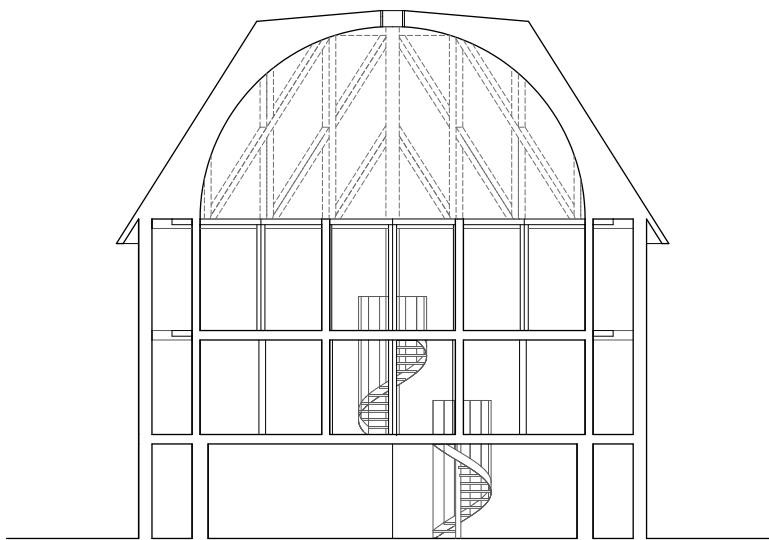
Første sal, 1:200



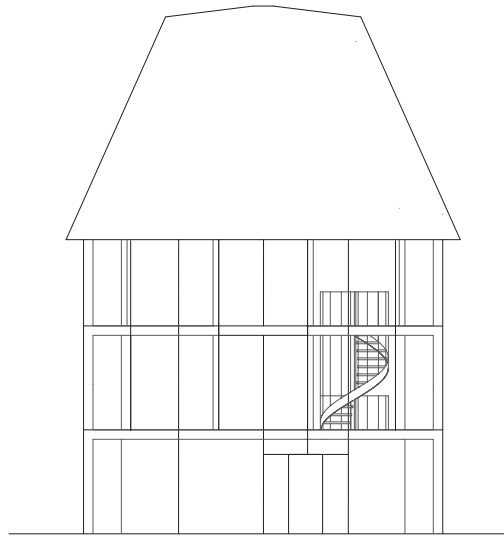
Stueplan, 1:200



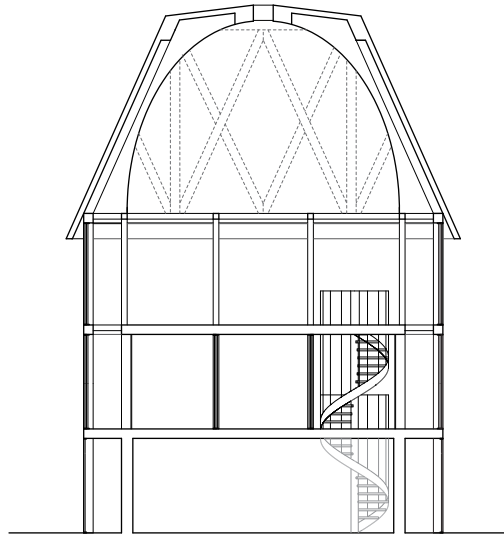
44
|



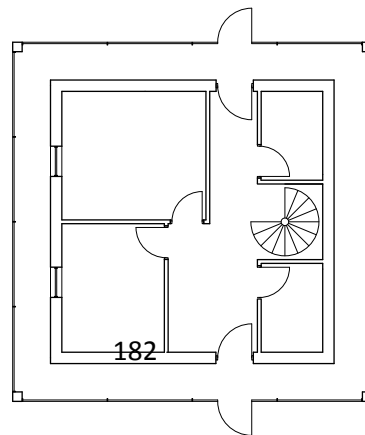
Snit AA, 1:200



Østfacade, 1:200

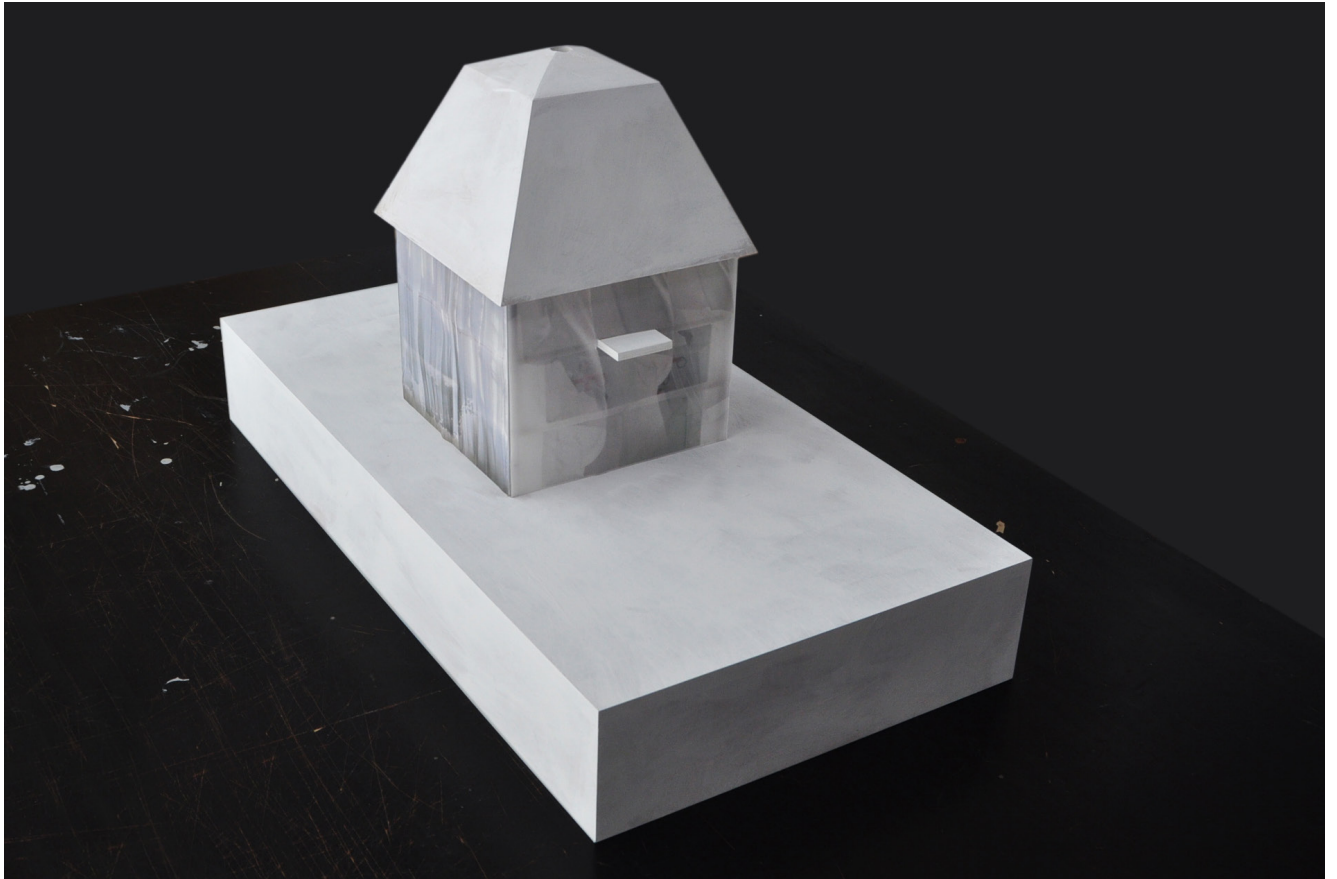


Snit BB, 1:200



BB
└┘



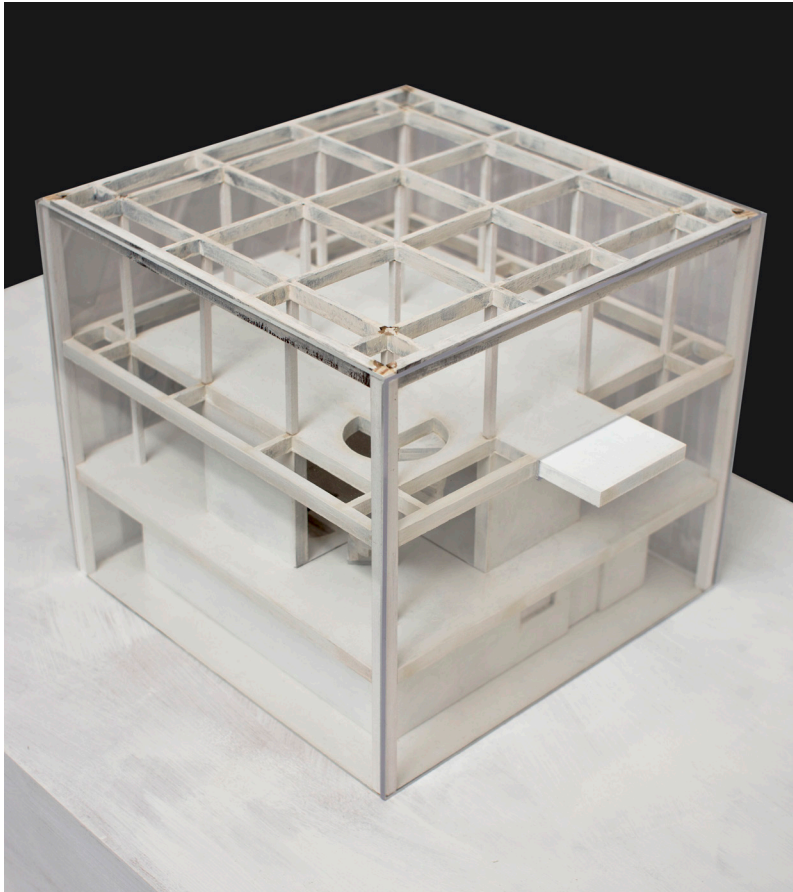




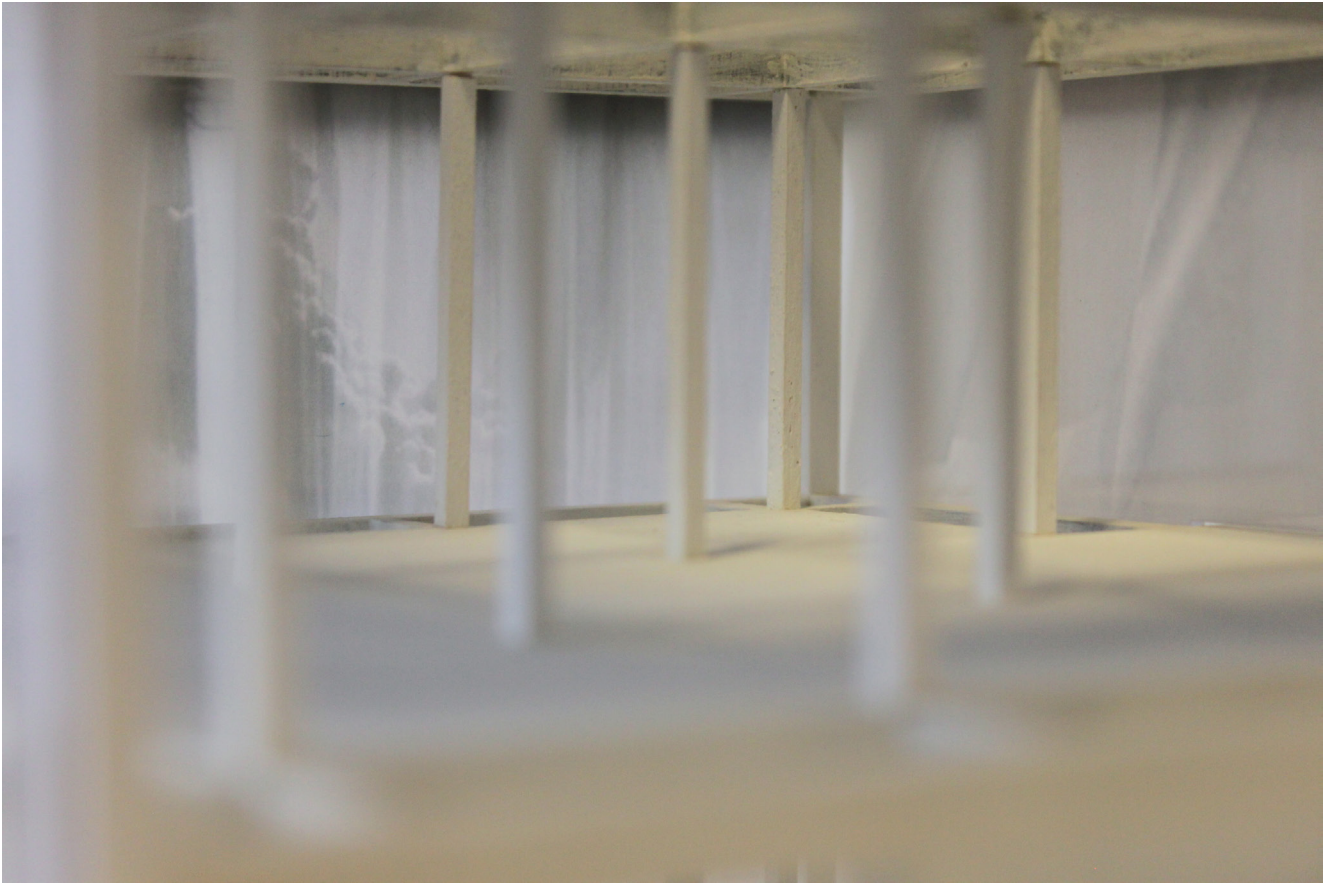
















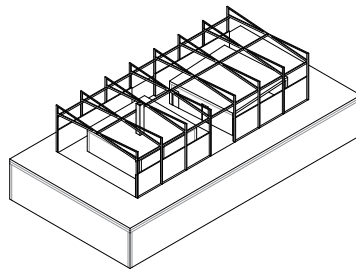






Kapitel 8

Plattformhuset



En sokkel er i sig selv et mellemrum, så betydningsfuldt at det har fået sit eget navn og sine egne forskrifter. Hvorfor er det så et mellemrum, kunne man passende spørge, men tænk på en sokkel uden noget oven på. Ville den ikke udstråle, at her var der enten noget på vej til at blive bygget, eller noget der var forsvundet? Uden *David* ville *Davids* sokkel bare være fraværet af *David*. Omvendt ville *David* uden soklen være lige så utænkelig, for så ville han trods sin kolossale størrelse helt bogstaveligt stå på lige fod med alle os dødelige. Ville han så miste sin kraft og aura? Det ville vi aldrig turde at lade komme an på en prøve. Modsat forholder det sig med bygningernes tomme sokler som også er fyldt af fravær, men ikke af tabt fravær, derimod af potentielt fravær. Når sokkelen ligger færdig, er alt godt, fundamentet er på plads, ingen budgetter er overskredet endnu, ingen fejl er så langt begået. Lige pludselig ejer man noget der er *rock solid*, noget der er forankret, og ikke bare en blød matrikel. Sokkel-ruinen må siges at være et af de mest håb-løse monumenter man kan forestille sig, ligesom et museum fyldt med tomme sokler er et ildevarslende billede. Trods deres forskellige fortegn, er begge sokler – både skulpturernes base-sokler og bygningernes fundament-sokler – en slags solide grund-mellemrum, et stabiliserende mellemlag mellem den bevægelige grund og de materialer vi placerer på den. For skulpturernes vedkommende;

et forankrende lag hen over den menneskemyldrende og levende grund. For bygningernes vedkommende; et forankrende lag hen over en dynamisk geologi.

Således er der et tyst og langsomt drama i soklen, som også *Platformhuset* har i sig, selv om det på en måde er det tilforladelige der først slår os i mødet med det. Husets på samme tid stilfærdige og stærke fremtoning udstråler både noget meget afsluttet og begyndelsen til noget nyt. Man kunne se boligkernerne som sokler, men det ville alligevel gøre dem for prætentiose, som om der var noget stort i gære. Og det er der måske, men mere sandsynligt er der noget hverdagsligt som kommer til at finde sted her, mennesker der skal leve og gøre deres små ting, og ikke stå på udstilling. Soklen er måske menneskets efterligning af disse planer; plateauet og grundfjeldet. I plateauet som forfængelig hybris, i grundfjeldet som det modsatte. *Platformen* ligger i mellem disse. I platformen er alle muligheder stadig åbne – en platform er ikke spildt eller forgæves om ingenting skulle finde sted på den, og i så måde deler den kraften fra plateauet, hvis plan mod himmelen besidder en kvalitet i netop bare at være det - så tæt, så ufortyndet og uforstyrret i ét med atmosfæren, et plan indstiftet af naturen selv, hvor mennesket i andægtighed og taknemlighed kan gøre sig forsøget at nærme sig kosmos. Samtidig har platformen det pragmatiske og optimistiske, som i at der er ordnet en flade som kan være underlag og grundlag for hvad vi nu har gang i, og vi har endda sandsynligvis ordnet den i fællesskab, for hvem bygger vel en platform til sig selv, andet end bloggere og svindlere. Platformen har både utopien og det praktiske.

Det samme kan man sige om de græske halvfærdige huse, som vi har kørt forbi i de mediterranske landskaber, og som står og stritter med deres armeringsjern i påvente af næste etage, som selvfølgelig aldrig kommer, men som sparer deres ejere for boligskat fordi huset ikke er færdigbygget. Sådan en gang strittende armeringsjern ville heller ikke virke malplaceret på boligkernerne i *Platformhuset*, der de står midt i klimaskærmen som minder lidt om en industribyggehal, som om kernerne snart skal bygges færdige og rejse videre. Eller som om de er færdige, men kun i kraft af at være moduler eller endda komponenter. Når dette scenariet ikke forekommer fremmed, er det også på grund af betondækket der ligger som en ubrudt flade i hele klimaskærmen, og tilmed udgør gulvet i boligkernerne. Den sluttethed der dannes af klimaskærmen og betondækket, der endda er hævet tredive cm over jordniveau, gør at vi uden anstrengelse kan lade billedet af industrihallen glide over i billedet af det på sin vis modsatte – af boligkernerne som færdige objekter der er opbevaret

og udstillet i en kasse, en montre. Montre-allegorien er ret effektiv til at beskrive nogle afgørende relationer mellem inde og ude i *Platformhuset*, for vi kan se at hovedprioriteringen har været en stærk og ubrudt forbindelse mellem det isolerede rum i boligkernerne og mellemzonen i klimaskærmen, på bekostning af relationen til uderummet. Klimaskærmen er udstyret med store skydedøre i alle facader, så om sommeren vil der være en naturlig integration af alle zoner, men uderummet flyder ikke ubesværet ind i klimaskærmen som landskab; der er et tydelig skille mellem uderum og mellemzone. Den stærke relation mellem boligkernerne og mellemzone gør at boligarealet bliver meget stort det meste af året. I nogle få vinter måneder trækker beboerne sig ind i de isolerede boligkerner, som ikke er særlig store. Til gengæld har de et stort beboelsesareal resten af året. Det store betondæk akkumulerer varme, noget som direkte vil gavne temperaturen i mellemzonen i de kølige måneder, og i de varmeste måneder vil man kunne bruge vandbåret gulvkøling, så koldt vand køler betondækket, som til gengæld afgiver varme til vandet som akkumuleres og bruges i husholdningen.

Den horisontalitet der ligger i bevægelsen mellem de to inderste zoner, understreges af den måde kernerne strukturelt forankrer sig på grunden; de er fladere end de er høje, mere robuste og stenagtige end konstruerede og planteagtige. Men årsagen til at vi til at begynde med interesserede os for soklen og platformen som rumlige fænomener, er at *Platformhusets* hovedforbindelse alligevel ikke ligger i det horisontale, men i det vertikale. Mellemrummets mest markante brugsflade er boligkernernes tagflader, hvis areal næsten svarer til mellemzonens samlede areal i stueplansniveau. De store tagterrasser er forbundet til stueplanet via trapper der løber fra mellemzonen mellem de to boligkerner, og snor sig om hjørnerne mod nord, før de griber fat i taget. Oppe fra tagterrasserne er der udsyn hele vejen rundt, eftersom hele klimaskærmens øverste del består af transparent glas. Om sommeren kan der blive ret varmt på tagterrasserne, og midt på en solstegende sommerdag er det næsten for varmt at sidde der oppe, men en effektiv, naturlig luftventilation og en række store sejl som hænger fra klimaskærmens loft, gør at de mest solhungrende alligevel finder fornøjelse i det. De andre spiser måske morgenmad deroppe, og tilbringer middagstimerne i skyggen mellem husene, før de om aftenen kommer der op igen, måske endda for at sove der. Og så er der alle de andre, mange dage, dem der ikke er solstegende sommerdage, men hvor man næsten kommer til at tro det alligevel, fordi der bliver så dejlig lunt op under

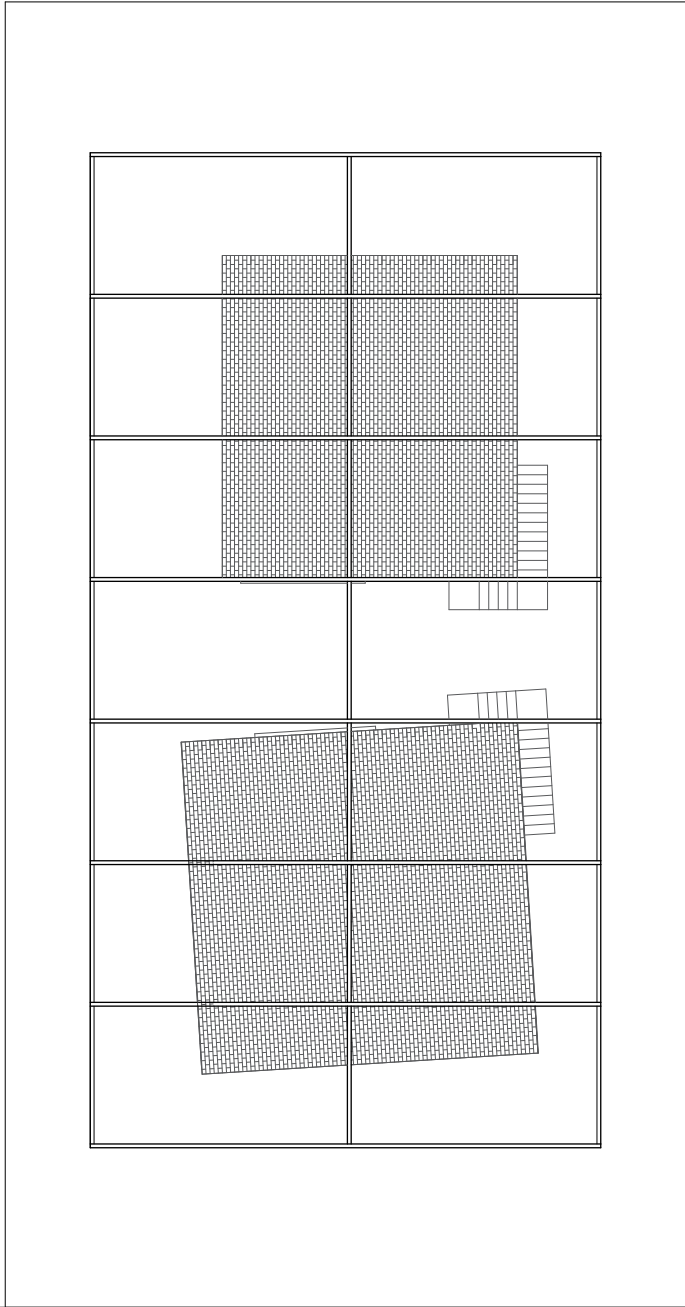
glasset på tagterrassen bare der er en lille smule sol, at man slet ikke skulle tro det var april men juli.

Livet oppe på tagterrasserne er åbent mod udsyn og himmel, dog først og fremmest visuelt, og står på den måde i kontrast til livet der foregår på grundplanet, der takket være translucente polykarbonatplader i stueplanshøje i hele facaden, på nær i hoveddøren som er i glas, er meget mere lukket visuelt mod omverdenen. Hele planet der omgiver rummet i boligkernerne er derfor meget beskyttet, og beklædningen med det translucente materiale er med til at forstærke skellet mellem mellemzone og udezone, til fordel for relationen mellem boligkerner og mellemzone. Dog er der store skydedørspartier i klimaskærmen, som det formentlig er nærliggende at have stående åbne meget af tiden i sommerhalvåret.

Hvem er det så der bor i to huse under én klimaskærm, så tæt på hinanden? Det kunne være de unge og de gamle, to eller tre generationer. De gamle kunne bo i huset mod vest, det der er muret op i brændte tegl og følger retningen på klimaskærmen og grunden, og som er trukket lidt tilbage. Huset med de brændte tegl har skorsten, og fælles bryggers. Så kunne de unge få huset mod øst, det som er muret op i ubrændte lersten, som står skarpt under klimaskærmens beskyttelse. Det er lidt større end det andet, og vender sig mod solen, så stuen ligger stik syd, hvor huset har vinduer med store skydedøre i hele facaden. Begge huse har terrassedøre vendt ud mod fællesområdet mellem husene, så dette ville være det naturlige samlingssted, på samme måde som det fælles bryggers med vaskemaskiner i de gamles hus ville være med til at sammenflette generationernes daglige færden, og dermed både have en praktisk og social funktion. De unge og de gamle ville helt sikkert også dele alle mulige af hverdagens praktiske foranstaltninger, som for eksempel værktøj, symaskine, gæstedynner og måske endda støvsuger og rengøringsudstyr. Og ikke mindst ville de dele ildstedet, som ligger hos de gamle i huset med de brændte tegl, og det ville være de gamle der skulle passe ilden, men den ville alligevel være fælles, den ville være der for dem alle sammen.

Hvis man betragtede *Platformhuset* på afstand, fra syd- eller nordsiden, hvor polykarbonatpladerne deler huset i to vertikalt, ville det ligne to øer i en horisont, lige der hvor polykarbonaten møder det transparente glas. To øer, med hver sine omstændigheder, hver sin topografi og flora, i form af borde, stole og plantekrucker. I disse lysbadende, solbeskinnede øer i det øverste lag kan man nyde livet og være sin egen, vel vidende om, at

øerne har fat i en fælles kontinentalsokkel, og at det er de daglige, fælles bevægelser der nede i grundplanet, og fælles ritualer som forankrer et fællesskab, der muliggør og giver lysten til, også at have et ø-liv.



Site med tagplan, 1:200

Overordnet beskrivelse af Platformhuset

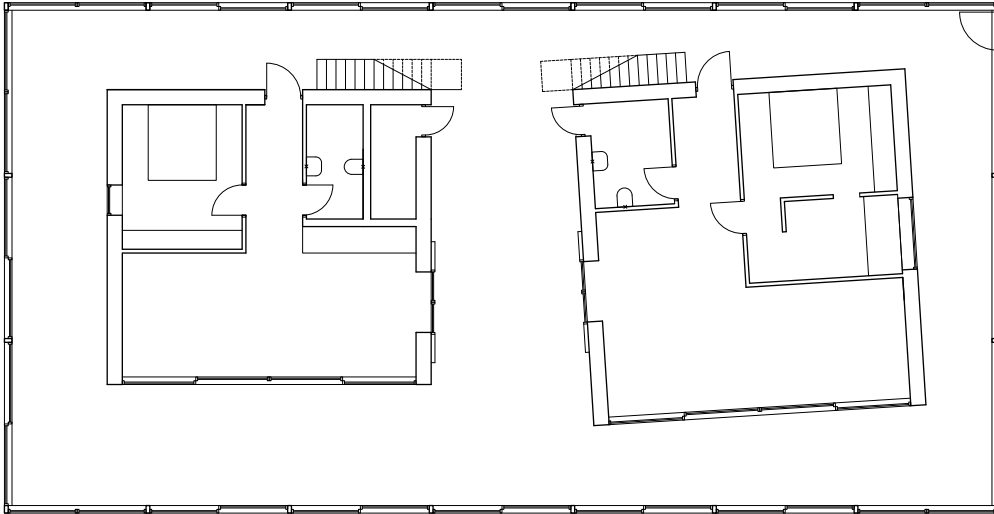
Platformhusets overordnede skema består af to boligkerner, der står på en rektangulær base i støbt beton, med en klimaskærm i glas og polykarbonat.

Klimaskærmen er en stålkonstruktion, beklædt med translucente polykarbonatplader i hele den nederste del af facaden, og hærdet glas i den øverste del. Skellet mellem polykarbonat og glas flugter med overkanten på boligkernerne. Husets hoveddør i østfacaden er i glas. I klimaskærmens sydside og vestside er der store skydedørspartier i stuesalsplan. Tagkonstruktionen består af parvise, modsatrettede, ligebenede ståltrekanter, der mødes på midten i spidsen, hvor glasbeklædningen ligger på trækanternes nederste ben og således danner et sadeltag.

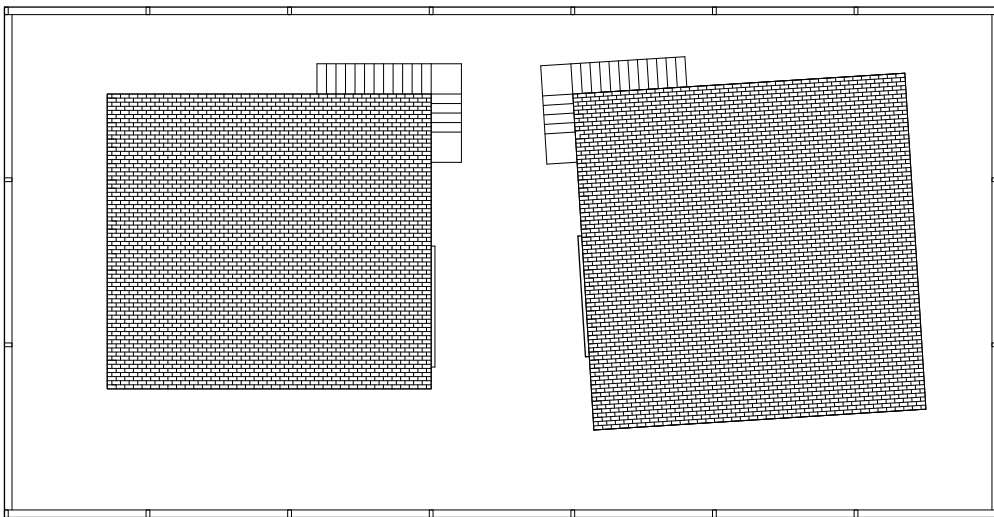
Søjlerne i klimaskærmskonstruktionen er støbt ned i husets betonfundament, som flugter med facadens yderkant. Hele basen er i ét niveau, 25 cm over jordniveau, og har et vandbåret solvarmesystem, hvor den akkumulerede solvarme bruges til at varme brugsvand. Basens samlede areal er på 310 m², hvoraf 165 m² ligger i mellemzonen, og de resterende i de to boligkerner, hvis bruttoareal er på 67 m² og 78 m².

Boligkernerne har form som to flade kasser, hvis opvarmede areal ligger i stueplan. Derudover har de hver sin store tagterrasse, som nås via en trappe på boligkernernes nordlige facade. Den største boligkerne er muret op i lersten, og den mindste er muret op i brændte tegl.

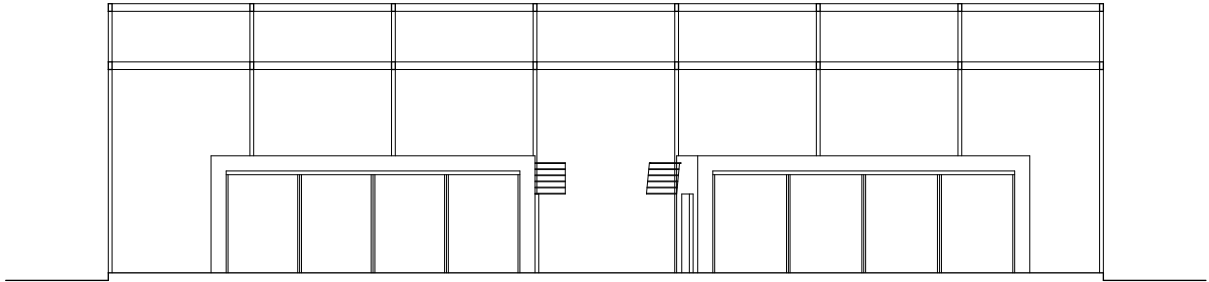
AA
└



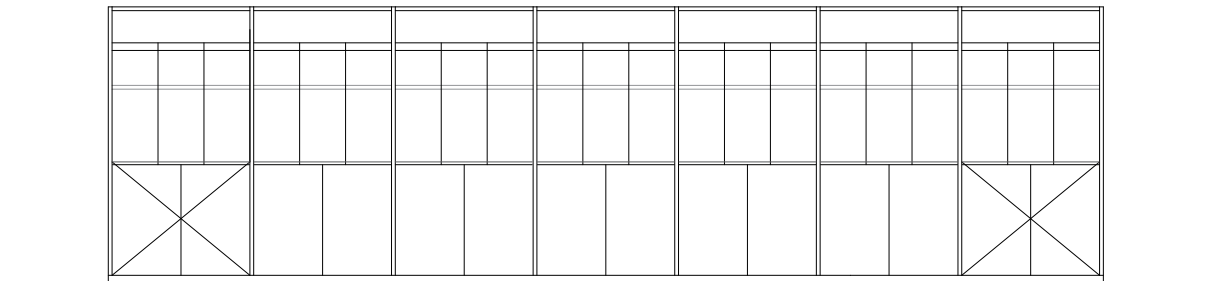
Plan, stueetage, 1:200vvcv



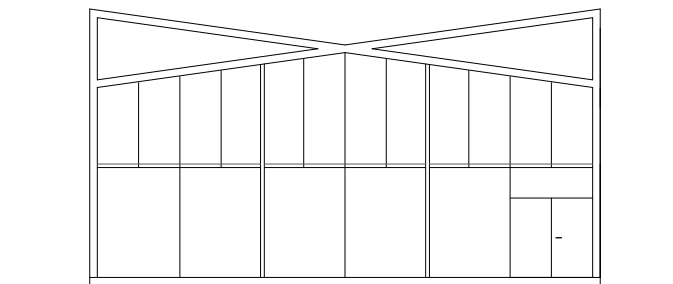
Plan, tagterrasser
boligkerner, 1:200



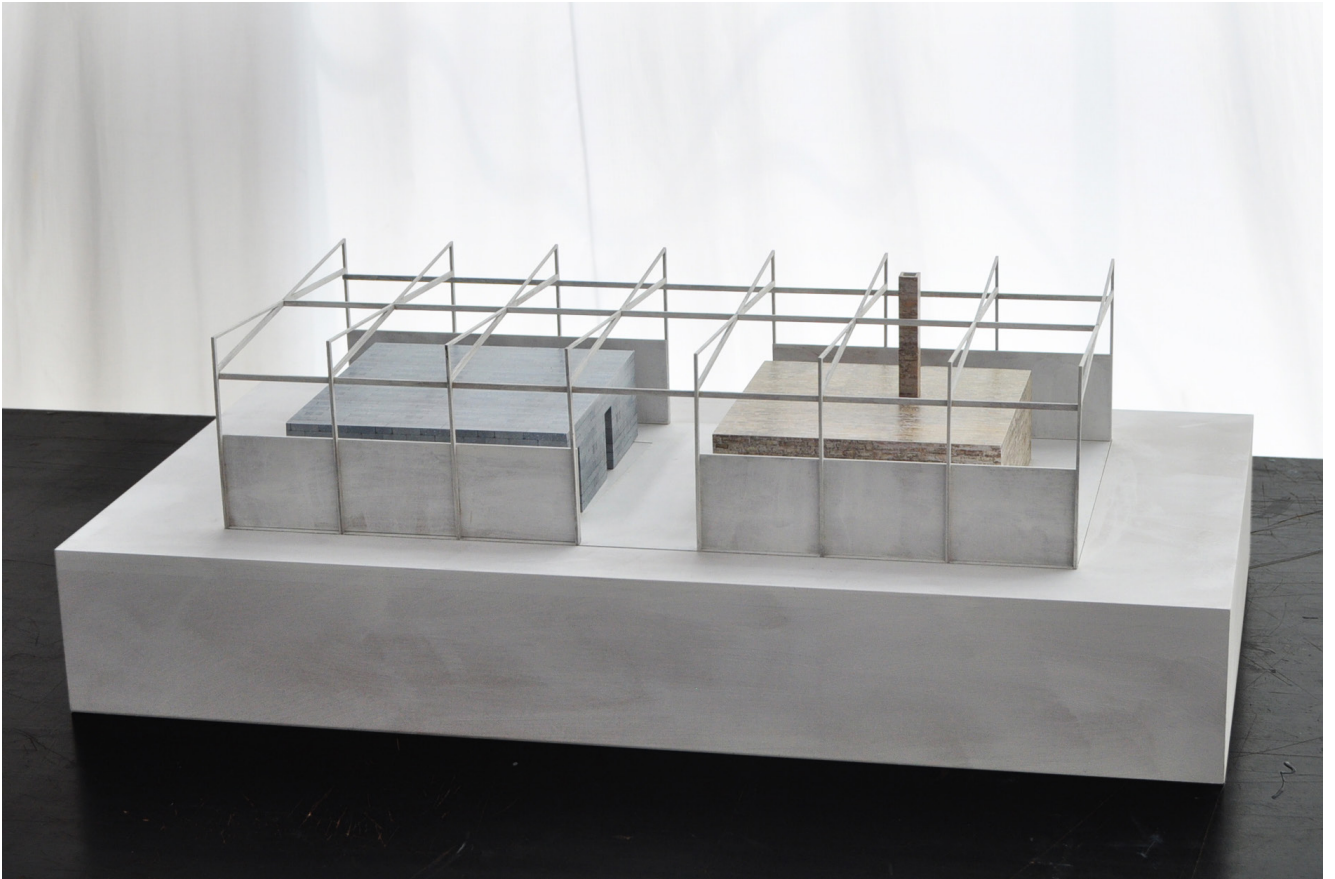
Snit AA, 1:200



Sydfacade, 1:200



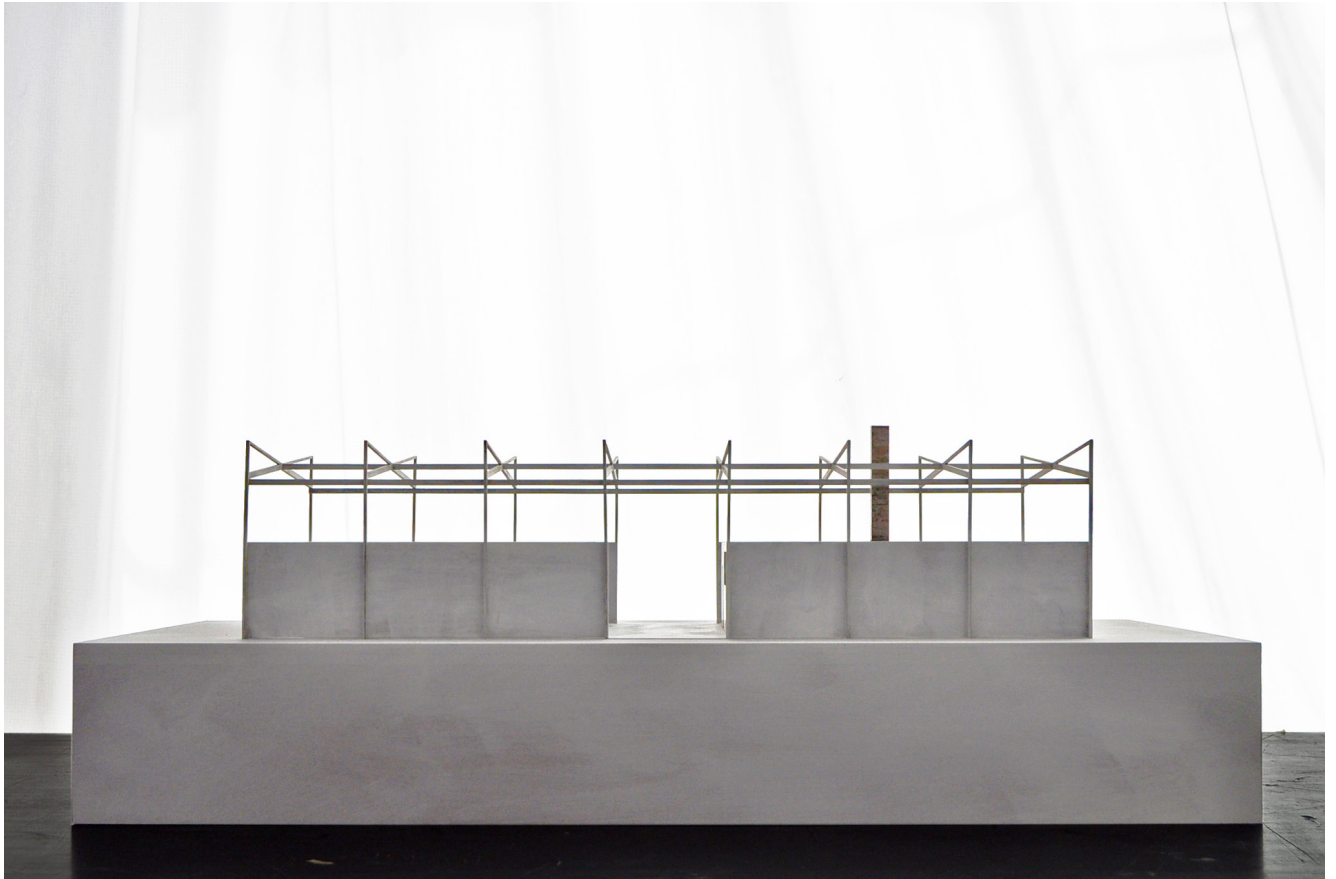
Østfacade, 1:200



Model 1:50

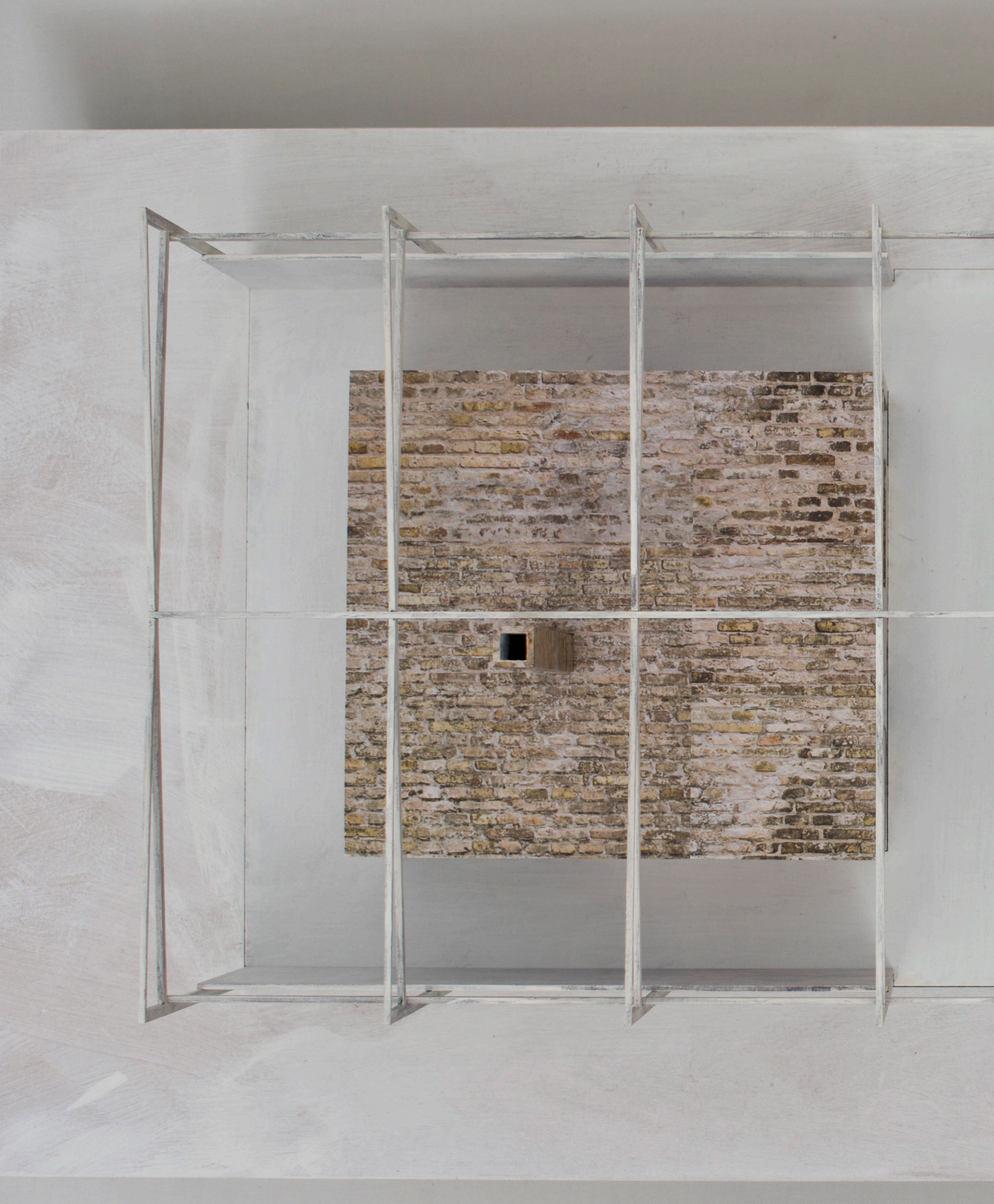


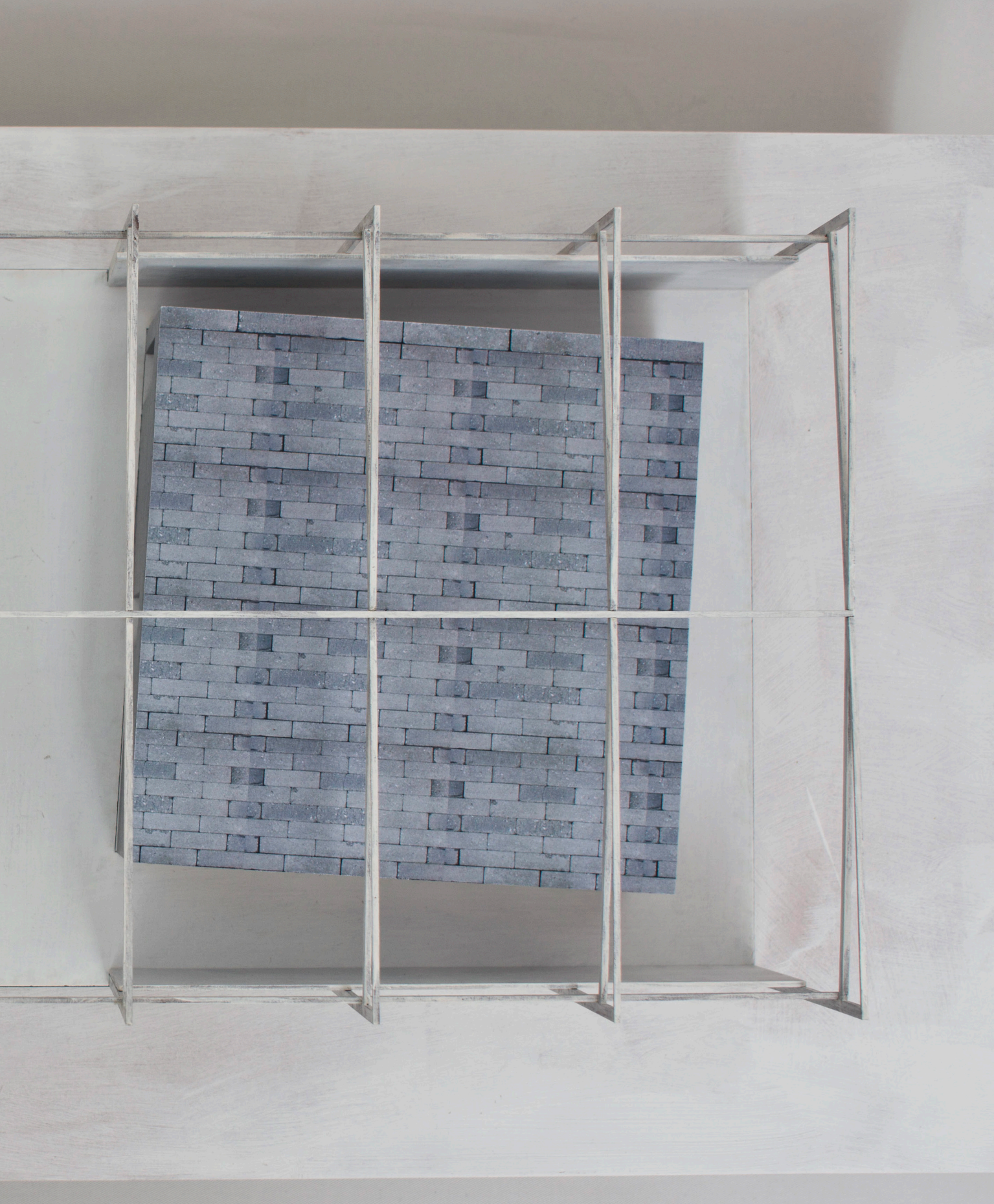


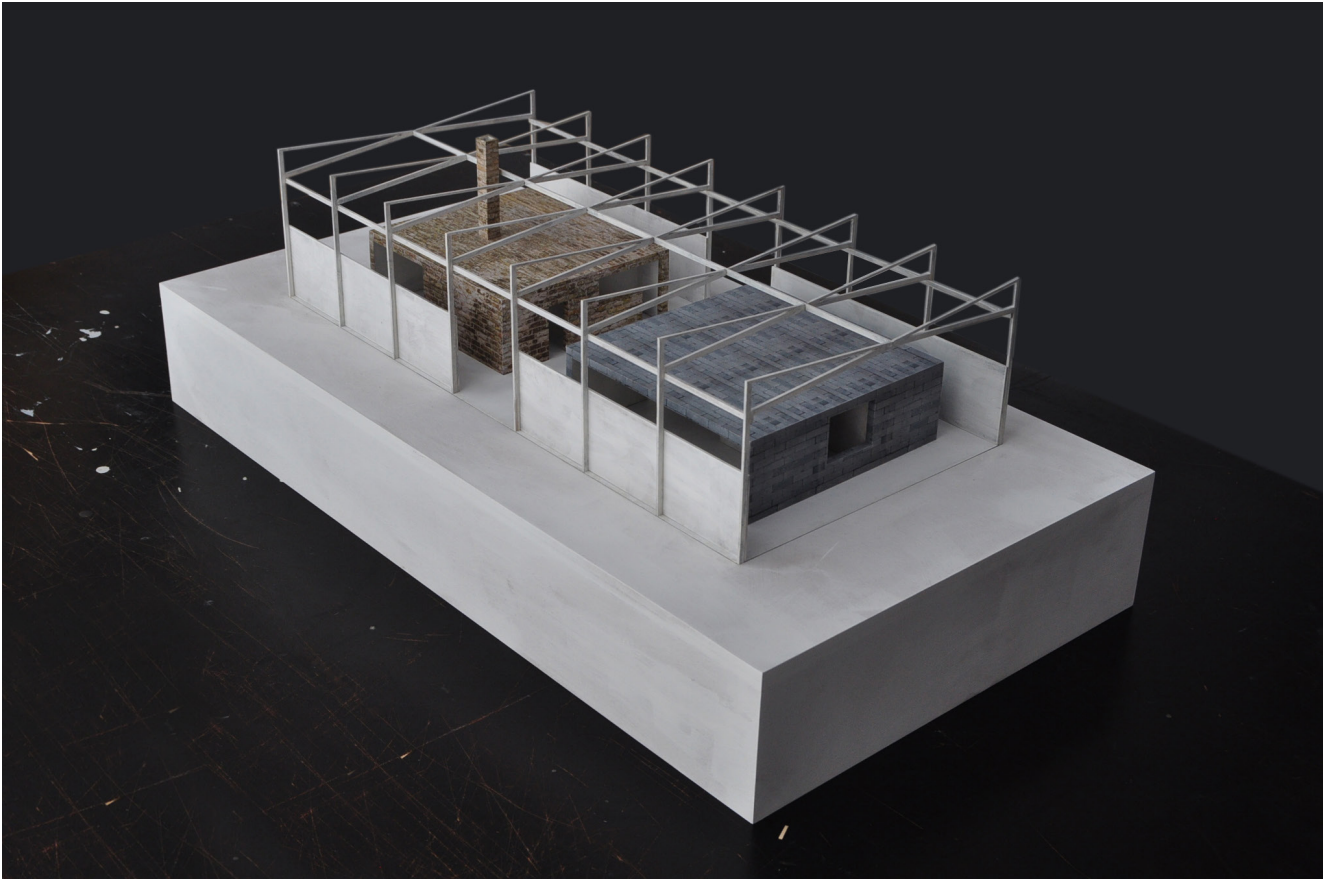






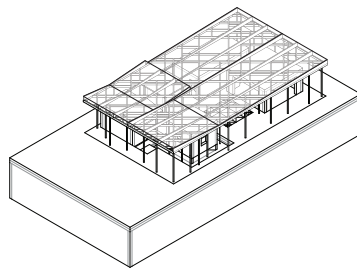






Kapitel 9

Skovhuset



Kan der vokse mos under *Skovhusets* tag? Det vil tiden vise. Stenhøjen i græsset er stadig nøgen, vi byggede den selv for lidt siden. Slæbte sten hjem fra stranden, og stablede dem i græsset bag ved sovehuset. Har en stenhøj nogensinde blevet til på denne måde før? Der gik ikke lang tid før vores nybyggeri blev tilflyttet, og vi ved ikke om det er forkert at gøre, men vi kan ikke lade være at vippe de store sten op fra græsset, for at beundre de små korridorer og den myldrende fauna der har fælles bo i det mørke mikrokosmos. Den instinktive forskrækkelse vi er vidne til når sollyset vælter ind i deres verden idet stenen løftes, giver os dårlig samvittighed, men det giver ro at se dem igen næste dag, at de er der, på nøjagtig samme måde, og at de bliver lige så forskrækket på nyt og på nyt. Rundt om stenhøjen vokser der forglemmigej, og vi lægger stenene nænsomt på plads for ikke at rive nogen af blomsterne med, og lover samtidig at vi aldrig vil glemme dem. Vi laver et herbarium i vores hjerter. Efeuen får ikke en plads dér. Den fylder for meget, og gror det hele til. Det fungerer til gengæld meget fint på badehuset, hvor efeuen snart dækker det hele. Det er en plante med arkitektoniske ambitioner, og badehusets jordvægge passer perfekt til efeuens små klatrerødder. Men den skal passe lidt på, for den har allerede klatret helt op til kanten af stålkaret som udgør badehusets tag, og hænger ud over som en grøn fontæne, og når det regner kommer vandet, der føres ned i gennem klimaskærmens tag og

fylder stålkarret op, ikke længere til at dryppe frit til jorden, men sive ned langs efeuens blade og stængler og ind i jordvæggen. Sådan udhuler den intetanende sit fundament, efeuen. Eller sådan ser vi det, for det er jo kun os, og ikke efeuen, der ville tabe noget på at badehuset faldt sammen. Og derfor spekulerer vi på hvor langt vi vil lade den gå i sin territorialisering. Det samme har vi i uovervejede øjeblikke tænkt om fyrretræet der vokser i haven, lige ved *Skovhusets* vestfacade, der det står og drysser sine efterladenskaber ned over vores tag. Vi er selvfølgelig ikke herre over fyrretræet, og det er fint, vi kan godt lide det, også når regnvandet, der ledes ad stierne på klimaskærmens tag og ned gennem taget til det rammer studiehusest tag og korsformede tagrende, er fyldt med gul fyrrepollen, der laver gule vandskyer når de rammer bassinet rundt studiehusest sokkel. Det var ikke for ingenting at de gamle nordeuropæere, og sikkert også andre, havde træer som omdrejningspunkt i deres religioner, for hvad andet end Yggdrasil og Irminsul kan både forankre, vokse ind i himmelen, beskytte, pejle – og være levende – samtidig? Fyrretræet ved hvad det handler om, og lever overbærende side og side med alle de små stålsøjler der holder vores tag oppe. Efeuen har kommet os til undsætning, og vokser op langs søjlerne, som for at dække over deres manglende evne til at gro grene og blade. Det er også fint. Vi kan godt lide stål, og de klæder hinanden, stålet og efeuen. Men nu ikke mere om efeuen, man kan godt blive træt af den. Sådan er det så utaknemlig at være trofast og hengiven. Lad os heller tale om vandliljerne i studiehusest bassin, eller solens stråler, der fra samme bassin kastes op i loftet i det lille sovehus som dansende refleksioner. Findes der noget mere fredfyldt, end at vågne en solskinnende morgen, og som det første få øje på solen og vandets fælles bevægelser i loftet? Det samme hvide loft hviler ovenpå tykke jordvægge med bølgende mønstre fra jorden der er stampet hård, lag på lag, og øjnene leder altid efter noget, som om der lige pludselig skulle vise sig en knogle eller en trilobit ind i mellem jordlagene. På regnvejrsdage kan vi vågne i det lille sovehus og høre vandet tromme på sovehusest ståltag, hvor det ledes ned til fra klimaskærmens tag, og fra ståltaget løber det videre ned i bassinet, der lægger sig helt ind til sovehuset sydlige væg. Når vi kigger ud af det store vindue fra sengen, ser vi regnet forlade ståltaget i mikroskopiske, fragmenterede vandfald på række og rad, men når vi rejser os og går over til vinduet, hvor vi ser ud på bassinet udenfor, bliver vi altid slået af uoverensstemmelsen mellem det vi forventer og det vi ser, eller ikke ser, for lyden af regn giver forventning om myriader af ringe på vandet, men i stedet står der fire vandstråler fra studiehusest korsformede tagrende, som boblende lander

i hvert sin hjørne af bassinet. Hvis der ikke havde været stålhjørner på studiehusets vægge af stampet jord, havde vandstrålernes tilbagevendende pjasken eroderet stykker af dem væk for længe siden. Man kan ikke andet end beundre studiehusets kompromisløse prioriteringer, der det står som en stolt kriger iført sin rustning, som også er et monument - over en krig der både er smuk og nødvendig, men ikke desto mindre fatal. Det samme monument gentages i klimaskærmen, der både beskytter og muliggør jordhusenes skrøbelige eksistens, fordi hverken vind eller regn får slide på jordvæggene der er stærke og svage på samme tid, men som samtidig, fordi al afskærmning jo også afskærer, åbner op, slipper ind. Vi kunne have ladet det være, vi kunne have bygget et normalt tag på klimaskærmen der ikke lukkede en dråbe vand ind, og det kunne være det. Men så havde vi måske alle sammen langsomt tørret ind, i hvert fald vores begejstring, og studiehuset ville ikke have brug for sin rustning, så når det en gang endelig smuldrede væk, var der ingenting tilbage.

Over stuehuset og det store sovehus, som også begge er bygget af stampet jord, er der ingen åbninger i klimaskærmens tag – man kan ikke kæmpe på alle fronter. Derfor har de heller ingen rustning, ligesom de tre riddere der begærligt kæmper i vest. Men de har sine skjulte monumenter, stuehuset og det store sovehus, men lad nu også det ord ligge, for måske er det ikke mere monumenter end et lårben er et monument, måske er levninger, eller spor bedre anvendte ord, mere håbefulde. For så er alt som det skal være. På samme måde som det at en hvilken som helst sten vi plukker på stranden vil overleve os selv, ikke gør den til et monument, men en hverdagslig kendsgerning i al sin svimlende grufuldhed og altoverskyggende beroligelse. Stuehusets fremtidige levn er en hjørnevæg inden i huset, som også er husets eneste indvendige vægge. Hjørnevæggen indkapsler det nordøstlige hjørnet i stuehuset, og hver gang vi sidder der inde, netop som i en slags rum-kapsel, prøver vi at udveksle, i håb om at overføre lidt af vores sjæl til dens stålflade. Vi tænker på at ridse i væggen; her er vi, den og den dato, vi tænker på at male silhuetten af vores hænder, ligesom i hulerne i Chauvet – ja, vi har sågar tænkt tanken at lade hele vores kropps silhuet foreviges på stålvæggen. Men hvem vil vel sidde at glo på sin egen, tomme silhuet hver dag. Vi nøjes med de små operationer; graver en rosemalet sten ned foran stuehuset, planter et aspetræ i haven og ét inde i klimaskærmen, og skriver små digte og lægger dem i tarvelige plastflasker som vi graver ned rundt omkring. Det mærkeligste vi gør, er at placere en hjulvisp over et nyplantede æbletræ, ud i fra en forestilling om, at træet skal vokse ind i hjulvispen og løfte

den med sig i væksten. Heldigvis falder vi til ro igen, og bringer hjulvispen tilbage til sin plads i køkkenskuffen, hvorefter vi går over til det store sovehus, hvor vi sætter os på sengekanten og græder, og vores tårer lander på jordgulvet som suger dem til sig, og det er rart at tænke på at huset absorberer vores sorg. Men også jordgulvet forsvinder en dag, og det samme gør sovehuset, men heldigvis ikke det hele, for sovehuset har dets bestandige bestanddele, i form af en masse små akrylstænger der er stampet med ind i den sydlige jordvæg, og som trækker lyset ind i sovehuset som små lyspunkter, og der er også en stærk stålvæg der står frit i rummet, og holder sengen på plads. Man kan se for sig hvordan den stærke væg, med melankolsk glæde, i fremtiden vil være vidne til hvordan sovehuset græder langtrukket, når jordvæggene langsomt smuldrer og akrylstængerne løsner én efter én og triller ned. Og sådan kommer sovehusets stålvæg måske en gang til at stå - omkranset af en jordbunke der tegner et rektangel, hvori hundredvis af akrylstænger, der ligesom forstenede tårer – eller lyspunkter, ligger begravet.

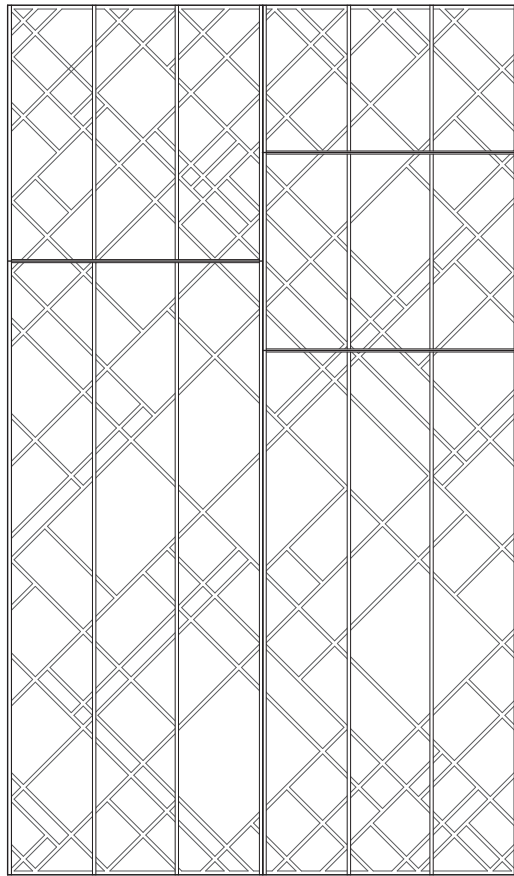
Lad os ikke tale mere om tårer, men om frø og lys og mørke. Og om hvordan vi i korte, intense øjeblikke, kommer til at tro, at vi befinder os i en skov, som den gang vi luntet ud i nattemørket for at gå over til badehuset, og lyset fra alle lanterne der var hængt op, både i mellemzonens efeubevokste søjler og i havens træer, gav os et evigt minde om tilstedeværelse i en oplyst skov der aldrig fandt sted. Det er måske den samme skov vi er i, når vi ligger i græsset ved bredden af studiehusets bassin, med lukkede øjne, og ørene vendt mod lyden af græshopper og biernes summen, og tænker på blåbær og markjordbær, på vandfald og grønne sletter og koraller, på bare fødder i blød mos, myretuer store som bistader og termitternes underjordiske katedraler, på granskove der løber over kontinenter og bøgeskovens bund der er dækket af anemoner, på engkabbeleje, havre, skovsyre, skovstjerne, og gøgens kukkuk. En gang i mellem følger vi bierne ud af klimaskærmen, for at se efter deres bistade, der står vest i haven, og vi glemmer aldrig et billede vi så en gang, af en bivoksplade med blågrøn honning fra bier der hentede næring fra en slikfabriks produktionsaffald. Vores bier henter nektar fra blommetræet der hænger ned over bistadet, og fra brombærblomster, mælkebøtter, ringroser, solsikker og ranunkler der står strøet rundt i haven, fra agurkblomster, mynte, lavendel og vintergækker der vokser inde under klimaskærmen, og fra lyng, rødkløver, margueritter og purløgsblomster der vokser på klimaskærmens tørvetag. De henter også nektar fra naboens store hestekastanjetræ og kvarterets mange, mange hvidkløvere og syrener, og alligevel skal de flyve meget længere

væk, for de skal bruge nektar fra tyve millioner blomster bare for at producere ét glas honning, og tanken om de tyve millioner blomsterbesøg der er konserveret i vores lille glas på køkkenbordet, gør, at vi ikke forstår hvordan den slags kan købes for penge, og vi føler os på en måde som forbrydere af en anden verden, når vi uden samtykke bytter biernes honning mod sølle sukker.

Om vinteren klumper bierne sig sammen i en vinterklynge inde i deres stade. Vi kan ikke sådan klumpe os sammen, vi skal hele tiden pendulere mellem de små jordhuse, så vi tager vinterfrakken på – en stor, tyk og lodden uldfrakke som vi nemt kan smide straks vi er inde i varmen igen. Det er ligesom om den er del af flokken, uldfrakken, den ligger tavst og venter på at vi skal ud i det kolde mellemrum, og vi synes ikke den skal forsømmes, og drikker gerne en ekstra kop the for dens skyld, så vi snart skal ud på toilettet. Måske er det fordi vi også selv nyder det, at bevæge os mellem lerhusene når det er koldt og mørkt, for når man står der ude, midt i mellem, så er det som at stå i en lille, hyggelig, oplyst landsby hvor man hører hjemme. Bevægelserne mellem husene bliver til både rutine og ritual, som når vi skal fra sovehuset til badehuset, og uden at overveje det, tager lanternen med levende lys med, for i badehuset er der ikke andet lys end den lille smule dagslys som kommer ind gennem nogle små vinduer øverst i døren, og selv om vi gør det på samme måde hver dag, stopper vi ikke med at føle en vis andagt i at have medbragt lanternen, når vi i badehuset ser lyset flakke mod de bølgende jordvægge og indstifte en særlig ro. Der er også noget beroligende i at kunne se sin egen ånde, ligesom vi kan inde i badehuset på de koldeste dage. En gang i mellem, når vi står under bruserens varme vand, genkalder vi det sælsomme og sjældne syn ude fra haven når det har faldet nok sne til at den har lagt sig, og klimaskærmens tag ligner et hvidt låg der har løftet sig fra jorden og blotlagt planter og jord, og det er så fremmed at se *Skovhuset* sådan som en beholder, for med sneen kommer glassets grænse lige pludselig meget mere til syne end ellers, hvor det mere er en usynlig barriere, og hvor græs og blomster udenfor og indenfor synes at gå i et. Også når det regner kommer glasset til syne, og giver lyd fra sig, og vi kan sidde i le under det store tørvetag med alle dets blomster og græs som lydløst tager imod regnen og beskytter vores små jordhuse, og se vandet, der bliver ledet ned i gennem loftet i et særligt rørsystem, lande på vesthusenes ståltage, der i mødet med vandet larmer på hver sin måde. Når det regner, er det som om *Skovhuset* forvandles til en lille maskine eller et slags instrument, og vandets bevægelse står i kontrast til hvor stille det ellers er, hvor det kun er karpernes munde og rygge der laver

krusninger på vandskorpen, og så lige den ene trædesten ud til studiehuset, den der røkker sig bare en millimeter, hvor de andre trædesten står helt stødt, og denne ene millimeter er nok til at sende to små bølger af sted når vores fod rammer stenen. Kan der gro mos på en trædesten?

Vores nøgne fødder træder gængende fra trædesten til trædesten, og ind på studiehusets jordgulv som er varmt der hvor solen rammer og koldt i skyggen, og ud igen på trædestenene, 1, 2 og ind på græsset der er blødt, og skiftevis på store, varme skiferflager og køligere græs, og over på varm beton med endnu varmere stålskinner der løber på kryds og på tværs, og vi får øje på en mariehøne der lige har påbegyndt en lang ørkenvandring hen over betonen, så vi sætter vores hånd forsigtig ned foran den, og den klatrer op, men folder i det samme vingerne ud og flyver af sted, og betonfeltet med stålskinnerne, der krydser hinanden i mindre og mindre dele, dirigerer jordhusene, men ikke mariehøns flyvning, og vi tænker på at der i det lille glas honning på køkkenbordet er et hemmeligt kort over tyve millioner flyvninger, og at betonfeltet med stålskinnerne er et hemmeligt kort over pladseringen af milliarder af stampede jordpartikler, og *Skovhuset* forekommer os at være en ark, fyldt med pollen, karper, lanterner og græs. Og pollen, karper, lanterner og græs.



Site med tagplan, 1:200

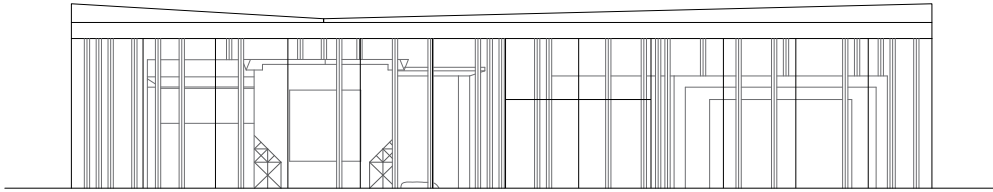
Overordnet beskrivelse af Skovhuset

Den overordnede komposition i Skovhuset består af fem små boligkerner, der er overdækket af en klimaskærm i glas. Boligens daglige funktioner er fordelt ud over de fem boligkerner, hvoraf to er soverumshuse (bruttoareal på hhv. 29 m² og 18m²), ét indeholder stue og køkken (b.a. 32 m²), ét er baderumshus med bruser og toilet (b.a. 9 m²), og ét er studiehus (b.a. 14 m²). Alle boligkernerne er lavet i stampet jord, tage og gulve inklusiv, på nær i badehuset, hvis tag er et stort omvendt pyramideformet stålkår, der opsamler regnvand til brugsvand. Også taget på det lille sovehus og studiehuset har stålelementer, der fører regnvand fra taget og ned i et bassin der omgiver studiehuset. Det lille sovehus har en hældende flade i stål, der ligger oven på dele af jordtaget, og leder regnvandet i bassinet, før det folder og flugter med loftsfladen i huset, som tager imod lysrefleksionerne fra bassinet - der støder lige op til husets sydfacade - gennem et vindue der går fra væg til væg under stålkonstruktionen.

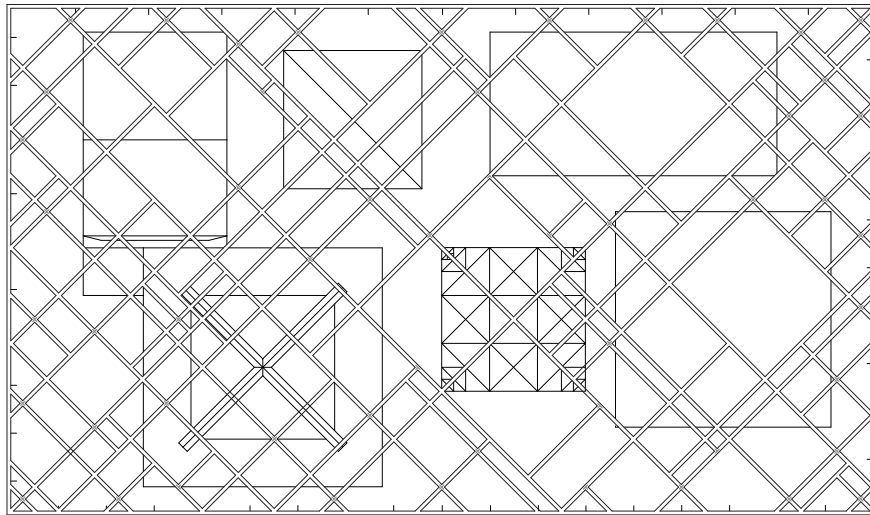
Studiehuset står på en krydsformet stålkonstruktion, der hviler på et betonfundament, hvis overkant flugter med vandfladen i bassinet det står midt i. På taget har den ligeledes en krydsformet rende i stål, der er skåret ned i den stampede jord. Renden tager også i mod regnvand gennem en åbning i klimaskærmens tag, og fører det ned i det omkringliggende bassin.

Det store sovehus har foruden de stampede jordvægge, en indre væg i stål. Huset har en indgang i hver kortside, og de eneste lysindtag, foruden de translucente døre, er en punktvis belysning, der stammer fra en masse akrylstænger der er stampet ind i jordvæggen, og trækker dagslyset igennem væggene. Stuehuset har ligeledes en indre væg i stål, der med sin vinkelform danner et lukket hjørne nordøst i huset. Der er to store vinduer i stuehuset – et mod syd, og et mod vest og Skovhusets plads, der ligger i midten af hele huset, og er forankret i et betonflade med nedstøbte stålskinner.

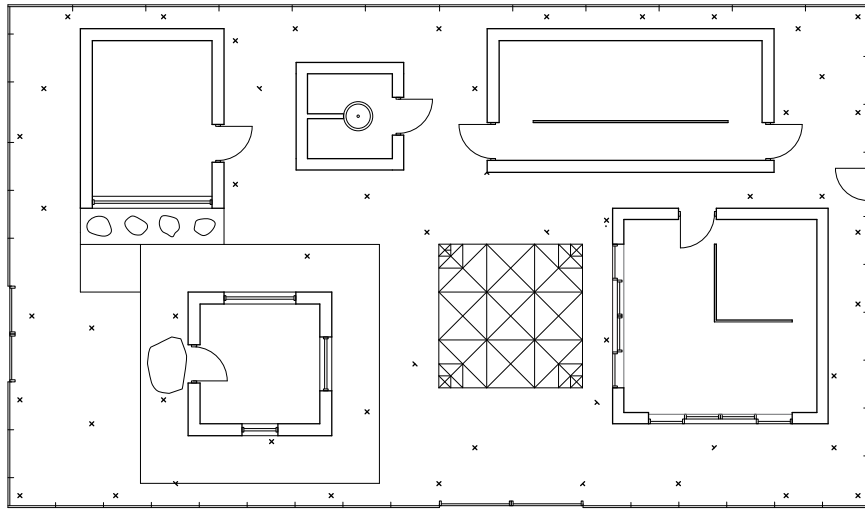
Resten af grundfladen i mellemzonen er dækket af jord og beplantning, og går således i ét med uderummet i haven, der er af samme "ikke-friserede" beskaffenhed. Grundarealet i huset er på godt 300 m². Klimaskærmen består af et tag, hvis gridkonstruktion i stål er understøttet af en masse tynde, uregelmæssigt placerede stålsøjler. Tagbeklædningen er translucent polykarbonat, og er understøttet af en konstruktion, der hælder pladerne svagt i retning af de tre boligkerner der tager i mod vandet, og som opsamler og fordeler vandet de rigtige steder hen. Hele facaden er udelukkende i glas, og har skydedøre i syd- og vestfacaden, samt hoveddør i østfacaden.



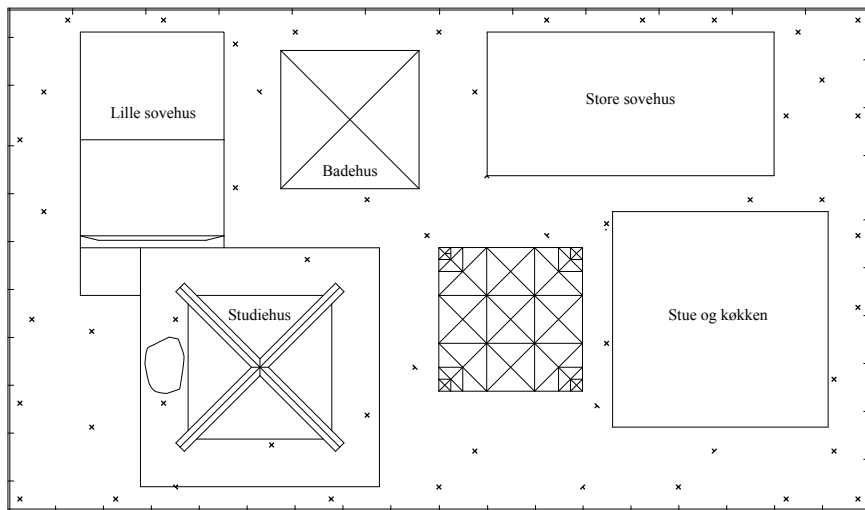
Sydfacade, 1:200



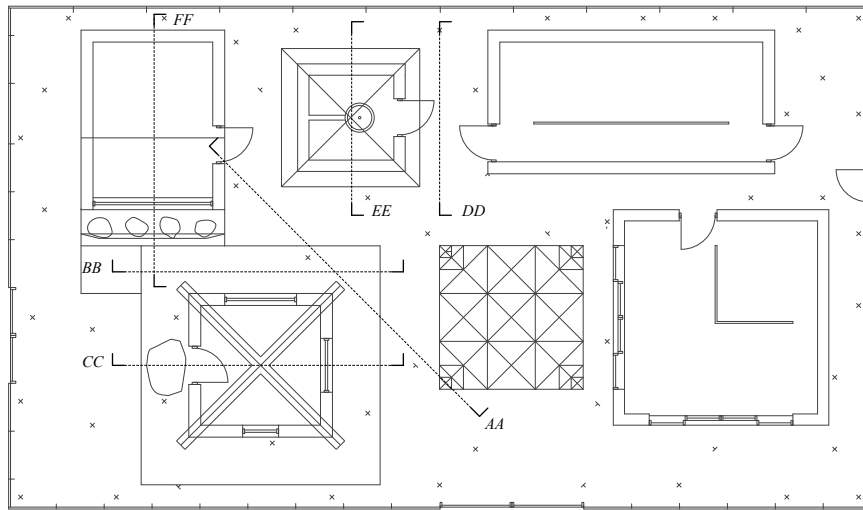
Tagkonstruktion, 1:200



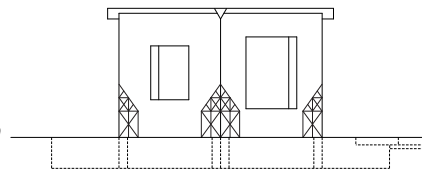
Stueplan, 1:200



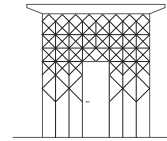
Tagplan boligkerner, 1:200



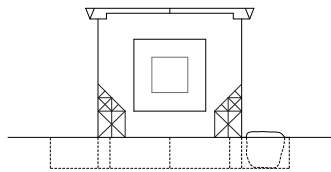
Facade, studiehus, 1:200



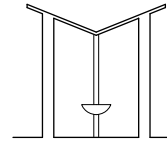
Facade, badehus, 1:200



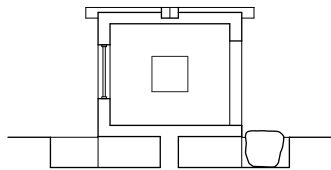
Facade, studiehus, 1:200



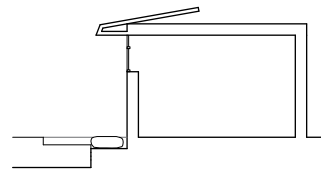
Snit, badehus 1:200

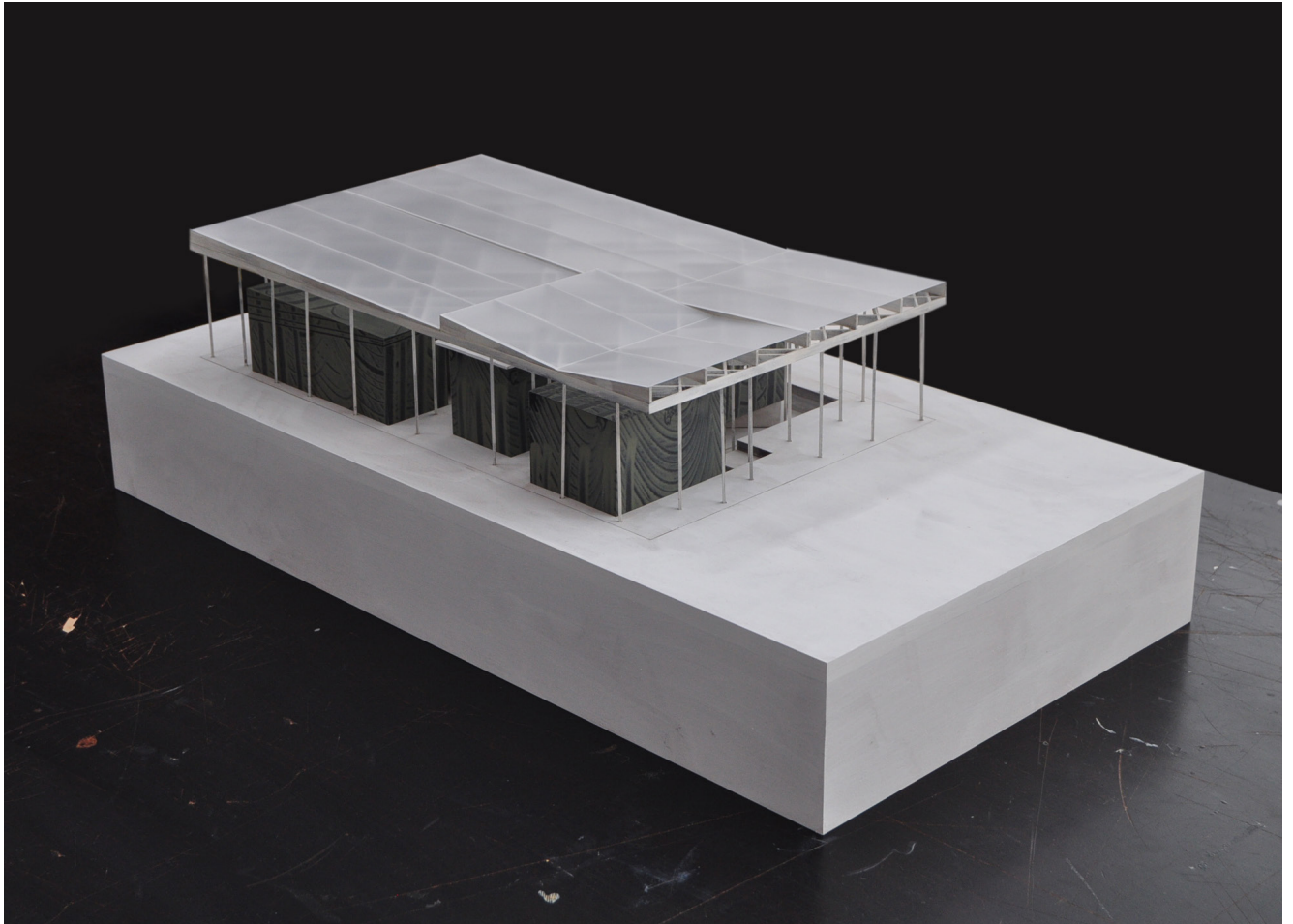


Snit, studiehus, 1:200



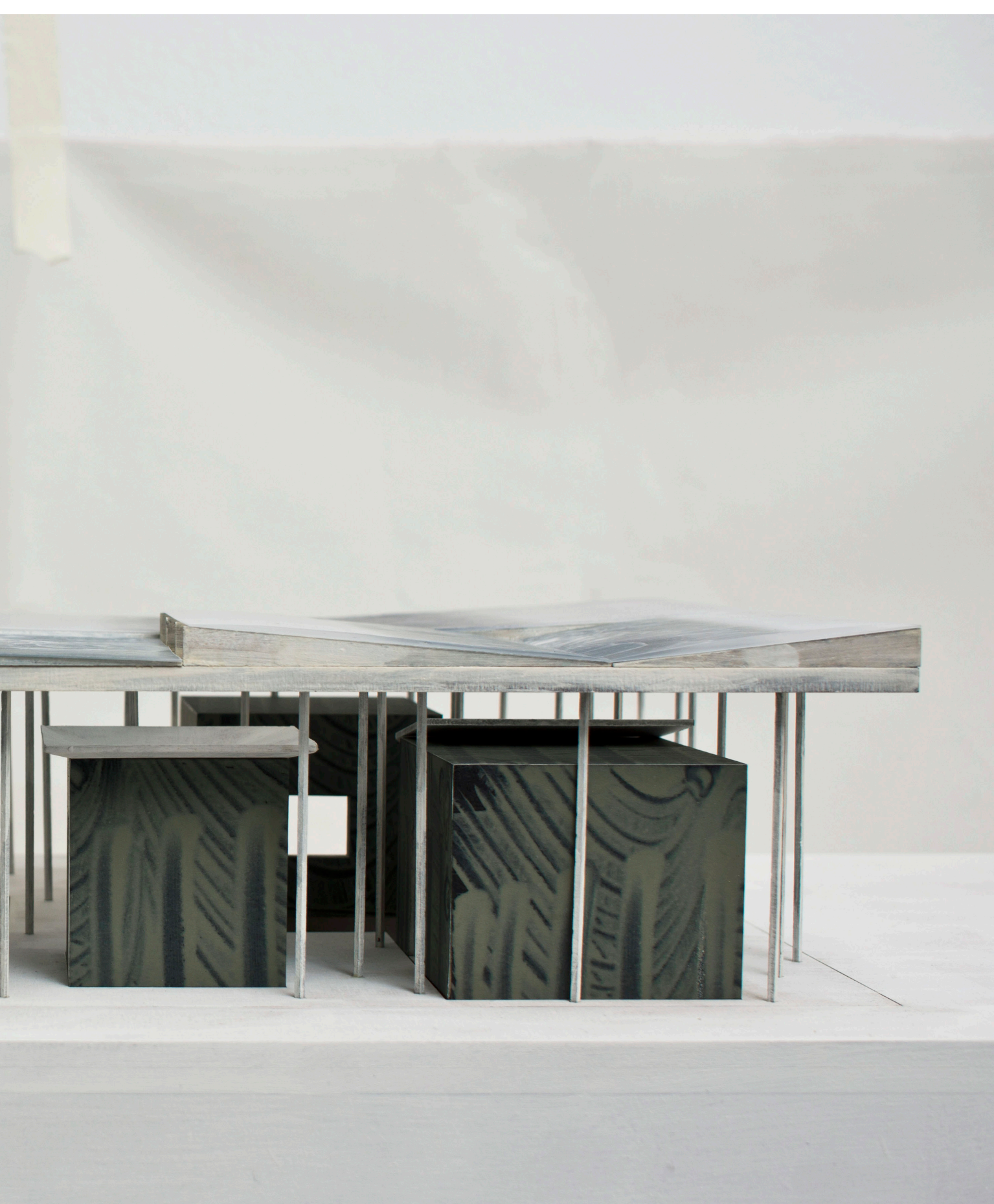
Snit, lille sovehus, 1:200

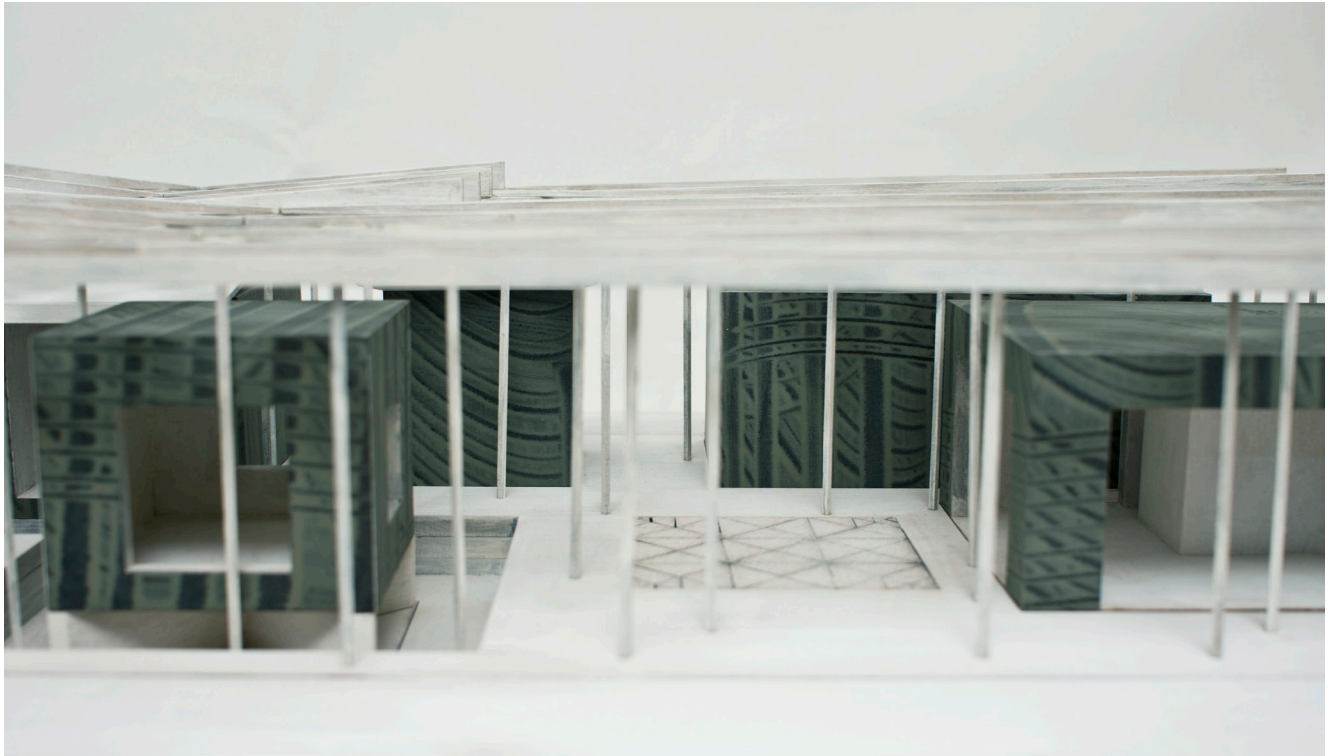


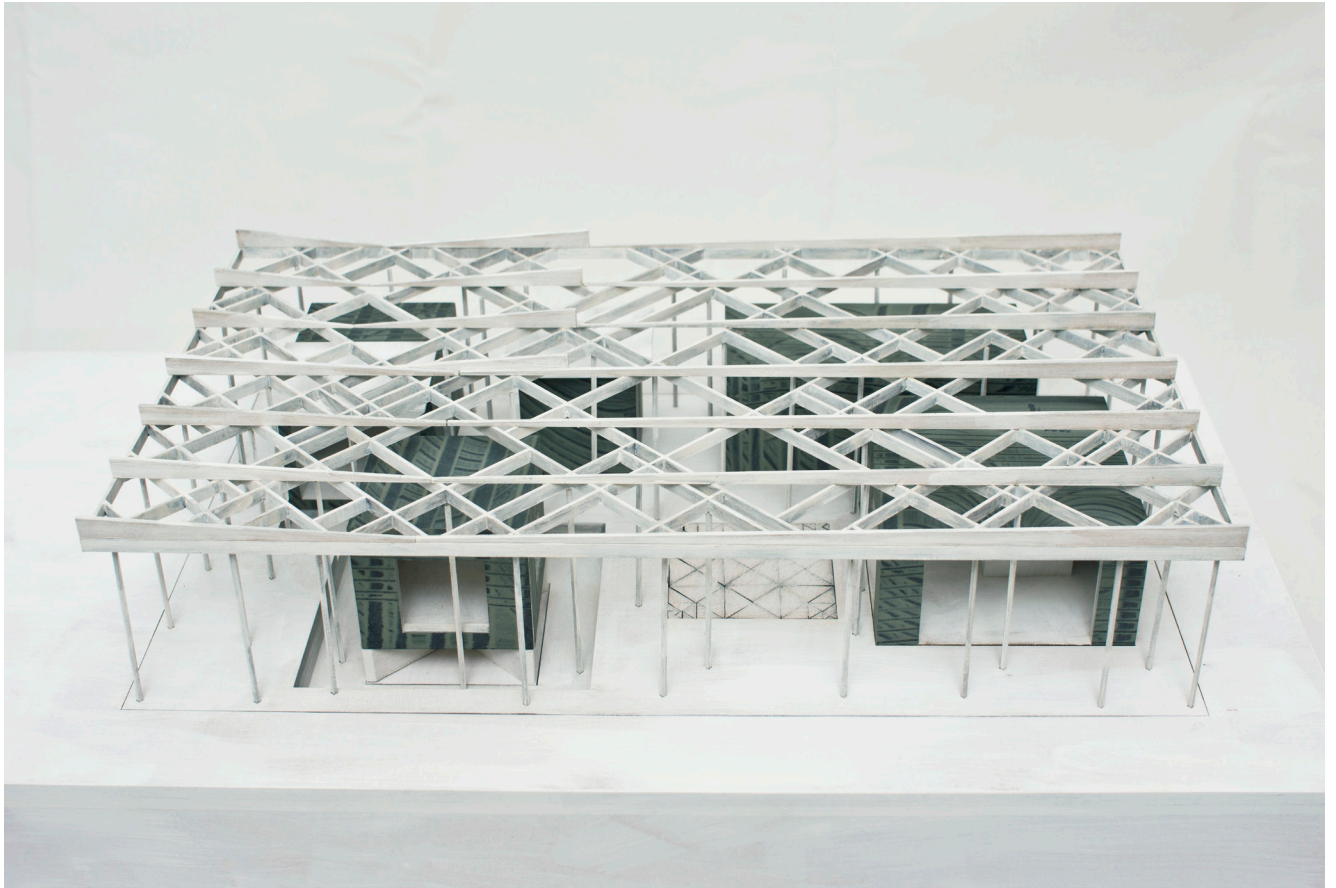


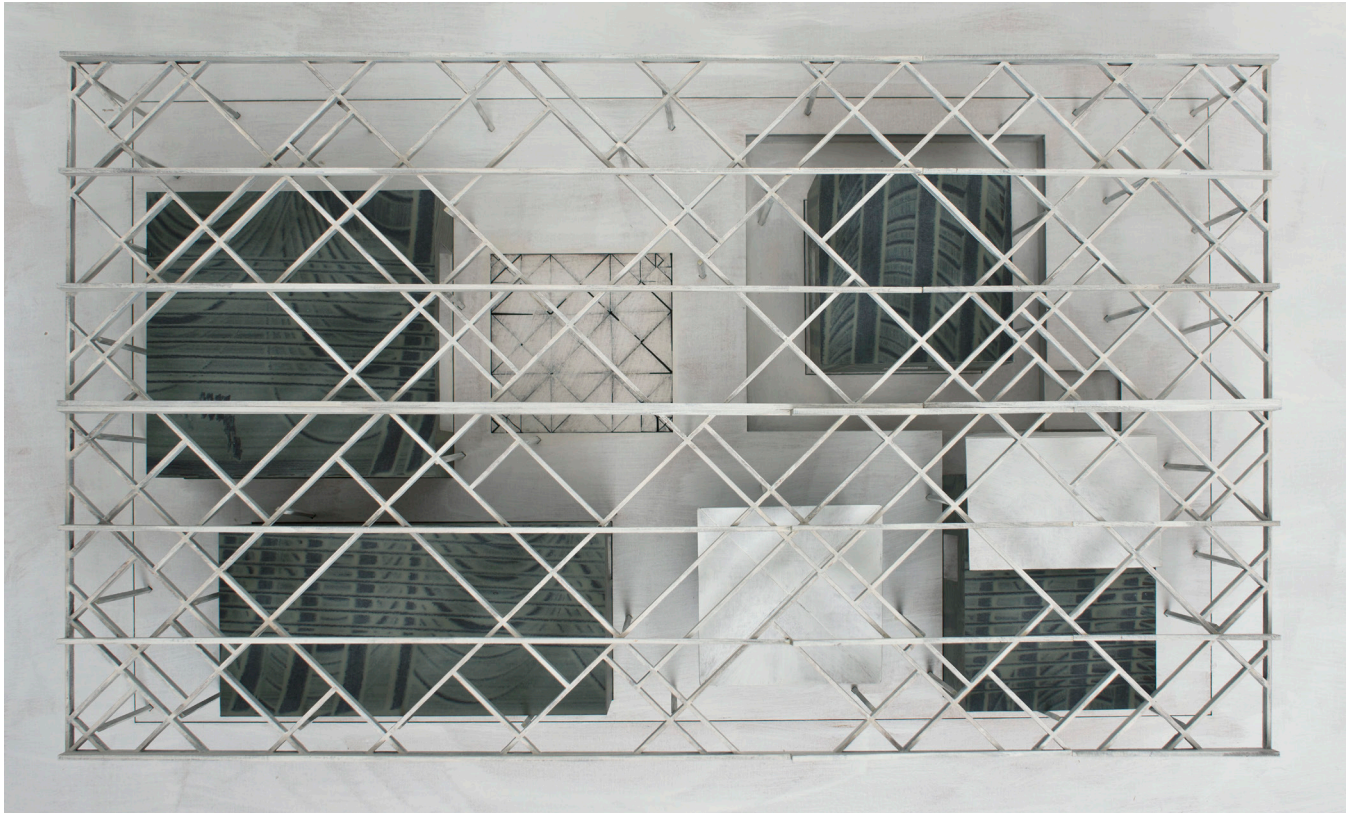
Model 1:50









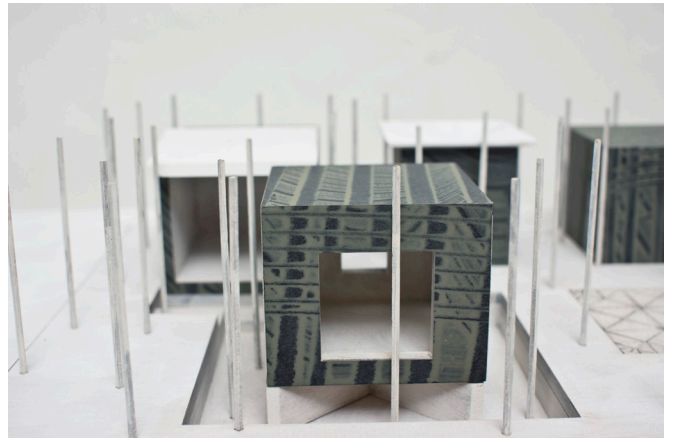
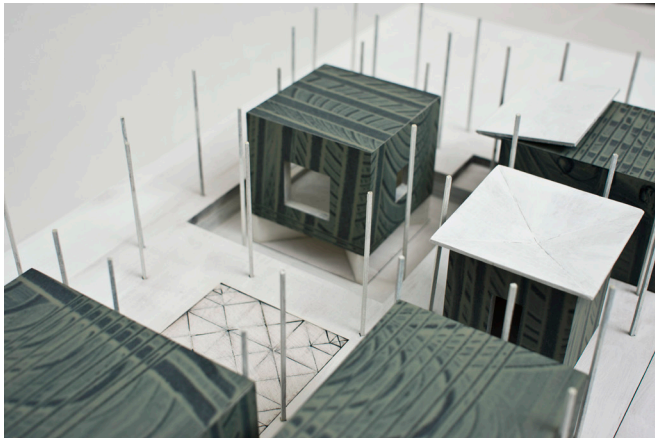


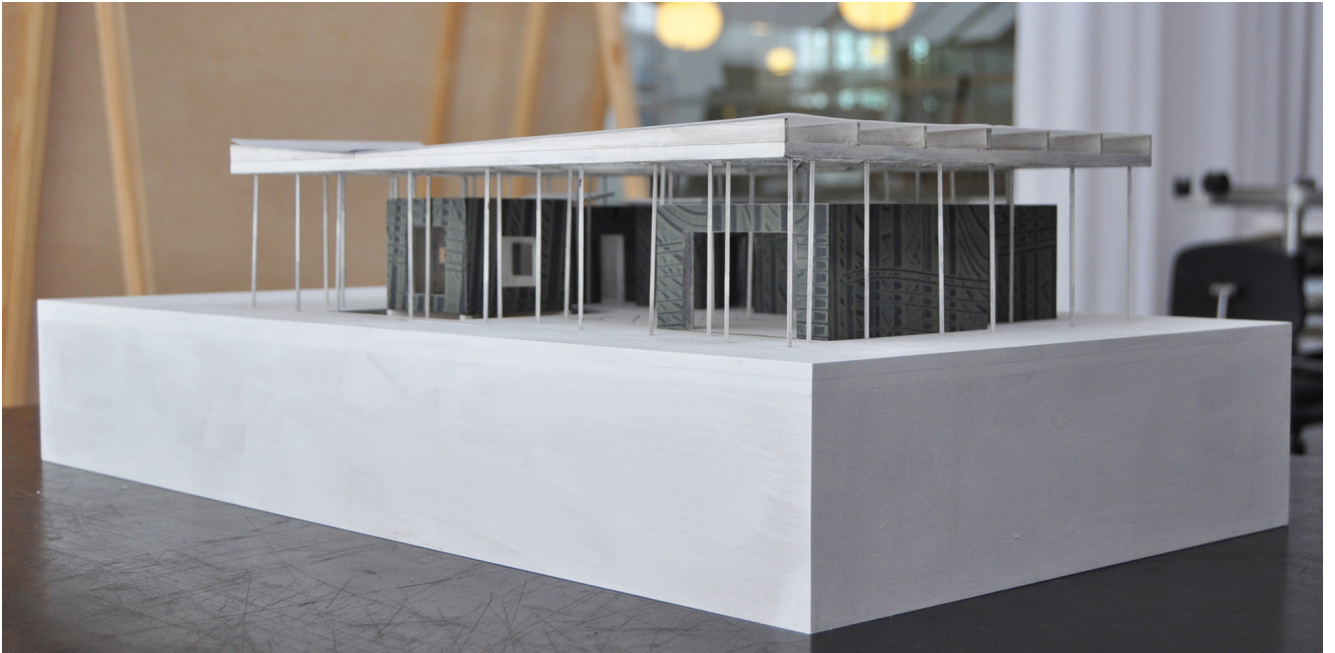


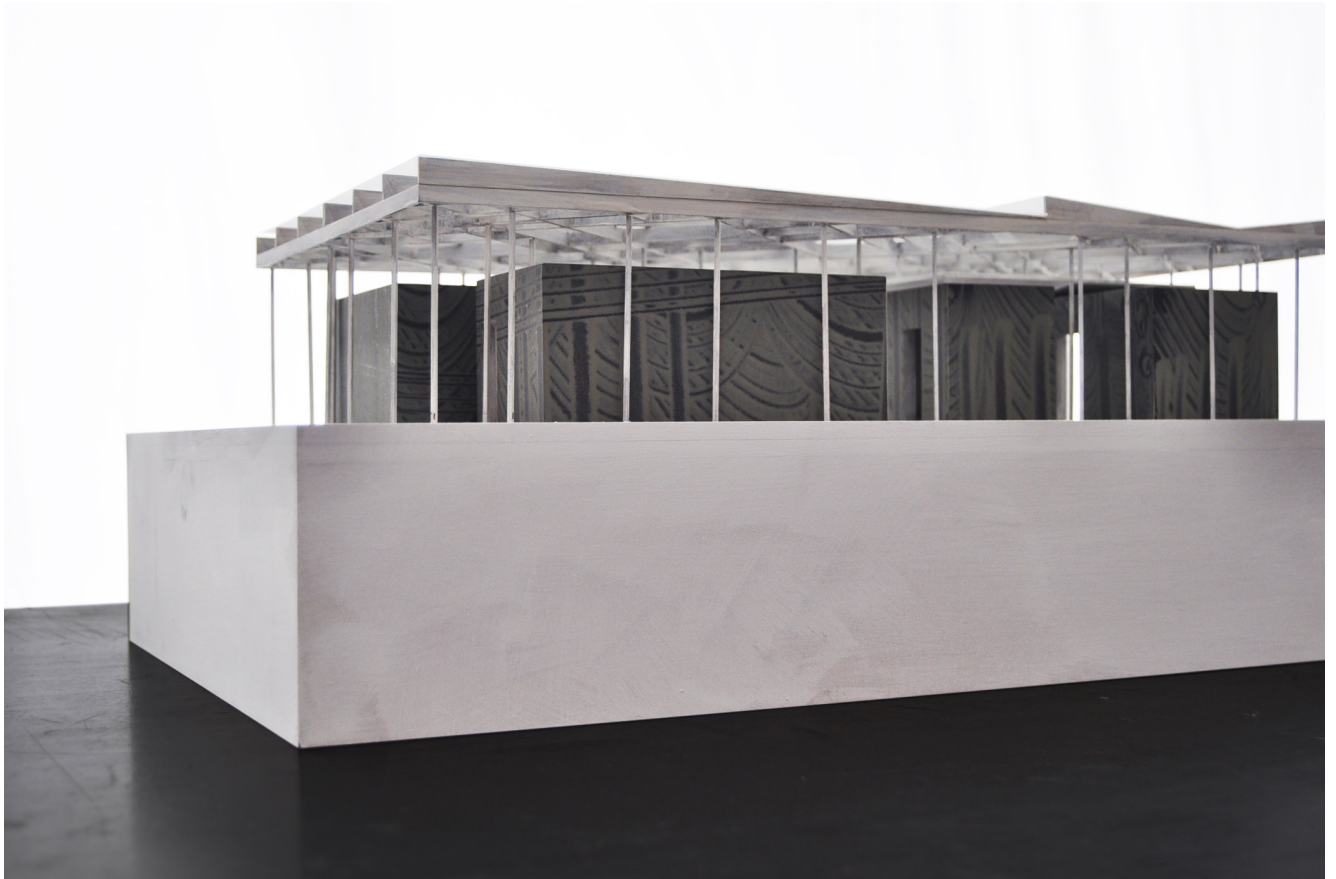






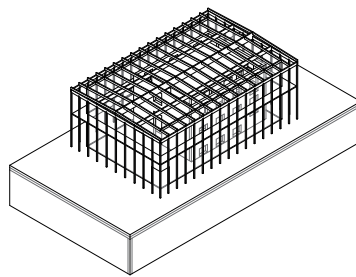






Kapitel 10

Æskehuset



På matrikelgrænsen mod øst, som ligger ud til vejen, vokser der ligusterbuske. Læg mærke til at der ikke *står* en liguster*hæk*, sådan som man måske normalt ville omtale en ligusters danske tilstedeværelse, da den jo, til ligusterens fortrydelse, hvis den ellers havde sådan noget, er kommet til at symbolisere småborgere der er sig selv nok, og friserer ligusteren til vinkler og til en hæk, hvor der på den ene tilrettede side går en offentlig vej, og på den anden står en bil eller to parkeret. De ligustre vi her har med at gøre *vokser*, og er her i kraft af at være *buske*, som i kraftfulde planter, der kan skjule hemmeligheder af den gode slags, og lede en ad labyrintiske veje af den type som naturen kan byde på, og man føler sig derfor ikke afvist, men budt velkommen på en hemmelighedsfuld måde, på trods af at buskene fortoner sig som en grøn mur. På midten af matrikelkanten er der en åbning i buskene, og bag åbningen vokser nok en lang række af ligustre, som man kan se at stopper før de når kanten i hver side, så man skal vælge retning når man står der i åbningen af buskerække nummer et.

Ligusterbuskene er på flere måder et forvarsel om hvad der venter på den anden side, ikke kun ved den åbenlyse relation der har med beplantning som rumdannende at gøre, med også

ved at de som type på en måde tager et velkendt motiv på sig, samtidig som de forsøger at undgå det stereotypiske. For sådan kan man også se huset, der med sin søjleomkransede glaskasse og flade saddeltag, giver associationer til et græsk tempel, bare at søjlerne er lavet i stål og er meget mere slanke og talrige, og sammen med taget, der fortsætter i samme stålrytme, kommer til at ligne en industribygning. Der ligger også den slags paradokser i ruinmotivet, hvor både billedet af templet og industribygningen i den form som husets stålkonstruktion fremkalder, er typer fra fortiden, og derfor giver konnotationer til noget ruinøst, det samme gør bevoksningen der dækker store dele af stålet – men netop ikke nok til at sløre den skarphed og friskhed konstruktionen alligevel udstråler; vi kan tydelig se at den ikke er gammel. Den del af huset, som hvis det endelig var, i nogen grad kunne kvalificeres som ruin, er den brønshøjske villa fra trediverne, der ligger inde bag stålet og glasset, og da egentlig kun i kraft af den aura som ruiner besidder, og ikke forfaldet som sådan. Godt nok er husets oprindelige tag fjernet, det var i dårlig stand, men dets vinduer er der fortsat, og huset står som en Atlas inde i glaskassen og bærer hovedvægten af taget - søjlerækkerne gør sit, men de store dragere lægger af på de gamle, gule mursten. Mellem muren og stålkonstruktionen står en stor glaskasse, næsten usynligt spændt ud mellem jorden og tagkonstruktionen, og skaber en mellemzone rundt om hele den gamle villa.

Rundt i stålkonstruktionen løber der et galleri i førstesals højde, og i det nordlige hjørnet mod øst går galleriet ned i en trappe, og i det østlige hjørnet mod nord forsvinder det ind i huset. Langs yderkanten af galleriet er der plantekasser, og planterne hænger ned og danner et grønt gardin, som kun gør et ophold i det nordøstlige hjørnet. Denne pause i galleriet og det grønne gardin åbner op for galleritrappen, som lader til at være et helt naturligt sted at bevæge sig hen, når man kommer ind på grunden. Men det virker alligevel lidt for privat at gå op ad trappen, for vi ser at galleriet rækker så langt rundt i huset at vi ikke kan se hvor det ender. I stedet benytter vi husets hovedindgang, der afslører sig ved at søjlerækken gør ophold med én søjle i nordfacaden, som det eneste sted, og her holder vi et par stængler fra det grønne gardin til side, og træder gennem en glasdør. Dermed er vi inde i klimaskærmen. Vi bliver stående inden for døren et øjeblik, i forsøget på at indfange det spektakulære mellemrum vi lige her befinder os i. Vi ser ud på søjlerne vi lige har passeret - der vokser planter op langs dem, og der hænger planter ned langs dem, og der vokser også planter op langs selve glasset, både på ydersiden og indersiden, og her vi nu står foran den gule murstensvilla, ser vi at også den er beklædt med grøn efeu. Mellemzonen mellem glas og

murvæg er ikke mere end en meter bred, men rejser sig til gengæld mange meter op før det får fat i loftet. Man får tanken om en ophobning af kulisser fra en opera der udspiller sig på en vingård, hvor vingårdens villa i ophobningens logik nu er omgivet af vinranker og sceneteknikernes gallerier og installationer der smelter ind i det hele. Foran os har vi murhusets hoveddør, og uden at spekulere så meget over hvad der befinder sig til højre og venstre, går vi lige ind gennem den, igennem næste kulisse, eller næste æske, og på den anden side af murvæggen træder vi ind på et poleret betondæk, og føddernes møde med det glatte underlag får os til at lægge mærke til, nu efter vi er trådt væk fra underlaget uden for murhuset, hvor vi var for optaget af at tænke på kulisser og vinranker til at notere, at det var blød jord belagt med stenfliser der vi stod.

Det er i sandhed også et scenskift der orkestreres når vi krydser den gule murvæg, selv om visse dominerende logikker ikke ophører; vi står stadig i en én meter bred gang, med ansigtet vendt mod endnu en æske, og skal endnu en gang vælge retning. Men her er ingen klatrende planter, og det eneste stål og glas vi kan se, er tagets, som vi skimter højt der oppe. Og det vi har foran os, er et hus der på samme tid virker stort og lille, bygget i heltræ med finérbeklædning, og står som en gylden æske der omfavnes af de gule mursten hele vejen rundt. Trææskens tag flugter med murvæggens overkant, og ret højt oppe på æskens nordvæg er der et vindue. De gamle murvægge har stadigvæk deres originale vinduer, og det giver en sær følelse af at være både inde og ude samtidig, fordi lyset strømmer uhindret ind fra oven, hvor et enkelt lag glas lukker mellemrummet mellem det gamle hus og trææskens, og dermed sørger for endnu en adskilt, uopvarmet mellemzone. Trææskens har indfældet skabe, skuffer og en bänk i væggen, og der er også en lukket, ret smal dør næsten lige ud for hovedindgangen, alt sammen i træfinér. Vi går til højre, og runder trææskens nordvestlige hjørne, og befinder os næsten med det samme i en passage mellem en døråbning ind i trææskens og en døråbning i murvæggen. Vi vælger at fortsætte ind til æskens mystiske midte, og træder op ad to trappetrin, for gulvet i trææskens er hævet over det polerede betongulv vi kommer fra. Det finérbelagte heltræ flyder med hele vejen ind og rundt - både gulv, loft, vægge er i samme materiale, og den overvældende materielle homogenitet og de par trappetrins opstigning, giver en vis fornemmelse af at træde ind i det aller helligste, som man kunne kalde *shrine* på engelsk, der som det danske *skrin* har samme oprindelse fra det latinske *scrinium*; æske. Det er ikke svært at forestille sig at æskens kan virke som en kokon i de koldeste vintermåneder, når begge døre holdes lukkede for at holde

varmen inde i rummet, som ikke er mere end tredive kvadratmeter stort. Men når temperaturen er til det, og det er den for det meste, står både døren i vestsiden, og en døråbning i sydsiden åbne, og gør æsken privat uden at være lukket, og giver følelse af gennemstrømning og åbent rum snarer end en hellig midte. Der er dog et iøjnefaldende træk ved det rum vi befinder os i, der gør at vi aldrig bare vil kunne flyde uanfægtet gennem rummet - der er noget der standser bevægelser, og både lukker og åbner op et rum i rummet; den store bogreol der fylder hele østvæggen. Med dens bøgers spættede farvespektrum og mættede stoflighed, står bogreolen som en portal i rummet, og det er måske her, i hver bog, at vi finder den inderste æske, eller måske det aller helligste. Om bogreolen kan læses som en art rum-skib, så er den også på en mere lavpraktisk niveau, en del af en intention om at holde trææskens rum så tomt som muligt, ved at rummets funktioner så vidt muligt indlejres i væggene, og det gør, ud over bogreolen, at køkken og køkkenbænk også er bygget i ét med æsken, på samme måde som skabene, bænken og skufferne på æskens yderside. Den eneste rumopdeling i æskens stueplan er badeværelset, med adgang fra mellemrummet, og som blot manifesteres som et hjørne i selve hovedrummet.

Der er kun to lysåbninger i finéræskens stue, i form af to store vinduer i hver sin del af sydvest-hjørnet, som begge flugter med køkkenbordene. Herfra kan man så vidt skimte himmelen bag de gamle vinduer i murhuset og hængende planter, og ellers ser man over på de gule mursten. Alt i alt er der ganske mørkt inde i æsken, og det forstærkes yderligere af mellemzonens beskaffenhed, hvor lyset faller ind fra oven, og lægger et blødt, lyst kontrasterende lag rundt om hele æsken. I de varme måneder, når åbningerne mellem alle lagene af huset er åbne, er det en besnærende følelse at bevæge sig uhindret gennem disse forskellige rumligheder, fra den inderste æskes gyldne, niveauforskudte træmørke, til mellemzonen mellem denne og murhuset, der er en lysende, løbende sammensætning af rene materialer der løfter hinanden - træet, det blanke betondæk, murstenene, og de patinerede vinduer - og videre ud til mellemrummet mellem murhuset og glasset, der er som en hemmelig lysning i skoven omkring et mystisk, tilgroet hus, der sært er omgivet af glas, som en Tornerose, og til sidst, følelsen af at huset tynder ud gennem glas, græs og slanke stålsøjler, der alligevel har et arkaisk tilsnit med sin taktfasthed og omkransning, som man forsvinder ud i gennem, og når man ser sig tilbage, er det som om man har kommet ud af en labyrint, og man ved ikke om man nogen sinde vil kunne finde vejen ind igen, eller om det bare var en drøm.

Anderledes er det i de koldeste måneder, når alle døre holdes lukkede, og en hver bevægelse mellem lagene føles som at tage et stykke tøj af eller på. Hvor der om sommeren mest er øjnene og hovedet der kildrer mens man flyder rundt i huset, er det huden der først registrerer de mere omstændelige overgange om vinteren. Det lune og varme mørke i kokonen brydes kontant når man åbner døren ud til den inderste mellemzone, hvis lys nu er friskt og køligt, og det er ikke til at komme udenom, for på trææskens første sal ligger soverummet, så man skal ud af æsken, og ned en trappe der ligger i mellemzonen mellem murvæg og trææske i østsiden, for at komme til badeværelset, og så skal man igen ud i mellemzonen for at komme ind i rummet med køkken, stue og bogreol. Det er ikke iskoldt at færdes i den inderste mellemzone om vinteren, man skal bare iføre sig en lun morgenkåbe om morgenen, og have gode uldtøfler på når man bevæger sig ned på betondækket som til gengæld føles iskoldt, og ellers bare være taknemlig over den opvågning det giver at bevæge sig ud i det lyse og friske rum uden at være rigtig ude, og uden overhovedet at være eksponeret. Eller man kan tage vinterbadet; dyppe sig i den frosne vintermorgenluft og se solen stå op, gennem det komprimerede forløb af passager fra inderst til yderst på første sal, hvor man med få bevægelser starter i trææskens indre og ender på det udendørs galleri.

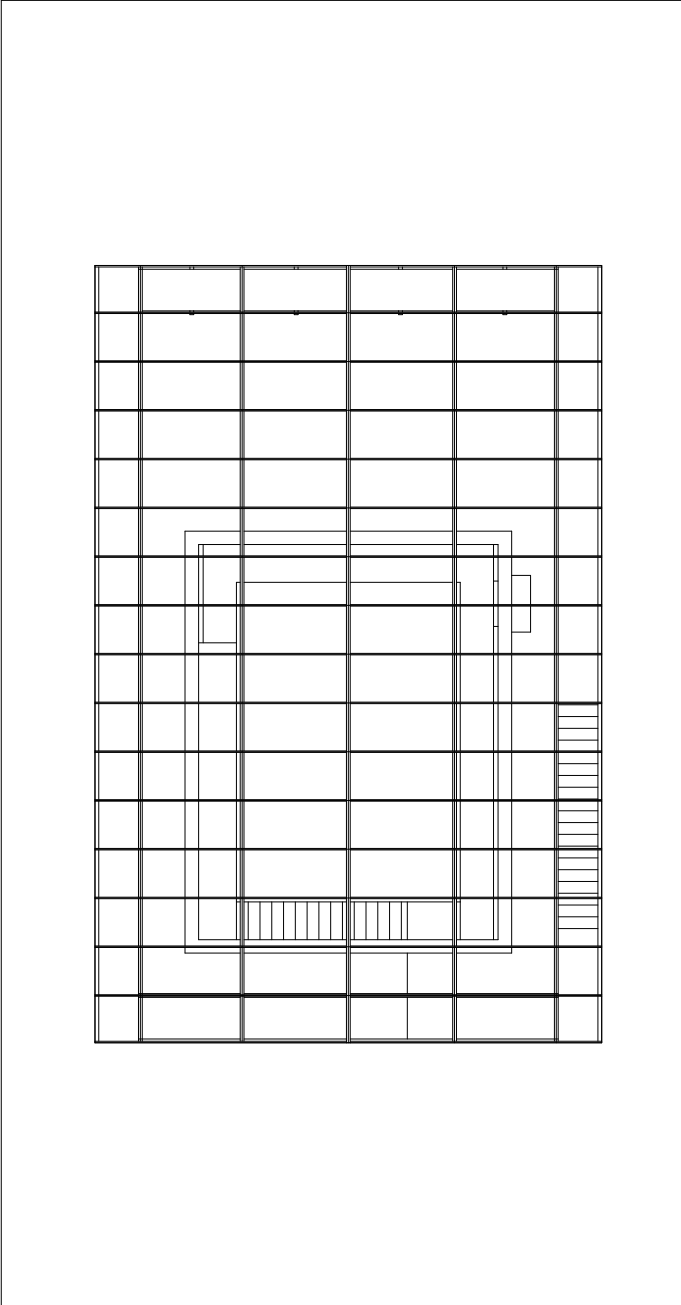
Om sommeren er det anderledes udramatisk at tage samme rute om morgenen, og man kan lade alle døre i snarvejs-passagen stå åbne, så alle sommermorgenens lyde kan strømme ind i rummet, også selv om det regner. Måske tager man en tur rundt på galleriet, og inspicerer sit kongerige - alt der gror i plantekasserne, murhuset der holder på sin trææske, det store mellemrum der åbner sig vest for huset, hvor kolonnaden tager en ekstra stor runde for at give plads. Stående på galleriet i vest, kan man kigge ned på livet der nu udspiller sig i det store mellemrum, og stole, tæpper, bøger, borde, og blomstrende plantekrukkerne set i dette overskuende fugleperspektiv, der på en måde er lidt uden for det hele fordi glasset står som atmosfære i mellem, får en til at tænke at æskens skjulte genstande nu er lagt til skue, og alle disse hverdagens genstande kommer pludselig til at få et skær af noget kosteligt. At måltiderne bliver tilberedt og indtaget i mellemzonen, giver også dem en strejf af noget villet, af noget rituelt. Måske hænger det sammen med det rumlige skift der følger årets cyklus – man flytter ud i mellemzonen i april, og trækker ind i æsken i oktober - og giver det rum hvori måltidet indtages en fysisk ramme, der indgår i en større organisering. Udsigten fra galleriet får en til at se det hele tydeligere, nye helheder viser sig, som når alle de små bevægelser i køkkenet i den inderste trææske, efter et stykke tid går over i tre gåture

frem og tilbage mellem køkken og mellemzone, hvor maden sættes på bordet, og udløser nye bevægelser, når menneskene går hen til bordet og sætter sig, og så er det bordet der holder bevægelserne samlet en stund, hvorefter der er en strøm af bevægelse ind i køkkenet og ud igen, hvor bevægelsesstrømmen spredes rundt i mellemzonen når menneskene går for at tænde lanterner. Overblikket slører tidsfornemmelsen, galleriet har sin egen tid; her oppe fra forstår vi at alt er relativt, når vi overskuer dagens og livets koreografi nede i mellemzonen, på samme tid som vi rækker ud efter en solmoden tomat fra galleriets plantekasse, og mærker den intense duft af tomatplante i frugt, idet tomatens skind giver efter for vores tænder og giver genlyd i hele kroppen. Tomatplanterne, og alle de andre planter der holder til i galleriets uendelige plantekasse, redder os fra det der ellers kunne virke som labyrintens skæbnevalg – galleriet er der for dem, tomaterne og de andre planter, for at vi skal kunne passe på dem – og ikke for at give os valget mellem at gå mod syd, og så mod øst, og så mod nord, og så til venstre og ind i gennem det ene lag efter det andet ind til æskens hjerte – eller – mod nord og så mod øst, ned af trappen og forsvinde væk, ud. Derfor kan vi spise en tomat mere, mens vi uden drama vender os mod nord, så mod øst, går afslappet ned af trappen og forsvinder væk, ud.

Overordnet beskrivelse af Æskehuset

Æskehuset er organiseret i flere lag, hvoraf den gamle brønshøjske villa udgør det ene. Villaen er stripet for sit oprindelige tag og for sine indre vægge og etageinddelinger, således at kun muren og de originale vinduer står tilbage. Villaens ydermur rummer en boligkerne, der er placeret indeni med en meters afstand til muren hele vejen rundt. Hele vejen rundt om den gamle villas ydermur løber en dobbelt søjlerække, med en meter i mellem den indre og ydre søjlerække, og ligeledes med én meters afstand til muren, på nær i huset vestside, hvor kolonnaden løber væk fra murvæggen og danner et større rum. Søjlerne er slanke stålsøjler, hvorimellem der løber et galleri med gangareal og plantekasser. Galleriet nås via en trappe i nordsiden, og gennem adgang fra boligkernens førstesal. Den indre søjlerække er beklædt med glas, og danner således den ydre grænse for husets mellemzone. Området mellem boligkernen og villamuren danner en mellemzone nummer to, eftersom mellemrummet mellem de to lag er lukket af med et enkelt lag glas i loftet. Grundarealet i det glasinddækkede område er på 200 m².

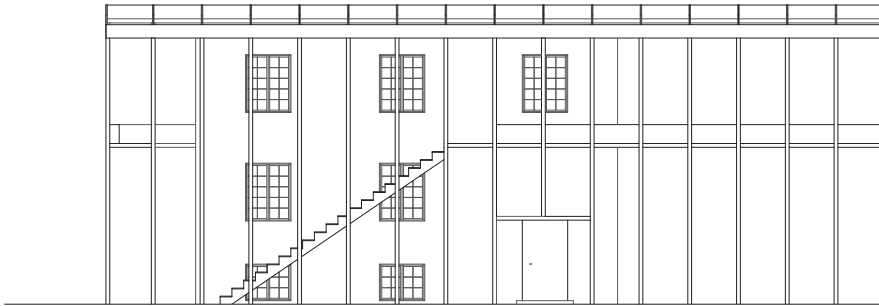
Boligkernen er lavet i heltræ, med finér på inderside og yderside. Den er i to etager, med 50 m² bruttoareal på hver etage, og konstrueret som en kasse der er sat på husets betondæk, således at dens stuesal ligger et niveau over det øvrige dæk, og nås via to trappetrin der er bygget ind i boligkernekonstruktionen. Ligeledes er bænke, reoler og skabe er bygget ind i boligkernens vægge. Boligkernens badeværelse har adgang fra gangarealet mod nord. Adgang til boligkernens førstesal sker via en trappe der ligger uden på æsken, mellem æskes og villamuren i nordsiden. Fra boligkernens førstesal er der en udgang gennem begge mellemzoner og ud til galleriet – en snarvej fra inderst til yderst, hvor en altandør-åbning i den gamle villa udnyttes. Ligeledes bruges en tidligere kælderindgang i den gamle villa som udgangspunkt for forbindelse mellem de to mellemzoner, og villaens tidligere hoveddør benyttes stadig som hoveddør, i samspil med en parallelt placeret hoveddør i glaskassen. Fra yderste mellemzone er der forbindelse til haven via skydedøre i det sydvestlige hjørne af klimaskærmen.



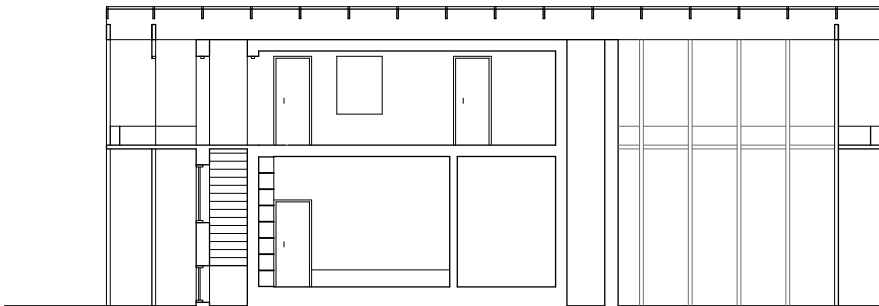
Siteplan med tagplan 1:200



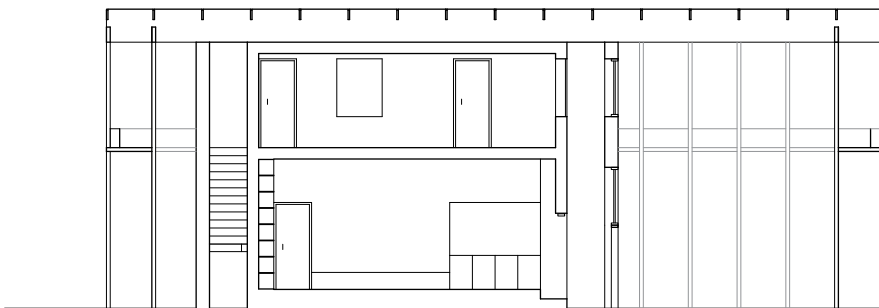
Østfacade, 1:200



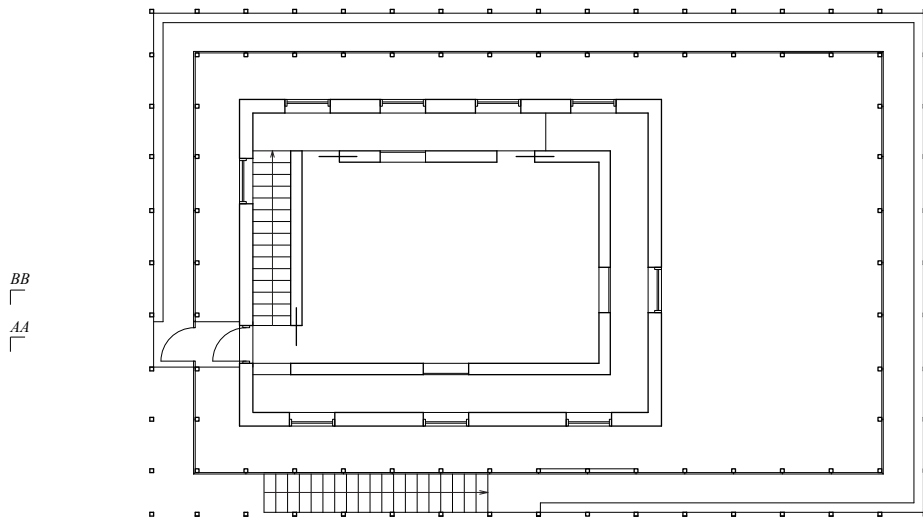
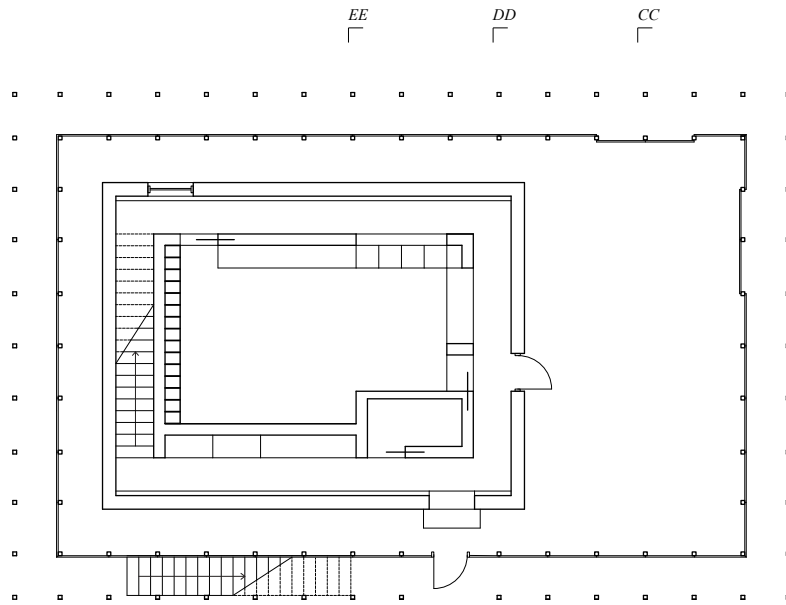
Nordfacade, 1:200

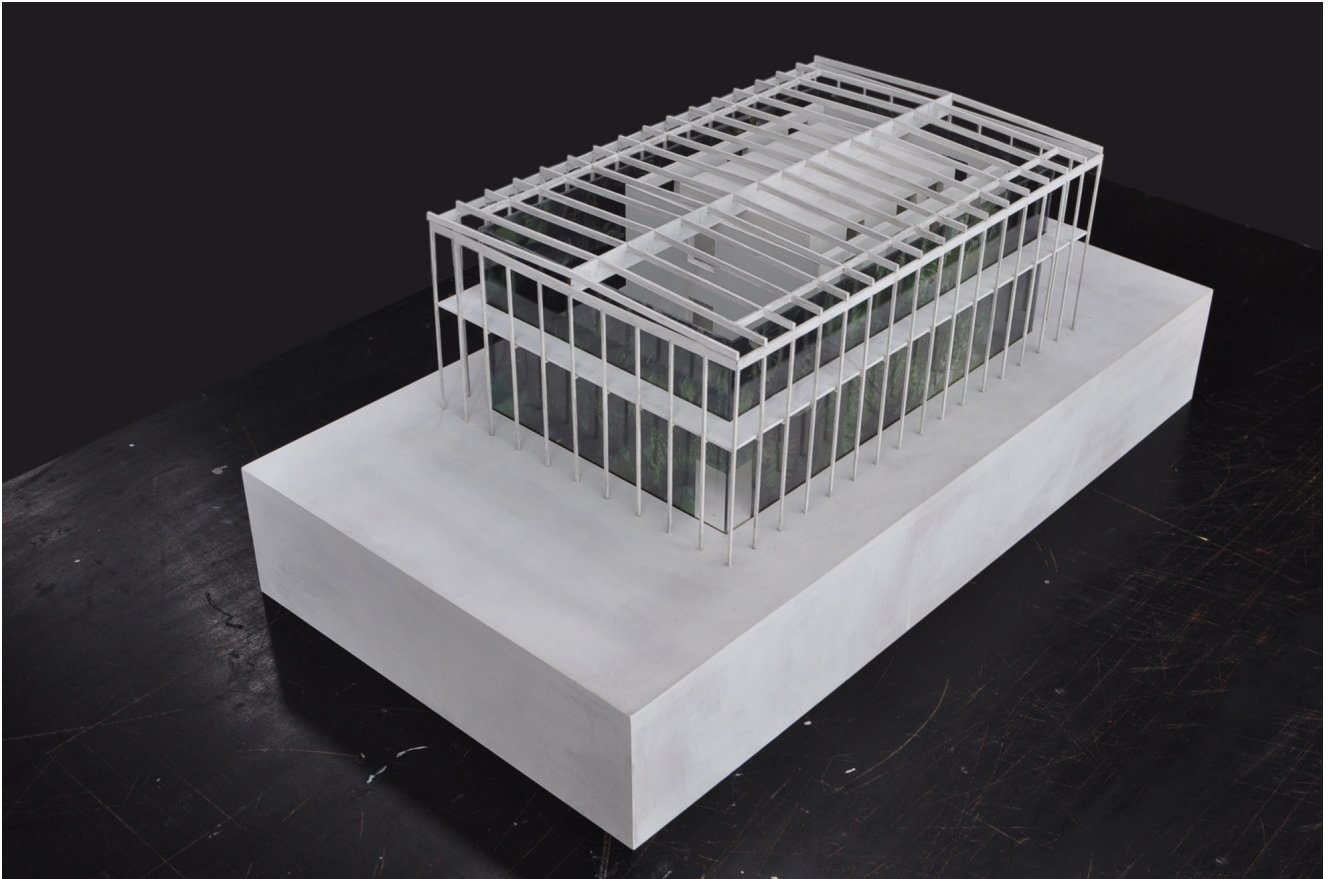


Snit AA, 1:200

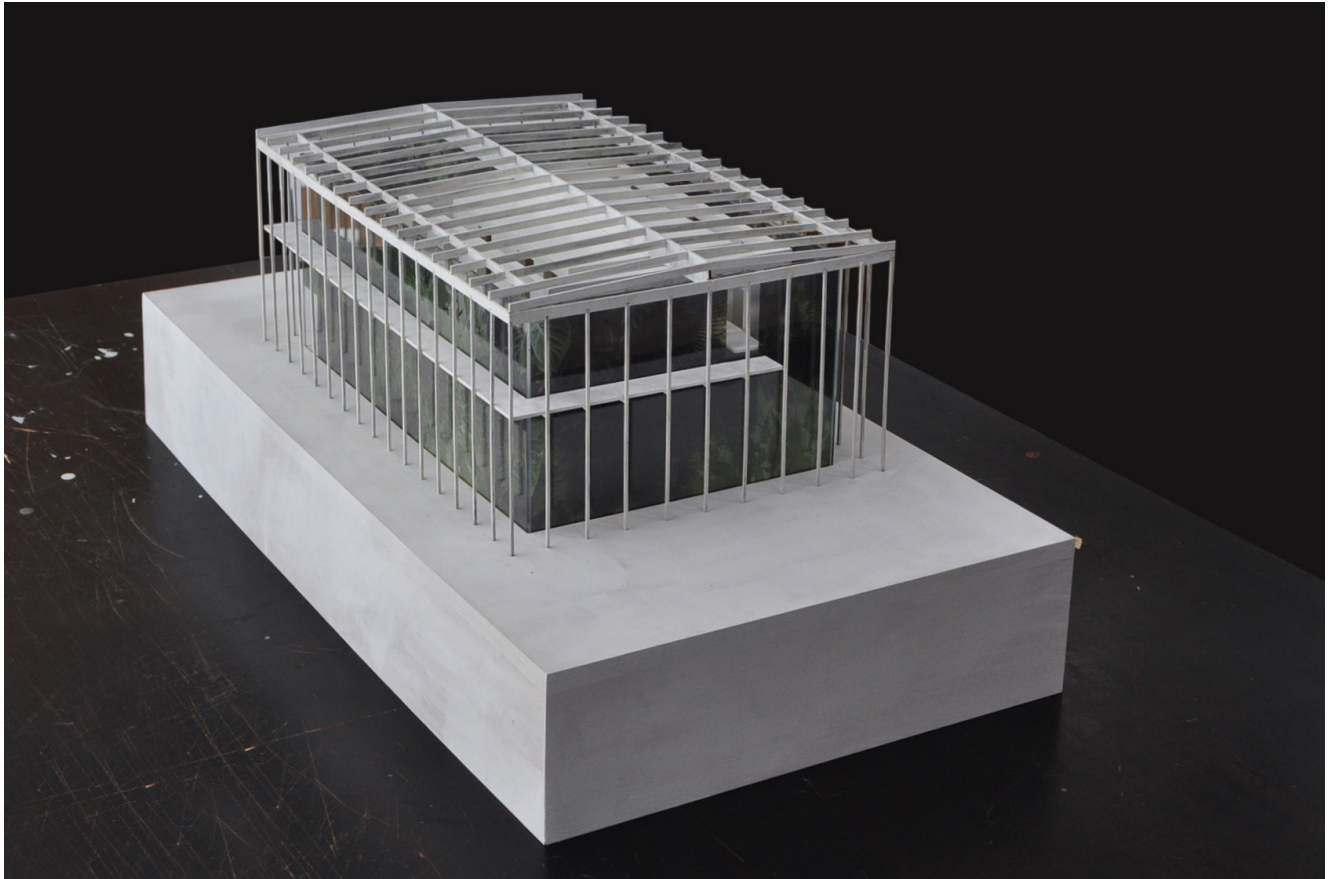


Snit BB, 1:200





Model 1:50



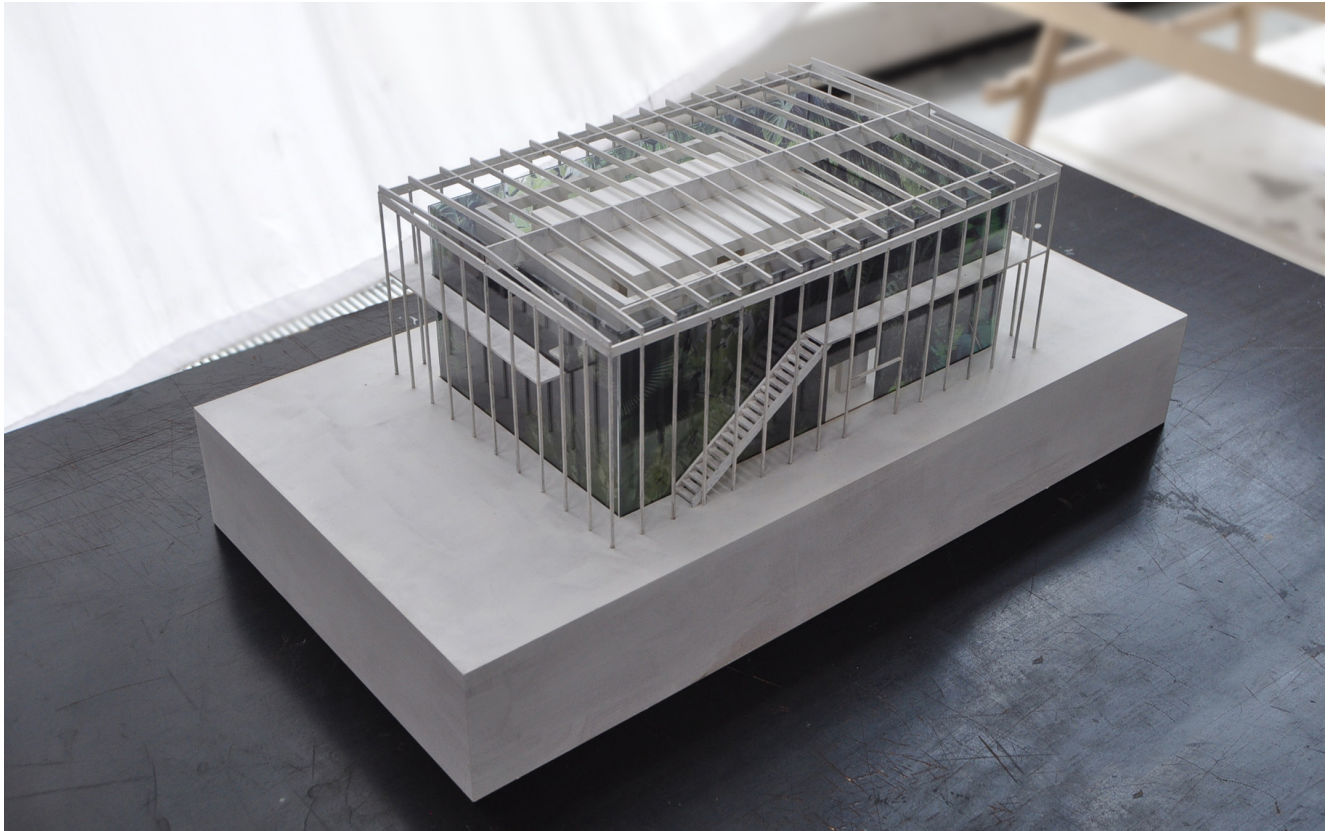


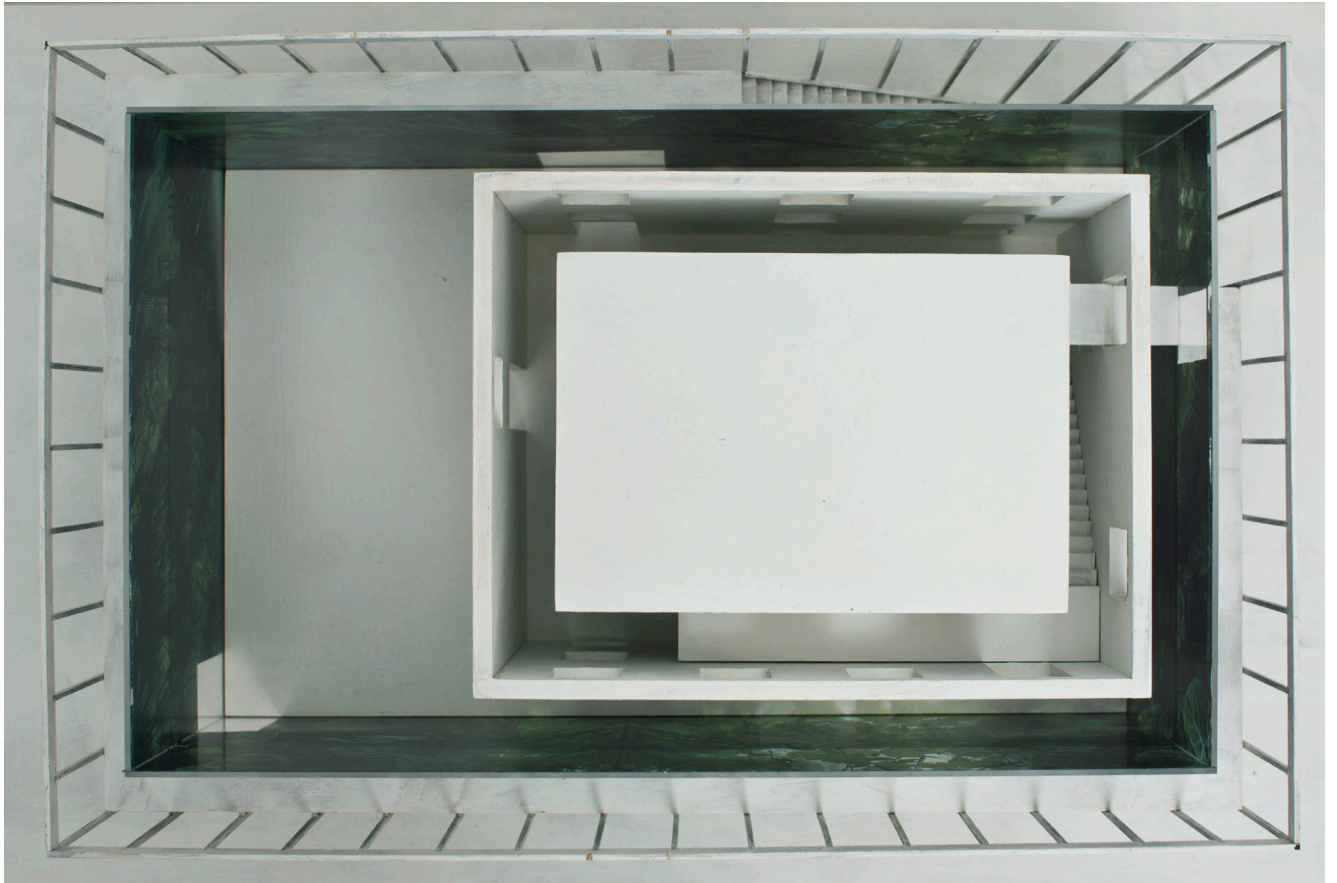


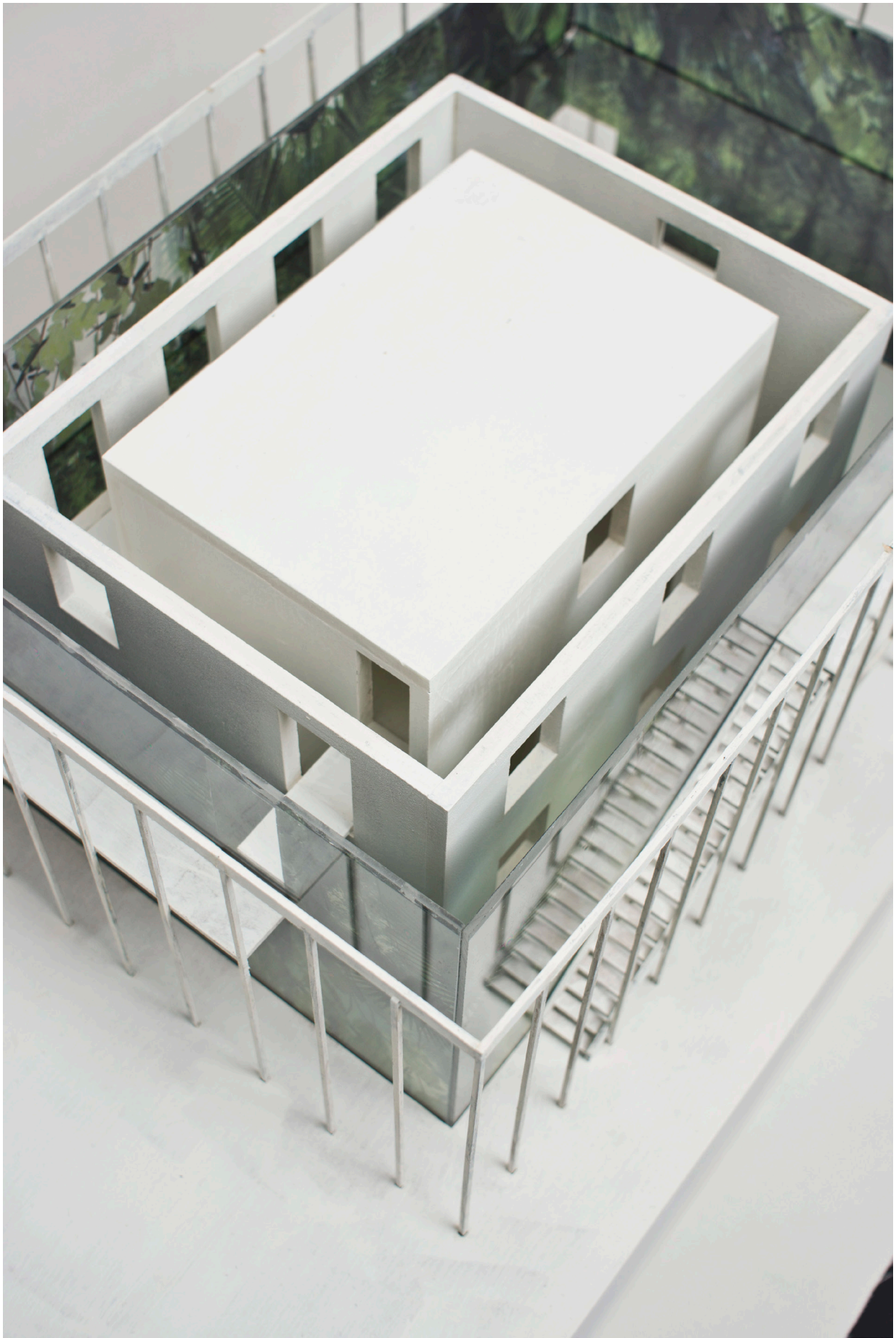






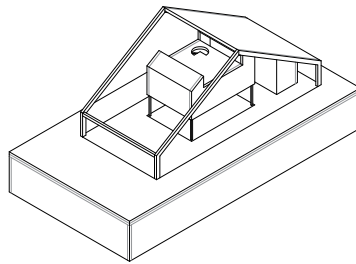






Kapitel 11

Spånhuset



Når vi kommer gående fra Frederikssundsvej, mod *Spånhuset* på Brønshøj kirkevej 11, møder vi et syn, der på visse måder kan minde om det syn vi får, når vi i topografien - i folkemunde kendt som den virkelige verden - gør det samme, og ser den gamle villa med den blege gulstensmur, der i østfacaden mod vejen næsten helt er dækket af vildvin, der om efteråret, som en dramatisk finale, sprænges i røde nuancer, og ved anledningen nærmest går i ét med det valmede, røde tegltag. Ved siden af vildvinens intense tilstedeværelse, lægger vi knapt mærke til villaens blege mur, der står nøgen i syd- og nordfacaden, og som næsten forsvinder i farveløshed bag ved vildvinen, der har travlt med at blusse, lave frugter, og forfalde. Der er dog ingen dramatiske farveskift i *Spånhusets* facade, men dets fremtræden minder alligevel om muren og vildvinen, idet husets ene, store, spånklædte tagflade, stjæler opmærksomheden fra resten af det glasklædte hus. Men i sammenligningen – gulstenvillaens blege mur og rasende vildvin, over for *Spånhusets* spåntækkede tagflade og glasfacade – træder også en særlig modsætning frem; i førstnævnte er der det geologiske materialet, murstenene, der er patineret og gammelt, mens det biologiske, vildvinen, er det nye og nærmest evigt friske. I *Spånhuset* er det derimod det geologiske, glasset, der fremstår som det nye, hvorimod det biologiske materialet - den kæmpestore tagflade med spejkløvede tækkespån i egetræ - ligner noget meget gammelt. Stående foran huset, er det

umulig at forestille sig alle de arbejdstimer der ligger i de mange, mange tækkespån, der hver og én er flækket i hånden, og nu indgår som fragmenter i noget der ligner en gammel drages hud, der på mirakuløst vis er spændt ud over en brønshøjsk tagflade. Godt nok en usædvanligt stor tagflade, men alligevel genkendelig som type, med sin hældning. Der er imidlertid noget fremmed over sammensætningen af de sølvgrå tækkespån og alt glasset, som om det er forskellige tidsaldre der mødes, to stofligheder med hver sin rytme, to fortællinger; fortællingen om fortiden og fortællingen om fremtiden.

Den store spåntagflade møder den østvendte facadevæg i glas, men stående foran denne østfacade, der vender mod gaden, kan vi alligevel ikke se særlig langt ind i huset, fordi der godt en meter bag ved glasset står en stor, hvidmalet væg. Når vi går ind ad hoveddøren, ser vi at væggen tilhører en separat del af *Spånhusets* boligkerne, der skærmer hovedboligkernen, der ligger bagved, midt inde i klimaskærmen, mod indsyn fra vejen. Ligesom klimaskærmen, har også den store boligkerne glasfacader i alle fire sider i stueplanet, så når vi står inde i huset, uanset om det er inde i boligkernen, eller i mellemzonen, er det derfor med fornemmelsen af at være i én, stor, udflydende rumlighed, hvor Brønshøj med alt dets græs og hegn og villaer gennemstrømmer huset. Følelsen forstærkes af betondækket, der i et og samme niveau går i gennem hele huset, og først stopper en meter uden for klimaskærmens glasfacade, hele vejen rundt.

Her er heller ingen ting. Ingen lamper, ingen stole. Blot et hvidt, nedtonet køkken i boligkernens transparente stueetage, hvor ikke engang køleskabet rager over halvfems centimeter. Og så er der en samling bonsaitræer, der står i mellemzonens vestlige del. På trods af tomheden bliver vi ikke urolige af at være her, som man ellers kan forestille sig at kunne blive, i sådant et nøgent landskab hvor ingenting holder én fast, og hvor en nærmest unaturlig tomhed fylder stedet. Måske skyldes det tagkonstruktionen, der med sin spaceframe i træ, står som en gylden, kæmpebaldakin over os. Den østvendte tagflade er som vi husker beklædt med spåner, mens den vestvendte tagflade er beklædt med glas, hvilket giver en stor kontrast i mellemzonen; fra vest strømmer lyset ind, og filtreres gennem alt det spinkle træværk, så det ikke bliver glashårdt, men blødt og næsten sanseligt. Mod øst lukker tækkespånene lyset ude, men til gengæld er der hængt hundredvis af små spejle, ikke større end tændstikæsker, op ind i mellem trækonstruktionen, og alle de små spejle hænger som et bevægeligt, glitrende tæppe, og reflekterer lyset lydløst fra vest. Og midt i

det hele står det lille, hvide, lukkede hus – boligkernen - båret oppe af fire søjler, der kan ses gennem stueetagens glas. Det svæver næsten som et rumskib, med vindeltrappen som landgangsbro og eneste spinkle forbindelse mellem denne og en anden verden. Men vi kan se at boligkernen alligevel hører hjemme lige her, for dens tag har samme hældning som klimaskærmens tag, så det næsten ser ud som om boligkernen er klimaskærmens krympede krop, der har taget ly i den store udspændte hud. Eller også er *Spånhuset*, ligesom universet, langsomt ved at glide fra hinanden, i en umærkelig ekspansion der trækker de enkelte dele fra hinanden, så rum der før var skjult, husets hemmelig, tiloversblevne rum, ligesom skunken, og loftet, nu folder sig ud som åbne rumligheder. Lige bortset fra husets kerne, den lukkede førstesal, der har så høj tæthed, så stærk gravitationskraft, at det hele måske alligevel ender med en implosion, et sort hul, hvori alt suges ind før det når at glide væk uden for rækkevidde.

Vi går ind i boligkernen, og op af den hvide vindeltrappe, hvis trind lader til at bliver tykkere jo længere op vi kommer, men det er nok bare en fornemmelse, der forårsages af den fortætning vi kan mærke allerede før vi stikker hovedet op i førstesalen. Øjnene skal lige akklimatiseres, ikke fordi her er så mørkt, men fordi der var så hvidt og tomt dernede, mens der her bugner af ting, der lader til at være herre over sine egne farver og stofligheder, godt hjulpet af lyset, der kun kommer ind i rummet fra to vinduer i loftet, der godt nok er ret store, men vender mod et stukdekoreret skråloft i hver side af rummet, så lyset blødgøres på stukkens ornamenteringer før det lander på alle tingene i rummet. Det første der fanger vores opmærksomhed, er silketapetet der beklæder alle væggene, med håndmalede motiver af eksotiske fugle og blomster på guldbaggrund, som får hele rummet til at funkke i det bløde lys. Foran en sirlig malet kolibri der er i færd med at suge nektar fra en orange paradisfugleblomst, står et tomt, antikt fuglebur i bambus, og vi kan se hele kolibriens silhuet mellem to af burets stænger. Ved siden af buret står en krystalvase med påfuglefjer, og et stort, antikt skrivebord, der bugner af bøger, papirer, pensler og diverse skriveredskaber, og ikke mindst, et stort modelsejlskib, som når vi kommer tæt på for at beundre det, viser sig at være lavet af duftende cedertræ. Ind i mellem papirerne skimter vi en MacBook, og en bog om den italienske renæssancemaler Masaccio, og på skrivebordets hylde, får vi øje på en samling af flaskeskibe, ved siden af en stor ametyst, hvis funkende indre hulelandskab i stærk lilla, så vidt åbenbares gennem et hul i stenens grå overflade. Under det ene stukdekorerede skråloft, står et arkivskab i mahogni, hvor vi åbner den

midterste skuffe, og er ved at tabe pusten over samlingen af ildopaler der åbenbarer sig, og som i kontakt med solens pulveriserede stråler, afslører sine egne, mikroskopiske galakser. Vi åbner næste skuffe, hvor en samling af fugleæg i hvide, gullige og blålige nuancer er ordnet i små rum, og næste skuffe, hvor det gibber lidt i os når vi åbner den, for der ligger små, farverige fuglelig på rad og række, med små sedler om de sammenkrøllede fuglefødder. Vi åbner nok en skuffe, der indeholder en samling af konkylier og skaller, arrangeret med navn og fundsted, og endda en, hvor skinnende insekter står, som var de levende, på stramt geled. Den sidste skuffe vi åbner, er fyldt til randen med frø, i alle farver og faconer, men uden orden og navne, og endda vi lukker skuffen meget forsigtigt, kan vi høre at et par af frøene rasler ned i bagenden af arkivskabet, og lander i skabets vanskeligt tilgængelige bund. I den anden ende af rummet står et stort dukkehus - en perfekt miniatuurverden, fastfrosset i en særlig forestilling, og i et kostbart skab med glaslåger, skimter vi en omfattende samling af masker, og en anden med nøgler, men vi går ikke derhen for at studere det nærmere, i stedet går vi hen til vindeltrappen, der fører videre op til tagterrassen, og der oppe, på tagterrassen, kan vi trække vejret i mellemzonens klare luft.

En dejlig brise fra de mange åbne vinduer i glastaget, får alle de små spejle i tækkespånloftet til at bevæge sig, og her oppe på tagterrassen er vi så tæt på loftet og spejlene, at vi så vidt kan se vores ansigt flimre i små fragmenter, og vi kan røre ved de fine træpinde i tagkonstruktionen, der alle er ens, og mødes i lige så fine og lige så ens samlinger, og måske har de været berørt af menneskehænder, måske ikke, men de dufter svagt og dejligt, foran den endnu svagere duft af varme tækkespån.

Efter at have siddet på tagterrassen i lang tid, gik vi ned igen, sammen med solen. Og midt i blandt alle tingene, stod en stor seng, som vi, uden at høre hjemme, la os ned på. Ved siden af sengen stod et natbord, med flere bøger, og vi greb den øverste af dem, som vi slog op i, og læste følgende:

Opplevelsene deres begynte først og fremst fordi det var en av de våteste og kaldeste somrene på mange år. Det gjorde at de måtte finne på noe inne. Vi kan godt kalle det for oppdagelsesreiser innedørs. Det er fantastisk hvor mye du kan utforske i et stort hus eller i et rekkehus med bare en liten stump av et stearinlys. Polly hadde for lenge siden oppdaget at hun ville finne vannbeholderen og en mørk gang bak den hvis hun åpnet en bestemt liten

dør på loftet. Hun kunne komme inn dit hvis hun klatret forsiktig. Den mørke gangen var som en lang tunnel med en vegg av murstein på den ene siden og skråtak på den andre. I taket var det små sprekker av lys mellom skifterplatene. Det var ikke golv i tunnelen. Hun måtte gå fra den ene bjelken til den andre, og mellom dem var det bare gips. Hvis hun tråkket på gipsen, ville hun falle gjennom taket til rommet under. Polly hadde brukt den delen av tunnelen som lå like bak vannbeholderen som en smuglergrotte. Hun hadde båret opp deler av gamle kasser og seter fra ødelagte kjøkkenstoler og andre ting, og lagt dem over bjelkene for å lage et slags golv. Her oppbevarte hun et pengeskrin med forskjellige skatter, og en fortelling hun holdt på å skrive, og noen epler. Hun hadde ofte drukket en flaske brus der i fred og ro: de tomme flaskene fikk det til å se enda mer ut som en smuglergrotte. Digory ble begeistret for grotten (hun ville ikke vise fortellingen til ham), men han var mer interessert i å utforske tunnelen. "Hvor langt går denne tunnelen?" spurte han. "Stanser den der huset deres slutter?" "Nei," sa Polly. "Veggene går ikke opp til taket. Tunnelen fortsetter. Jeg vet ikke hvor langt."³⁴⁴

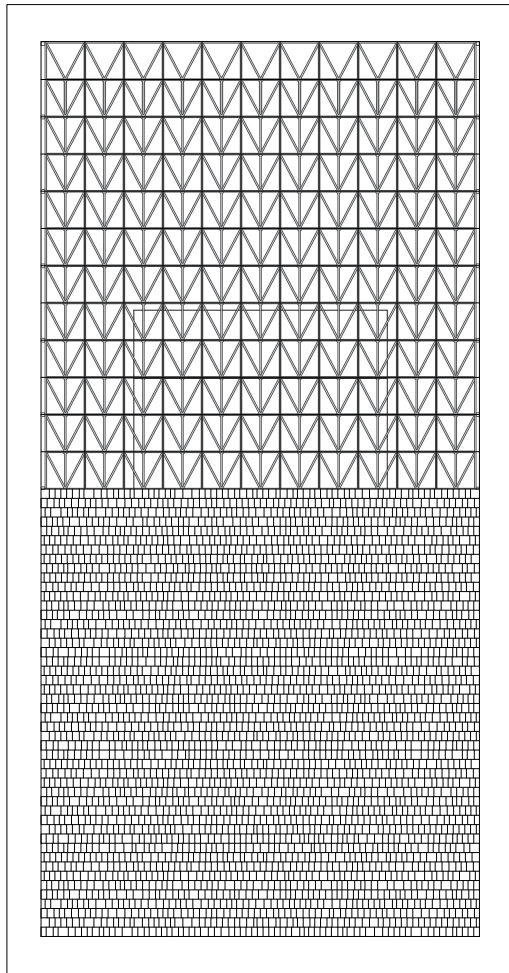
Vi lagde bogen fra os, og greb fat i den næsten i bunken, slog op på første side, og læste:

*I lang tid gik jeg tidlig i seng. Undertiden faldt mine øjne i næsten før jeg havde pustet lyset ud og kunne nå at tænke: "Nu falder jeg i søvn." Og en halv time senere vågnede jeg ved tanken om at det vist var på tide at prøve at falde i søvn. Jeg ville lægge bogen, som jeg troede jeg stadig holdt i hånden, fra mig og puste lyset ud. Mens jeg sov, havde jeg hele tiden tænkt over det jeg havde læst, men disse tanker havde taget en lidt ejendommelig vending; jeg følte det som om jeg selv var indholdet i bogen.*³⁴⁵

En halv time senere, vågnede vi ved tanken om vi heller måtte lade være med at falde i søvn, og vi ville lægge bogen, som vi stadig troede vi holdt i hånden, og rejse os. Mens vi sov, havde vi tænkt over spejlene i loftet, og hvordan det ville lyde, hvis hver og en af spejlene hang under en japansk vindbjælde, og herpå tænkte vi, at så mange små vindbjælder i støbt jern ville få den fine trækonstruktion til at bryde, og dernæst havde vi nærmest kunnet høre, hvordan det ville lyde når det store tag kollapsede under vægten af flere hundrede små jernbjælder, hvordan bjælderne, idet det skete, ville skabe en øredøvende klangsymfoni, sammen med alt glasset i den anden side af taget, der ville eksplodere som fyrværkeri i forskudte rytmer, og rasle som tusindvis af små glasperler gennem træpinde og ned på

betongulvet, og vi så for os, hvordan taget ville lande på boligkernen, og de to dele ville passe perfekt sammen, og boligkernens stærke søjler ville kunne klare infernoet af jernbjælder og spejlstumper og glaskorn og tækkespåner og træpinde. Men sammenstyrtningen ville dog have rystet boligkernen tilpas meget, så det antikke arkivskab ville vælte, og vi så for os, hvordan de små farverige fugle, ville flyve op af skuffen, efter at være blevet vækket til live af rystelserne, og finde vejen ud gennem trappeåbningen, og flyve ud og væk, alt imens de små sedler om deres små fødder ville minde om spejlene i loftet, der nu lå i små stumper ud over betondækket.

Når vi nu kiggede ud i rummet, var ingenting rystet fra sin plads, og der var ingen lyde fra vindbjælder. Faktisk var der meget stille, og ganske mørkt, eftersom her nu kun var oplyst af månestrålene. Alle tingene gik derfor mere i ét, som et mangfoldigt, blødt landskab i mørke nuancer. Vi besluttede, at give os hen til søvnen, og trak det tunge sengetæppe i rød fløjl hen over vores kroppe, der straks blev forvandlede til kurvede åsrygge i det månebelyste landskab.



Site med tagplan, 1:200

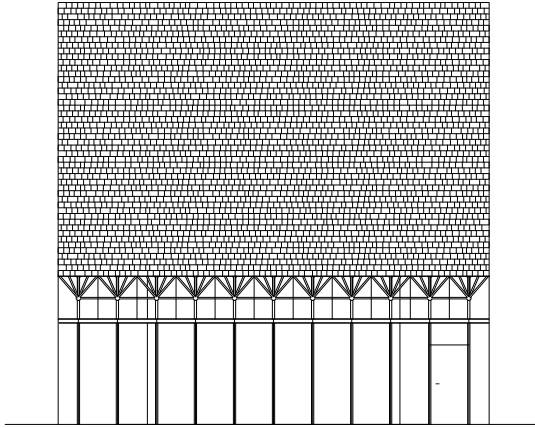
Overordnet beskrivelse af Spånhuset

Spånhusets overordnede formskema er en klimaskærm med et stort sadeltag, der dækker over en mellemzone og en todelt boligkerne der gentager klimaskærmens taghældning.

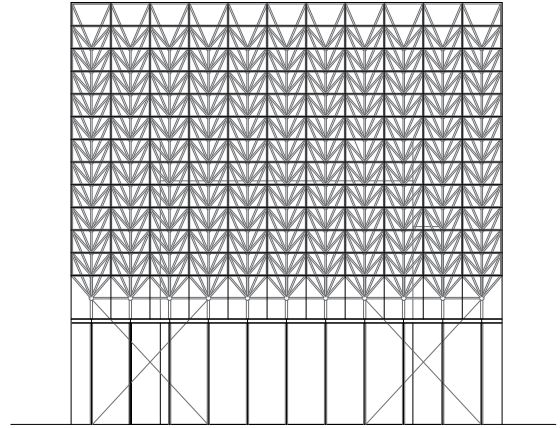
Sadeltaget på klimaskærmen har en cirka tredive graders hældning, hvor hældningen løber på langs af huset, og således lader gavlene være i husets længste facader, mod nord og syd. Tagkonstruktionen er en spaceframe-konstruktion i træ, der mod vest er beklædt i glas, og i østsiden beklædt med spejflækkede tækkespån i egetræ. Taget hviler på indstøbte limtræselementer i øst- og vestfacaden, elleve i hver side.

Grundarealet i mellemzonen er 270 m². Et stort betondæk udgør gulvet i både boligkerner og mellemzone, og fortsætter desuden én meter ud over klimaskærmen hele vejen rundt.

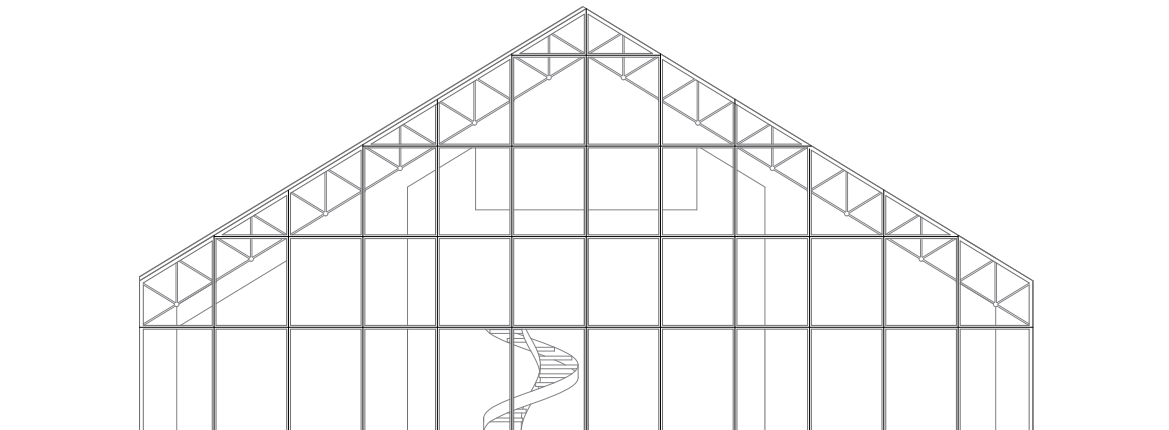
Boligkernen er todelt; en mindre del med kun ét plan, placeret i østsiden af mellemzonen, og en større del i to plan, placeret midt i mellemzonen. Den lille boligkerne er på 17 m², og er tænkt som bryggers og opbevaringsrum. Den er bygget i hvidmalet heltræ, med én tagflade, der følger taghældningen på klimaskærmen. Den store boligkerne har et nettoareal på 120 m², fordelt på stueplan og første sal, samt en tagterrasse på 40 m². Førstesalen i hvidmalet heltræ, bæres af fire nedstøbte søjler, én i hvert hjørne af stueetagen, hvis facade er i glas hele vejen rundt. Førstesalens tag lægger an til et sadeltag i samme retning og hældning som klimaskærmen, men der er så at sige skåret en rektangulær tagterrasse ned i sadeltaget, så der reelt står et halvtag i hver side, og indrammer tagterrassens kortsider. I disse halvtags lodrette sider er der lysåbninger i hele siden, hvilke er de eneste lysåbninger på første sal. Loftet i disse to halvtage er dekoreret med stuk. Første sal og stuen er forbundet via en vindeltrappe.



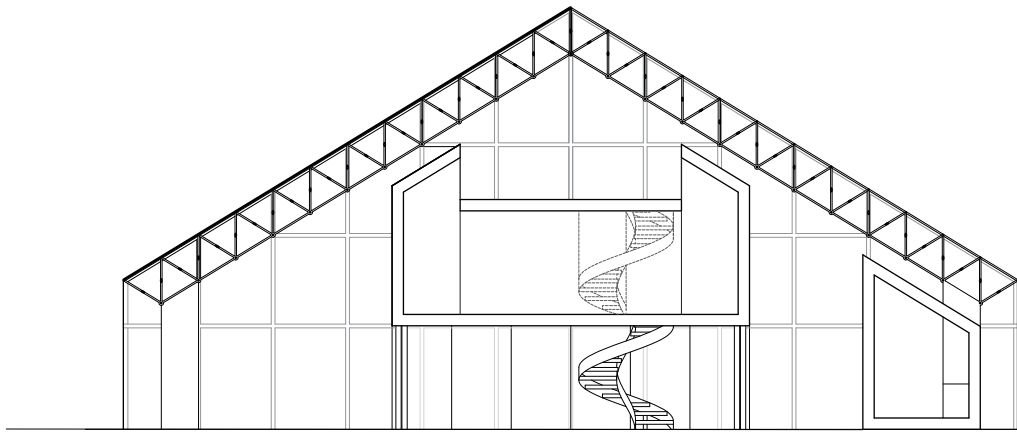
Østfacade, 1:200



Vestfacade, 1:200

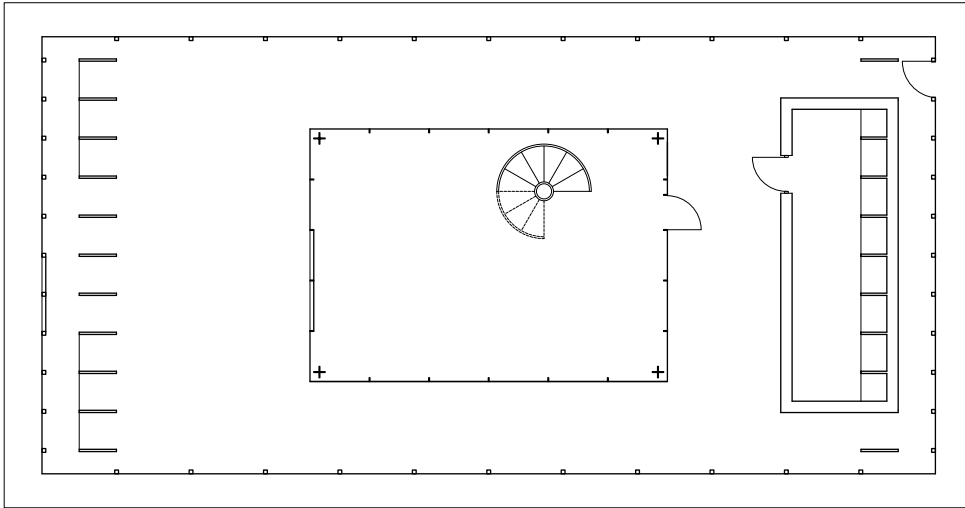


Nordfacade, 1:200

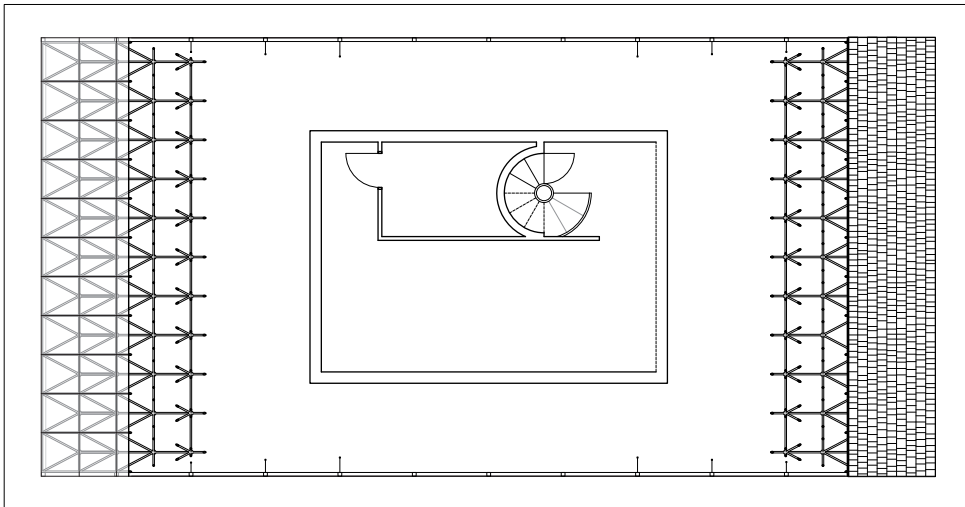


Snit AA, 1:200

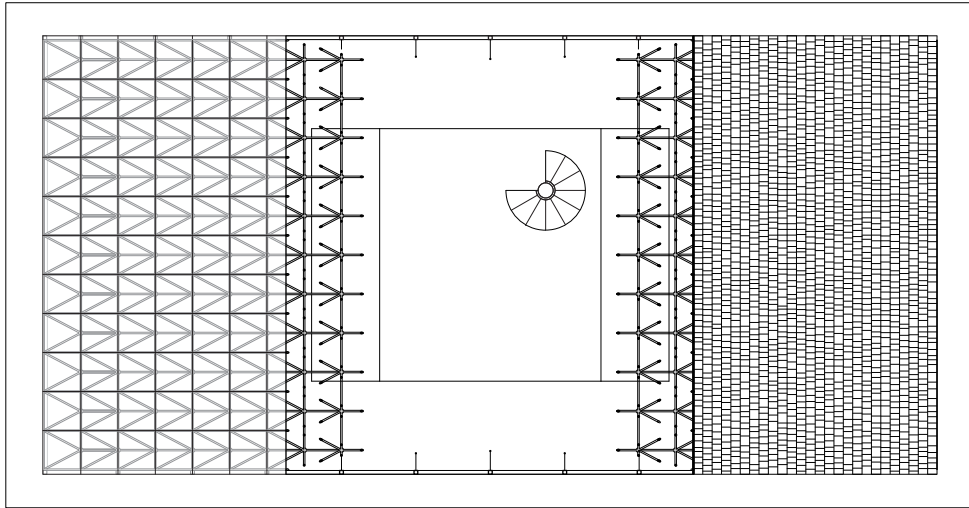
AA



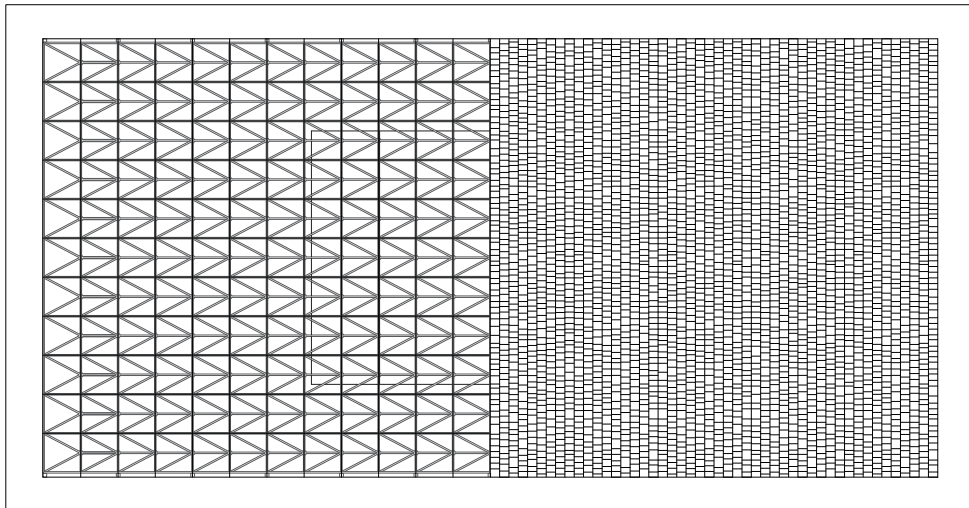
Plan, stuectage, 1:200



Plan, 1.sal, 1:200

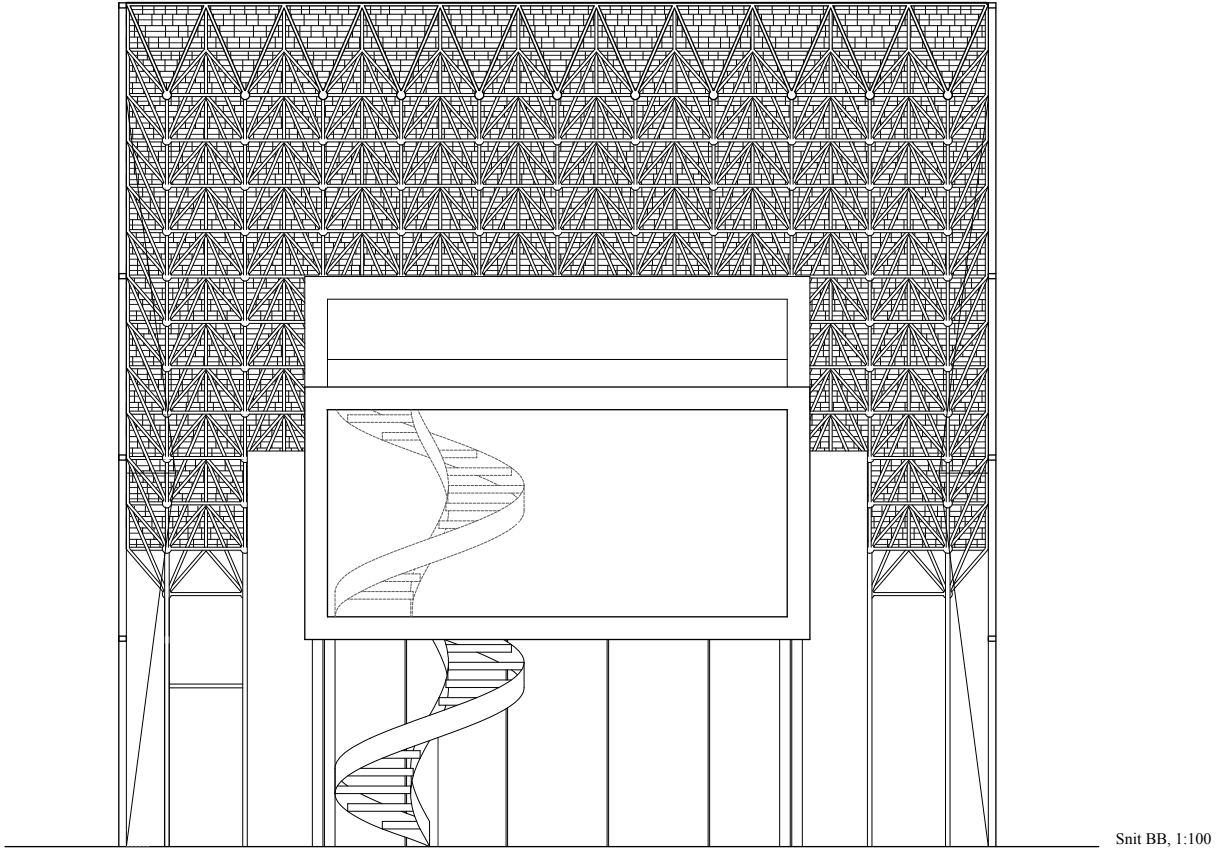


Plan, terrasse 2. sal, 1:200



Plan, tag, 1:200

┌
BB





Model 1:50

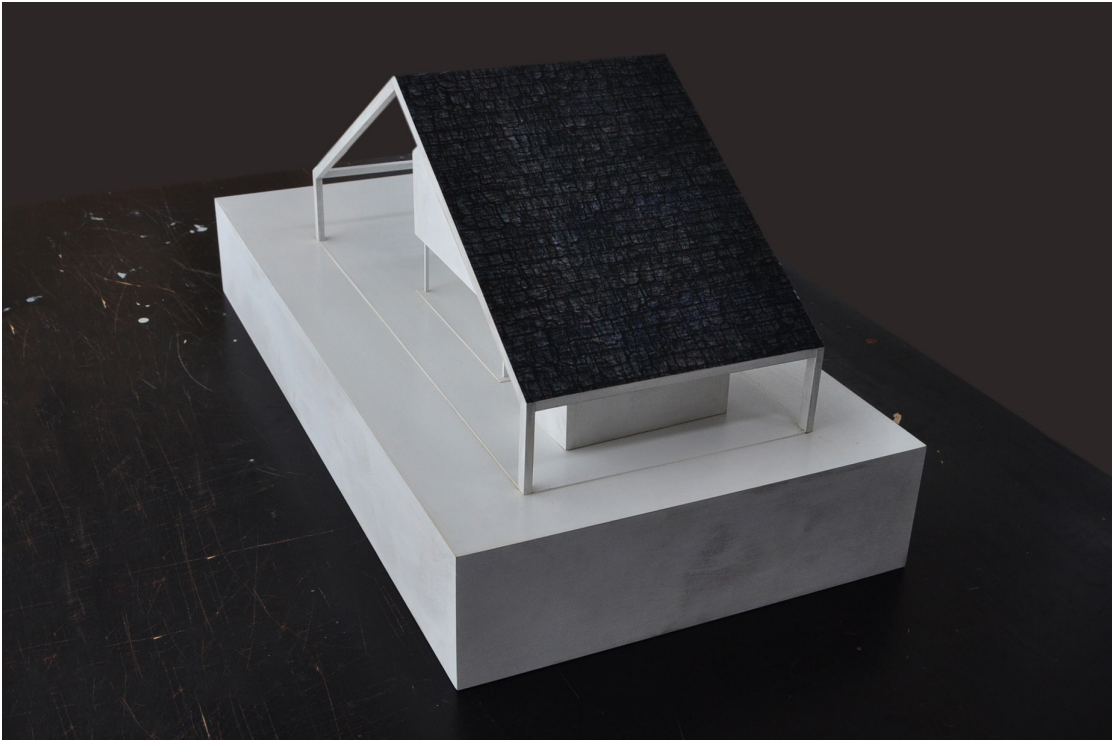
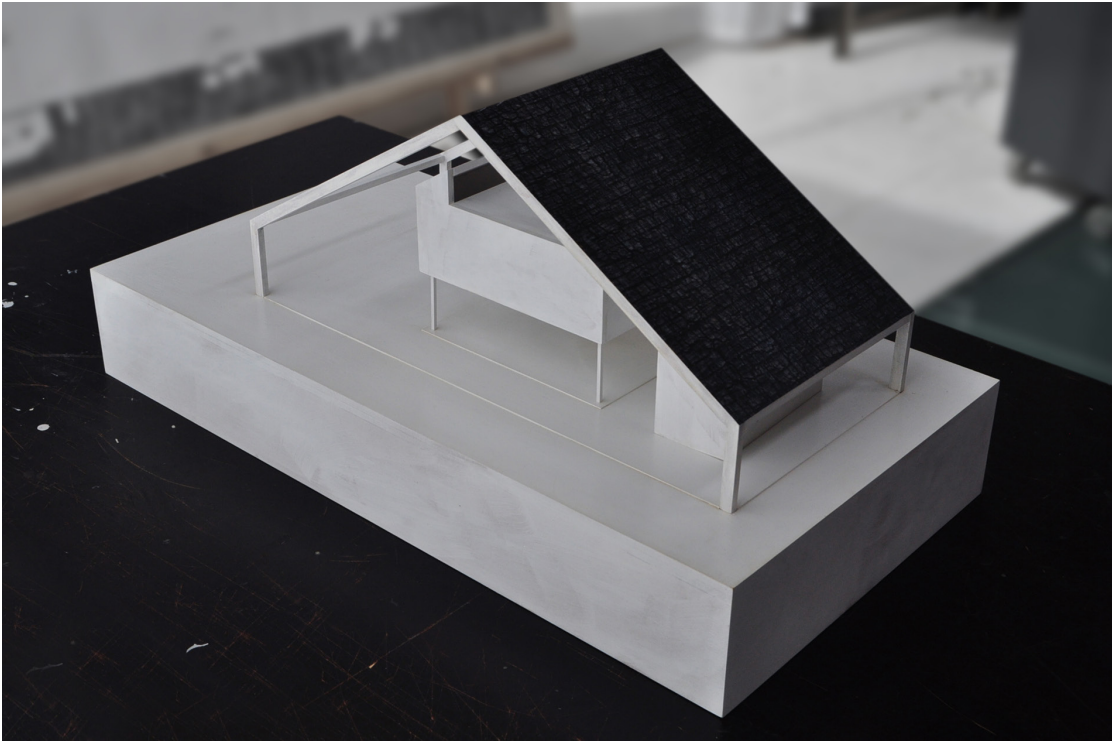


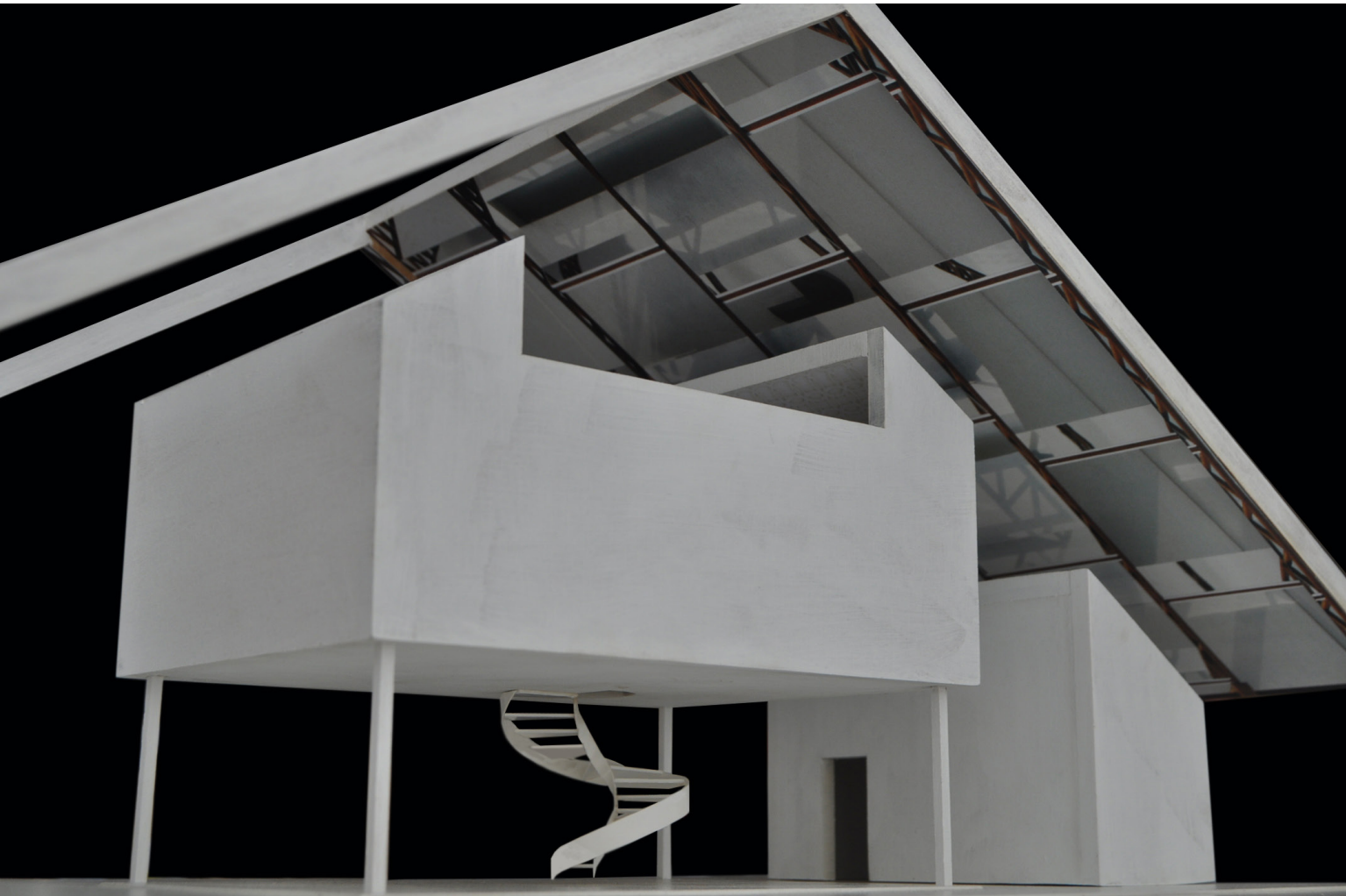


















Intermezzo

Terrain *vague-state of mind* ³⁴⁶

*'En time er ikke bare en time, den er et kar fyldt af dufte, lyde, planer og vejrforhold.'*³⁴⁷

Følgende tekst tager udgangspunkt i et postulat om at forestillinger er af største betydning for enhver praksis – herunder arkitektens. Måske står arkitekten endda i et særligt forhold til forestillinger, da arkitektens opgave er at forene det tektoniske og det poetiske i værker som endnu ikke eksisterer, men som arkitekten skal forestille sig både som en fysisk og en betydningsbærende størrelse; både som en bygning vi hver dag omgås, men også som et massivt udsagn i et fælles miljø og en fælles historie.

Forestillinger er et vidtrækkende og lidt diffust begreb, og snarere end at præcisere og udtømme begrebet, er vi interesseret i, hvordan forestillinger er organiseret og hvordan de virker. Og det er vi med øje for, hvordan en opmærksomhed omkring forestillingers virkemåde kan danne afsæt for en arkitektonisk, kunstnerisk praksis.

I dialog med Marcel Prousts værk, *På sporet efter den tabte tid*, vil vi søge efter en måde at arbejde med forestillinger på, som kan sætte os på sporet af kunstneriske motiver, for til sidst i teksten at aktivere begrebet *terrain vague*, som en mulig metode for at udarbejde en poetik – og for at skabe en forskel i verden.

Evolution og forestillinger

Mennesket er et af de mest udholdende dyr på landjorden; vi kan udkonkurrere de fleste dyr når det kommer til langdistanceløb. I 2004 introducerede biologen Dennis Bramble og antropologen Daniel Liberman den såkaldte 'endurance running hypothesis'³⁴⁸, der kort sagt går ud på, at menneskets evolution synes at være formet af tilpasning til landdistanceløb. Forskerne spekulerer på om denne tilpasning kunne være en konsekvens af at vores forfædre jagtet ved at nedlægge byttet ved hjælp af udholdenhed og vedholdenhed. På baggrund af denne forskning foreslår forfatteren Ed Ayres en radikal hypotese om at evnen til at forestille sig, har udviklet sig parallelt med evnen til langdistanceløb.³⁴⁹ For hvordan kunne ellers vores forfædre fortsætte jagten i uendelighed, da deres byttedyr som oftest var hurtigere eller gode til at gemme sig, og dermed forsvandt ud af synsfeltet? Evnen til at holde det mentale billedet af byttedyret i bevidstheden har holdt jagten i gang - ude af syne var ikke ude af sind.

Forestillinger må også have spillet en rolle for den første arkitektur. Forestillinger om forskellige farer, og forestillinger om hvordan disse kunne minimeres og afværges ved hjælp af boligens beskyttende vægge. Og i takt med civilisationens fremvækst, har der været en udvikling som førte boligen over til et niveau, hvor det ikke længere blot var et spørgsmål om beskyttelse, men hvor forestillinger om kosmologi dannede afsæt for en bygningskultur.

Vi kan forestille os, at forestillinger er en grundlæggende faktor for vores krop og for vores civilisation - at forestillingerne både er vores kognitive grundsten, mekanikken i vores navigationsapparat, selve hjertet i vores erfaringer, det filter vi sanser gennem, og den grund hvorpå det sansede lander i bevidstheden.

Reservoir og perspektiv

Referenceramme; *Imaginaire*; Forståelseshorisont; Intersubjektivitet: alle disse betegnelser henviser til en helhed af data vi som et fællesskab deler. Vi kan prøv at forestille os et forestillingsreservoir, et uendelig, ustruktureret relationelt system af alt som den menneskelige bevidsthed nogensinde har beskæftiget sig med, et transhistorisk netværk af

forestillinger. I netværket findes forestillinger der har så mange sammenfaldende komponenter over så lang tid at de er hyperstabile. Andre forestillinger er ustabile, på samme måde som et vejrssystem, der kan føre til voldsomme lokale situationer og give store ringevirkninger, for til sidst at ende som ubetydelige spor et ukendt sted. Nogle forestillinger går som strømme gennem historien, de bliver tykke og tynde på givne tidspunkter, splittes og samles på andre, men de bliver ved med at eksistere.

Videre kan vi forestille os, at dette forestillingsreservoir ikke er en metafysisk sky og ikke en fjern horisont, men hele vores menneskeskabte verden, alt det stof vi former; ethvert udsagn, enhver bevægelse og enhver genstand vi mennesker har produceret. Hvert et ord der er sagt eller trykket i tusindtal, hver en menneskeskabt streg, en hvilken som helst pixel, hver eneste mursten fra alle tider og alle katedraler, tegnede som byggede, enhver ko i enhver stald, enhver lov i enhver stat fra enhver tid – alle disse manifestationer udgør tilsammen vores fælles forestillingsreservoir.

Indfældet i dette reservoir af forestillinger befinder vi os, hvert enkelt menneske. Og det der skiller det ene menneske fra det andet menneske, det ene subjekt fra det andet subjekt, er at vi hver især består af en helt særlig samling af forestillinger. Vi befinder os i en unik position i reservoiret, og udgør derfor hver især et absolut unikt perspektiv på verden. Som individer, som *perspektiver*, består vi af en udvalgt del af *reservoir*et. Reservoir

et, der vil sige vores fælles, samlede verden, er til gengæld et resultatet af vores alles perspektiver. Der er med andre ord en fælles ydre verden, men gennem at betragte verden som et reservoir at forestillinger, kan vi lettere begribe idéen om verden som et sted vi henter noget fra og tilfører noget til - som en ophobning hvorfra der hele tiden foregår en udveksling. Eller som filosofen Gilles Deleuze skriver: 'The interior is only a selected exterior, and the exterior a projected interior'.³⁵⁰

Der er altså forestillingsreservoir

et, som er den ydre verden, og der er perspektiverne, som er de enkelte subjekter. Hvis vi fastfryser tiden, kan vi se verden dualistisk på denne måde – den ydre verden og tingene i reservoir

et på den ene side, og subjektet og de indre verdener i perspektiverne på den anden side. Filosofen Gilbert Simondon var interesseret i at overkomme denne dualisme, gennem at pege på at individets ontogenese, individets udvikling, sker igennem individuation. Individet³⁵¹ er altid i en individuerings*proces*, hvor

relationen til et omkringliggende miljø er det afgørende. I individuationsprocessen kan individet ikke være isoleret fra deres omgivelser eller fra andre individer, skriver Steven Shaviro, i en udlægning af Gilbert Simondons individuations-begreb. Et individ kan kun defineres ud fra dets relationer, i kontrast til og i forbindelse med dets 'milieu', eller til hvad det ikke er, men hvor fra det har opstået.³⁵² Omgivelserne er med andre ord konstituerende for individet, fordi det er i relation med omgivelsen at individet udvikler sig. Eller for nu at være endnu mere tydelig omkring betydningen af relationen – med Simondons ord; 'The individual is the reality of a constituting relation, not the interiority of a constituted term'.³⁵³ Simondon afviser altså at tale om relationer mellem foruddefinerede begreber, såsom samfund og individ, eller i vores tilfælde; reservoir og perspektiv, og siger, at der snarere er tale om to poler, to domæner der flyder over i hinanden, gennem et 'system af relationer'.³⁵⁴ Denne modus hvori samfund og individ kontinuerligt dannes i en netværksbaseret relationsproces, kalder Simondon det *transindividuelle*. Simondons teori om ontogenese gennem induviduering og det transindividuelle, kan bruges til at forstå samspillet mellem forestillingsreservoir og perspektiv som en pågående proces, hvor hverken det ene eller det andet når en endelig form, og hvor det ene kontinuerligt konstituerer det andet og vice versa. Gennem hans teori kan vi pege på betydningen af udvekslingen mellem forestillingsreservoir og perspektiv, og på den indflydelse som ligger i kommunikationen mellem de to domæner; den er intet mindre end konstituerende.

En konsekvens af at tænke udvekslingen mellem perspektiv og reservoir på denne måde, er at kompleksiteten i individuationsprocessen er øgende. Forestillingsreservoiret bliver mere og mere omfattende, (hvis vi følger det tidligere postulat om at forestillingsreservoiret udgøres af alt hvad menneskelig aktivitet nogensinde har kastet af sig) og perspektivets individualiseringsproces bliver deraf mere og mere kompleks. Problemet med reservoires vækst er, at den for en stor del er en kvantitativ vækst, og dermed også repræsenterer støj. Lidt lige som på Internettet, hvor en konstant duplikation og imitation af ligegyldige data forringer informationsværdien af det samlede udbud. Det er nemt at gentage det vi allerede kender, og svært at skabe noget nyt. På den måde bliver forestillingsreservoiret fyldt med uvigtige ting, det størkner i sin skorpe med uendelige mængder intetsigende information. Men før vi ser på hvordan skorpen kan brydes, hvorfor den hele tiden brydes, må vi se på hvorfor den overhovedet størkner. Vi må se på hvorfor det er svært at skabe noget nyt. Og et af svarene kunne være, at der er en konserverende kraft i forestillinger.

Doxa

Den konserverende kraft i forestillinger skaber sammenhængende kulturer og fælles platforme. Man kunne endda forestille sig, at den konserverende kraft udspringer fra nogle eksistensbaserede forestillinger, nogle slags grundforestillinger der tager udgangspunkt i menneskekroppen og dens livscyklus. Den konserverende kraft i forestillinger skaber bånd mellem mennesker, den skaber traditioner og fællesskaber. Deleuze bruger begreberne 'the image of thought', 'doxa' og 'common sense'³⁵⁵ til at beskrive den konserverende kraft i forestillinger, og siger, at det som er særlig kendetegnende for denne kraft, er at den virker i forhold til genkendelighed. Den er reproducerende, konserverende og selvrefererende. Marcel Proust omtaler samme kraft som vanen. Den konserverende kraft i forestillinger er med andre ord den vi henfalder til. I stedet for at studere vores eget perspektiv på verden, tager vi ofte udgangspunkt i nogle generelle forestillinger, nogen slags fælles yderpunkter som vi deler med vores medmennesker. De er nemme, genkendelige og anerkendte.

Den konserverende kraft i forestillinger er vigtig, fordi den kan holde traditioner og fællesskaber, men den kan også være sløvende og slørende, og forskorpe reservoiret. De konserverende forestillinger forholder sig til et udvalg af eksisterende muligheder, og på den baggrund bliver vores handlinger reduceret til at vælge, fremfor at skabe. Det at vælge referer til et felt af muligheder, og det *mulige* er af Deleuze karakteriseret af en defekt, '...a defect which serves to condemn it as produced after the fact, as retroactively fabricated in the image of what resembles it.'³⁵⁶ Når vi vælger snarere end at skabe, forbliver forestillingsreservoir og perspektiver i et status quo, hvor intet kvalitativt bliver lagt til, og hvor få nye relationer opstår. Der opstår en art imitationskredsløb, og som Deleuze siger, '...to the extent that the possible is open to "realisation", it is understood as an image of the real, while the real is supposed to resemble the possible.'³⁵⁷ De konserverende forestillinger arbejder i feltet mellem muligheder og udvælgelse, hvor det enkelte menneske primært er en slags kurator.

Møder

Den konserverende kraft i forestillinger står i kontrast til den skabende kraft i forestillinger. Den skabende kraft i forestillinger producerer det nye og driver evolutionen. Det er de skabende forestillinger som interesserer os i denne omgang, fordi vi vil udforske hvad det vil sige at skabe en forskel. Men før vi ser nærmere på den skabende kraft i forestillinger, er spørgsmålet, hvordan vi bryder med den konserverende kraft i forestillinger. Proust omtaler som sagt de konserverende forestillinger som vanen, og Deleuze taler om genkendelighed som kendetegnende for samme kraft. En meget vigtig og interessant pointe for dem begge er den, at *vores intellekt og forstand ikke kan bryde med forestillingernes konserverende kraft*. Vi kan ikke ved hjælp af vores vilje tænke os frem til noget nyt. Hvis vi prøver på det, når vi kun frem til generelle betragtninger. Proust formulerer det således:

’Når det gælder de sandheder, som forstanden – selv hos de højeste ånder – plukker sammen på åben vej, når den slentret af sted, i fuldt dagslys, kan deres værdi være meget stor; men de har mere skarpe konturer, og de er flade, de har ingen dybde, fordi der ingen dybder har været at trænge igennem for at nå dem – de er ikke blevet skabt på ny.’³⁵⁸

Det der skal til for at skabe det nye, for at bryde med vanen og med de konserverende forestillinger, er et møde, en påvirkning. I forordet til Deleuzes bog om Proust, *Proust og tegnene*, omtaler Søren Frank dette møde som ’en pludselig brydning i en empirisk mangfoldighed’³⁵⁹. Deleuze beskriver ofte dette møde med termer som vold og ufrivillig - en vold mod tanken og vanen. Det vigtigste er at notere sig, at dette møde, denne vold mod tanken, er af sanselig karakter. Der skal en sansepåvirkning til, for at vi skal kunne tænke og skabe det nye. En sansepåvirkning der så at sige kickstarter nogle processer i ens bevidsthed, som forstanden alene aldrig vil kunne ha forudset.

’Kun indtrykket, hvor skrøbeligt dets stof, og hvor usandsynlig dets form end kan synes, er kriteriet for sandheden’³⁶⁰, siger Proust, og konsoliderer derved betydningen af sit berømte værk, *På sporet efter den tabte tid*, hvis tilblivelse netop er grundlagt på især ét indtryk, forårsaget af den berømte Madeleine kage. Prousts roman folder sig ud på baggrund af en episode hvor hovedpersonen, også kaldet Marcel, smager en Madeleine-kage dypet i lindethe, og bliver slået af ’et sælsomt velbehag’³⁶¹. Efter at have gransket sin bevidsthed i noget tid, for hvorfor mon denne kombination af kage og te kunne udløse sådan et velbehag, der endda får Marcel til, for et øjeblik, at føle sig udødelig, står erindringen pludselig klart

for ham; om hans tante Léonies the og kage, der blev serveret ham i hans barndom. Med denne direkte link mellem kagerne, træder hans barndoms sted, Combray, frem. Andre steder træder Marcel på ujævne brosten, han får øje på et klokketårn, han hører lyden af en ske mod en tallerken, og alle disse kropslige begivenheder giver ham en direkte forbindelse, om en ofte meget svag, til en inkarneret erindring eller forestilling. Disse glimt, disse forbindelser som skabes i mødet med det materielle, åbenbarer sig ikke som et udfoldede legeme, men som en kime, som noget der skal undersøges af forstanden før man får trukket sandheden ud. Sansningen er med andre ord det der starter processen, men det er forstanden som skal gøre arbejdet. Så snart sansningen har skabt en åbning, er det op til intellektet at reflektere over betydningen af det sansede, eller snarere, finde ud af, hvorfor lige præcis dette sanseindtryk vagte glæde og skabte en forbindelse til en anden tid, eller til en forestilling. Prousts oplevelser af disse 'brydninger i det empiriske', af pludselige sanseoplevelser med uforståelig tyngde og kraft, giver ham adgang til dele af hans minder der indtil nu har ligget i dvale. Eller man kan sige, at sanseoplevelserne ikke så meget fremkalder gamle minder, som de fremkalder en forestilling. Fordi det nutidige indtryk er ikke identisk med det minde der fremkaldes, det Combray som foldes ud gennem Madeleine kagen har aldrig eksisteret i den form som det antager i brydningen mellem hukommelse og nutidig, ufrivillige erindring. Heri ligger en af forestillingens producerende kræfter; det hukommelsesråstof som ligger gemt i individets dyb, bliver i kraft af sansningens åbning manet frem som en ny og kraftfuld forestilling. Måske kan man sige, at sansningen ansporer en forestilling der syntetiserer erfaringer og forestillinger på tværs af kronologien, en forestilling der sammenbringer to øjebliksbilleder af et individuerende jeg. Eller, at sansningen ansporer en forestilling, som syntetiserer erfaringer og forestillinger fra alle de stadier i individuationsprocessen der har været bagud for det aktuelle hukommelsesråstof, sådan at den forestilling vi på baggrund af sansningen har arbejdet os frem til, står som en konstruktion over en erfaring indlejret i tusinde forskellige jeg med tusinde forskellige forestillinger. En konstruktion, som er en foldning i tid. En foldning, hvor fortid og nutid smelter sammen i det Proust kalder 'en smule tid i ren tilstand'³⁶². Og det er netop en af grundene til at sådan et øjeblik giver så stor glæde, fordi vi er så intenst tilstede i denne begivenhed af tid i ren tilstand, at alt andet føles ligegyldigt, for Proust til og med døden.³⁶³ Vores intense tilstedeværelse skyldes, at denne pludselige sanseoplevelse giver en fornemmelse af at 'fantasiens drømme' træder i karakter, at de kommer til liv, fordi

sansemødet, begivenheden, har sat en 'uundgåelig lov, der kun tillader at man forestiller sig det, der er fraværende' ud af kraft.³⁶⁴ De forestillinger der skabes i denne sammensmeltning, er 'virkelige uden at være nærværende, ideelle uden at være abstrakte', og de frigør tingenes ellers skjulte, evige natur, og vækker vores 'sande jeg'.³⁶⁵

Værket som optisk instrument

Disse blokke af tid i ren tilstand, de øjeblikke hvor en sansning åbner en port til en anden tidsdimension så at sige, og sætter os på sporet af den tabte tid, er ifølge Proust meget sjældne. Ikke desto mindre stikker de så dybt, at hvis vi formår at holde porten åben, og gennem vores forstandsarbejde at skabe en stabil forbindelse, kan vi skabe forestillinger der udfolder hidtil skjulte men centrale aspekter af vores egen selvforståelse, og som vi kan arbejde med som kunstnere. Men netop fordi vi så sjældent falder over dem, fordi disse møder sker så sjældent, kan vi ikke basere vores kunst alene på dette. Der må være noget mere som skal ligge til grund for kunstværket, der må også være andre veje til essensen. Således går det op for Marcel, at 'materialer til det det litterære værk var mit forbigangne liv...'³⁶⁶ Al den tid Marcel har spildt, når han gennem hele sit liv har festet og levet livet, og aldrig rigtig kommet i gang med at skrive den bog han gerne vil skrive, alt det han har oplevet, bliver nu råstof til hans store kunstværk, hans roman. At bruge den tabte tid som råstof for erkendelse, at bruge livet som et observationsrum, og gemme og bearbejde de indtryk man samler, både fra sig selv og andre, - dette er kunstnerens opgave. Proust ser kunstneren som en der oversætter, som en der kan afkode almene gyldigheder³⁶⁷. Fra alle de forestillinger vi henter fra forestillingsreservoaret, er der noget der bundfælder, og bliver liggende som en essens hos hver og én af os. Som vi tidligere så, kræver det en indsats for overhovedet at erkende dette bundfald, og den anstrengelse det kræver at formidle dette bundfald, denne essens, det er kunstnerens opgave. Proust gør sig da også den slutning, '...at vi ikke står frit overfor kunstværket, at vi ikke skaber det efter egen villie, men at det forud lever i os, og at vi må opdage det som en naturlov, fordi det på én gang er skjult og nødvendigt.'³⁶⁸ Proust beskriver kunstnerens værk som en slags optisk instrument, som han byder sin beskuer for at gøre det muligt for ham at skelne, hvad han uden dette værk måske ikke ville have set i sig selv.³⁶⁹ Kunstnerens anstrengelser med at nedbryde det arbejde 'vor

forfængelighed, vor lidenskab, vor efterlignelsesånd, vor abstrakte forstand og vore vaner har gjort³⁷⁰, åbner for en 'tilbagevenden til de dybder, hvor det, der har eksisteret, virkelig ligger gemt³⁷¹', men som vi ikke kender. Et møde med kunsten vil altså kunne skabe et brud med vores konserverende forestillinger, og tvinge os til at påbegynde en introspektiv undersøgelse, og finde ud af, hvad det er kunsten rører i os.

'Selv i de øjeblikke, hvor vi er de mest interesserede tilskuere overfor naturen eller samfundet eller kærligheden eller selv kunsten, gør vi – da ethvert indtryk er dobbelt, halvt omsluttet af genstanden, forlænget i os selv af en anden halvdel, som vi alene kan kende, - vort bedste for at forsømme den sidste halvdel, det vil sige den eneste, vi burde fæste os ved, og tager kun hensyn til den første halvdel, som vi ikke kan uddybe, fordi den er noget uden for os og ikke volder os nogen anstrengelse: den lille fure, en musikstrofe eller synet af en kirke har gravet i os, finder vi det alt for vanskeligt at prøve på at opdage. Men vi spiller symfonien igen, vi vender tilbage for at se kirken, indtil vi – på den flugt fjernt fra vort egentlige liv, som vi ikke har mod til at betragte, der kaldes dannelse – kender musikken og bygningsværket lige så godt som den lærdeste musikkender eller arkæolog. Hvor mange bliver ikke stående på det punkt uden at uddrage noget virkeligt af deres indtryk, ældes nyttige og tilfredse, golde som kunstens pebersvende?'³⁷²

Det at møde kunst, handler altså ikke bare om rent formelt at kende selve værket og betragte det indgående, men om at udforske det i en selv, som værket berører, den lille fure, som Proust kalder det. Fordi det er ret besat den eneste del af værket som vi kan vide noget om, og som hvis vi tager den til os, kan vise den dybde i os hvor essensen kan findes. Denne form for introspektiv aktivitet bliver også af Simondon betegnet som måden hvorpå selvet konstitueres, vel at mærke i kølevandet af en begivenhed.³⁷³I 'På sporet efter den tabte tid' sker der således en begivenhed af største personlige betydning for forfatteren Bergotte, idet han foran et maleri af Vermeer får et dødeligt anfald i samme øjeblik som en detalje i maleriet; 'den sirlige stoflighed i det lille stykke gule mur', åbenbarer ham en sandhed:

'Hans svimmelhed tiltog; han fæstede sit blik på det sirlige lille stykke mur, som et barn stirrer på en gul sommerfugl, det vil fange. "Således burde jeg have skrevet," sagde han. "Mine sidste bøger er alt for tørre, der burde være lagt flere lag farve på, mine sætninger burde i sig selv have været sirligt udpenslede som dette lille stykke gule mur." Imidlertid

opfattede han meget vel, hvor alvorlige hans svimmelhedsanfald var. I en himmelvægts ene skål viste sig hans eget liv for ham, mens der i den anden lå dette lille stykke mur, der var så dygtigt malet i gult. Han følte, at han uklogt havde givet det ene hen for det andet. ³⁷⁴

Kunsten som mangfoldige perspektiver

Kunstværket laver samtidig en anden bevægelse, for ud over at være et instrument til selverkendelse for både kunstner og beskuer, er kunsten en manifestering af mangfoldighed. Hvis vi som menneske er en samling af forestillinger i en krop, og denne samling udgør et unikt perspektiv på verden, betyder det, at selv om vi er fuldt og helt sammenvævet med hinanden og verden, er vi bundet til vores eget perspektiv, vores egen krop og øjne.

”Kun gennem kunsten kan vi komme uden for os selv, få at vide, hvad en anden ser ad den verden, der for ham ikke er den samme som vor, og hvis landskaber eller ville være lige så ukendte for os som de, der muligvis findes på månen. Takket være kunsten kan vi i stedet for at se en eneste verden, vor egen, se verden mangfoldiggjort, og lige så mange originale kunstnere der er, lige så mange verdener har vi til vor disposition, som er mere forskellige fra hinanden en de, der ruller i det uendelige rum...”³⁷⁵

Proust siger altså, at kunstnerens anstrengelser tillader os ”... at stifte bekendtskab med den kvalitative beskaffenhed af en andens indtryk...”³⁷⁶ Uden kunsten ville vi være fanget i vores eget perspektiv, i vores egen verden. Vi ville med andre ord være dømt til at opleve og forstå fra denne ene vinkel, kun at se én verden. Når kunstneren formår at omdanne et bundfald, en essens, til et værk, viser han os en anden verden end vores egen, og på den måde bliver verden mangfoldiggjort.

Erkendelsens veje

Vi har nu set, at der er forskellige veje til erkendelse hos Proust, og dermed flere måder at bryde med de konserverende forestillinger som holder os fra at tænke det nye. Disse forskellige måder at bryde med de konserverende forestillinger viser samtidig måder,

hvorpå de skabende forestillinger kan træde i karakter og virke. Den ene vej til erkendelse er den vi møder meget tidligt i Prousts roman, nemlig vejen til erkendelse via det Deleuze kalder de materielle tegn³⁷⁷, i dette tilfælde Madeleine-kagen. Denne vej går i gennem de tilfældige, sanselige møder der kobler et fortidigt indtryk med et nutidigt indtryk, og hvor de skabende forestillinger virker gennem refleksionens syntetiseringsarbejde, hvor det netop gælder om at etablere forbindelsen mellem to oplevelser på tværs af kronologien. Man kan sige, at selve denne forbindelse, selve denne transversal, er en skabende forestilling, fordi den genskaber noget som aldrig egentlig var der; det Combray som dukker op i kølevandet af Madeleine-kagen, var aldrig et Combray der eksisterede noget sted, hverken i Marcells hukommelse eller på noget landkort. Tvært imod er det et nyt Combray, en essens af Combray, der manes frem gennem Madeleine-kagen. Denne form for skabende forestillingsarbejde aktiverer en tværgående eftersøgning, man leder efter noget der ligger på tværs af kronologien, man laver et snit gennem de mange lag af 'jeg' som tiden har stablet ovenpå hinanden, man søger tilbage til et bestemt punkt i en evigt pågående individuationsproces. Refleksionens arbejde handler i denne kategori altså om at danne en form for vertikalitet, at dykke ned i tiden for at udrede hvorfor dette nutidige indtryk giver denne intense lykkefølelse.

En anden vej til erkendelse går i gennem kunsten, hvor de skabende forestillinger skal udrede betydningen af 'den lille fure' en værk sætter i en. Kunsten er producent af essentielle tegn³⁷⁸, det er kunstens rolle at formidle essensen i det virtuelle. Deleuze henter sin definition af det virtuelle hos Proust, som noget der er virkeligt uden at være nærværende, ideelt uden at være abstrakt³⁷⁹, og som vi tidligere så, var Prousts beskrivelse af de forestillinger der skabes i pludselige sansninger der sammenkobler et øjeblik fra fortid og nutid. I mangel af sådanne oplevelser, som i hvert fald hos Proust, indtræffer meget sjældent, kan man hente lignende oplevelser direkte i kunsten. Kunsten kan skabe en åbning, den kan vise os en flig af et bundfald. Man kan sige, at essensen er virtuel, og forskel er en aktualisering af essensen. Vi skaber en forskel når vi aktualiserer essensen, med andre ord, vi kan kun skabe noget nyt, gennem at lade de skabende forestillinger være motor i vores produktion af verden.

Disse to måder at nå frem til erkendelse - gennem tilfældige sanseoplevelser og gennem at opleve kunst - er veje til erkendelse for alle mennesker, de er måder at vække sit 'sande

jeg', som i reglen slumrer i dybet under hverdagens og vanens overflade.³⁸⁰ Kunstneren benytter sig også af disse erkendelsesmetoder, men er i sagens natur i tillæg producent af erkendelse gennem kunst, og har på den måde en slags tredje vej til erkendelse til disposition - at oversætte det bundfald verden og livet fælder i os. Den kundskab om og forståelse af de mondæne tegn og kærlighedens tegn³⁸¹ Marcel har oparbejdet gennem et liv i de Parisiske saloner på jaloux jagt efter kærlighed og adspredelse, kommer ham nu til gode som et aktiv i form af en dyb indsigt i menneskets væsen, både andres og sit eget.³⁸² Alle observationer han har gjort sig af små bevægelser og gestikulationer, kan han nu oversætte til generelle træk vi alle kan genkende, han kan formulere hvad det vil sige at være et menneske på måder ingen andre har formuleret det, men som alligevel vækker en fornemmelse af dyb genklang.

I alle tilfælde er det afgørende for erkendelse og skabelse at udforske de indtryk vi modtager. Vi kan ikke fremprovokere det nye ved hjælp af intellektet alene, det opstår kun i mødet med verden gennem sansningen. I vores omgang med verden støder vi ind i begivenheder der sætter spor, som hvis betydning vi vover at forfølge, udruller nye sammenhænge. Den konserverende kraft i forestillinger kan alene brydes ved et sanseindtryk efterfulgt af refleksion, og i denne proces begynder den skabende kraft i forestillinger at virke.

Terrain vague

Der er altså et øjeblik i erkendelsesprocessen som er af skæbnesvanger betydning; nemlig det øjeblik hvor begivenheden indtræffer, der hvor det tilfældige møde opstår. Et møde af en karakter der ikke kunne forudses og ej heller kan gentages, en pludselig brydning i det empiriske.³⁸³ Proust kendte godt det skæbnesvangre i dette øjeblik, der ligesom et ustabilt kosmisk ormehul som for en ubestemt mængde tid åbner en portal til sted der normalt er uden for rækkevidde, og som hvis man ikke formår at ankomme for altid er tabt.

For at se på, hvordan man kan bruge overvejelserne om forestillingers virkemåde i en praksis, skal vi aktivere begrebet *terrain vague*. *Terrain vague* betegner normalt en slags uplanlagte restområder i randen af det urbane, der i påvente af nogens opmærksomhed befinder sig i en tilstand af entropi og tilfældige organiseringer. Billedhugger Willy Ørskov beskriver *terrain vague* som et slags ikkeprogrammeret ikkested, et anti-miljø uden for den

etablerede opmærksomhed.³⁸⁴ Ørskov peger på hvordan *terrain vague* i ly af det uprogrammerede trives som et latent miljø, et område 'hvor en betydningsproduktion hele tiden er på vej', og henfører de forskellige niveauer af spontanitet og hensigt hvorpå genstande af forskellige karakterer er organiseret til 'grader og lag i en elementær betydningsproduktion og deraf bevidsthedsproduktion.'³⁸⁵

Hvis vi vender tilbage til det nævnte øjeblik af skæbnesvanger betydning i erkendelsesprocessen, der hvor tilfældet har åbenbaret et afgørende møde af sanselig karakter – der kunne man sige, at vi er snublet ind i et slags mentalt og subjektivt *terrain vague*. På lige dette tidspunkt befinder vi os i en slags mellemzone, et mentalt udefineret landskab, hvori vi kun kan fornemme tingenes tilstand, eller hvor vi måske kun kan ane et slags mystisk, vibrerende potentiale. Dette *terrain vague* er der altid, mellem forestillingsreservoiret og vores eget perspektiv, men det udefrakommende tegn tvinger os til at opdage det, og lader forestillinger der eller ville være løbet direkte over i vores perspektiv, komme til overvejelse.

Men netop fordi vi sjældent ufrivilligt snubler ind i vores *terrain vague* gennem et møde med omverdenen, må vi lære at snuble, hvor paradoksalt det end lyder. Gennem at bevæge sig på ukendt terræn, kan man opøve denne færdighed. Hvis man løfter blikket, og ikke altid ser hvor man går, snubler man til sidst. En kunstner søger altid sit *terrain vague*, og lægger snublefælder for sig selv for at frigøre tanken fra vanen.

Terrain vague-state of mind er at være åben for tegnet, for begivenheden, og samtidig en tilstræbelse efter at se verden som potentiale, som materiale for tilblivelse og forskel.

Terrain vague-state of mind er også at se det stof verden har bundfældet i os, som spor og antydninger der besidder potentiale til at blive en ny verden. I vores eget *terrain vague* genfinder vi den tabte tid. I vores eget *terrain vague*, som på samme tid er tomt og bugnende, ligger kimen til motiver. Motiver vi kan arbejde med i en kunstnerisk praksis, og som kan udfolde en poetik.

Hvis vi bliver i vores *terrain vague*, og ikke henfalder til genkendeligheden i verdens skorpe, vil vi opdage, at der en dag i vores eget *terrain vague* står skulpturer med tydelige

konturer, skulpturer der aldrig er set før. Disse skulpturer er vores essentielle forestillinger, de er de *motiver* som vores kunst kredser om.

Den konserverende kraft i forestillinger viser sig ikke før tilfældet afslører det der kunne være dens modsætning. Kun ved at gribe tilfældet kan de skabende forestillinger se dagens lys. En arkitektonisk praksis der formår at opdyrke et frugtbart *terrain vague*, et terræn som er åbent i enhver forstand, åbent for tegnet, åbent for tilgang, aflæsning og refleksion, er en arkitektonisk praksis hvori kunstneriske motiver kan opstå. En arkitektonisk praksis drevet af et *terrain vague-state of mind* er en arkitektonisk praksis som kan skabe en forskel i verden – som kan skabe en ny verden.

Del II

Kapitel 12

Analyse

*'Denne tanke, der rører ved sig selv, snarere end at den ser sig selv; som søger klarhed, snarere end at den besidder den; og som skaber sandhed, snarere end at den finder den [...].'*³⁸⁶

Følgende kapitel er en analyse af de kortlagde dobbelthuse. Kapitlet begynder med at reformulere afhandlingens spørgsmål, eftersom det spørgsmål der bruges til at sætte en proces i gang, ikke nødvendigvis er det egentlige problem, eller ét, der er produktivt hele vejen i gennem processen. Efter at have reformuleret problemet, så det er i stand til at løfte analysen, introduceres udvalgte teoretiske koncepter, der er med til at producere og åbne problemet, før selve analysen påbegyndes.

Fokus i analysen er ingenlunde ligeligt fordelt - visse værker forårsager længere udlægninger, mens andre ikke nævnes. Dog er motiverne fra alle ti værkfelter at finde i analysen. Værkerne fra Værkfeltkategori II, dem fremkommet gennem kunstnerisk udviklingsvirksomhed, fylder unægteligt mest, hvilket dels skyldes at disse er *det nye*, og dermed ubeskrevne, men også fordi de besidder et tilgængelig reservoir af betydninger. Hertil kan også anføres en forskel i kortlægningen, der i Værkfeltkategori I tenderer til at være mere overblikbetonet og analytisk, end kortlægningen i Værkfeltkategori II, der i større grad balancerer mellem et poetisk-æstetisk drevet blik, og en formel udlægning, og derfor i størst grad påkalder en egentlig analyse.

Det egentlige problem: mellemrummet

'I en kunstnerisk praksis kan ikke problemet adskilles fra kompositionen. Det er ikke defineret uden for processen', skriver arkitekt og forsker Peter Bertram, og pointerer også, at 'processen som opfinder et problem, stræber mod konsistens, ikke færdiggørelse.'³⁸⁷ Det er også den konkrete erfaring fra afhandlingen; at det egentlige problem melder sig i midten, eller endda mod slutningen, af afhandlingens forløb. Først i processen med at skabe det nye, begynder konturerne til spørgsmålet vi egentlig leder efter, at vise sig.

Indledningsvis i afhandlingen, spørges der til, hvilke arkitektoniske potentialer der ligger i boligtypen dobbelthus. Dette spørgsmål er et udgangspunkt, en måde at sætte en proces i gang på. Det er generelt formuleret, men stadig væk produktivt i forhold til at optegne et felt, bestående af de ti forskellige værkfelter. Det fungerer altså fint til at formulere en kartografi, der kan bruges i kortlægningen af arkitektoniske værker, og også til at igangsætte det forslagstillende arbejde. Den generelle formulering af spørgsmålet udelukker hverken det ene eller andre perspektiv, således at både de mere kvantitative og tektoniske sider af dobbelthuset - og de kvalitative og betydningsdannende sider, kommer med i kortlægningen, dog uligevægtigt; en præmis fra begyndelsen har gjort det klart, at sigtet først og fremmest er æstetisk snarere end teknisk. Det er de sansemæssige og betydningsmæssige lag af dobbelthuset vi er mest interesseret i at undersøge i denne omgang, og i mindre grad de tekniske aspekter. Ikke desto mindre er resultatet af det indledende spørgsmål altså en kortlægning, der i sig selv har en ret, fordi det har produceret et felt, der afdækker en række potentialer, og som ikke mindst i kraft af det forslagstillende arbejde, har et virksomt virtuelt felt. Det er derfor en kortlægning, der kan bruges som informations- og inspirationskilde, og som er en åben invitation til nye aktualiseringer og læsninger.

Undervejs i kortlægningen, som også inkluderer en kortlægning af potentialer gennem kunstnerisk udviklingsvirksomhed, begynder altså konturerne til et lidt mere specifikt spørgsmål, eller problem, at komme til syne. Og i analysen af værkfelterne står det klart, at det er dette problem, der skal være den videre drivkraft. Analysen gentager på sin vis en

produktion af det som kortlægningen fremkalder, bare med det mere specifikke betydningsdannende for øje. Det indledende spørgsmål stopper derved med at være produktivt, fordi det er for generelt, og fordi dets opgave aldrig var andet, end at sætte en kortlægning i gang.

Problemet vi er ved at cirkle ind, har med mellemrum at gøre. En kategorisk præmis for dobbelthuset, er at det har en mellemzone. Mellemzonen er et af de dominerende fysiske træk, der adskiller dobbelthuset fra et konventionelt hus. Det der så krystalliseres undervejs, ikke så overraskende i og for sig, er at mellemzonen er et mellemrum med æstetiske – det vil sige sansemæssige og betydningsmæssige - implikationer. Det er denne genstand – mellemrummet -som det egentlige problem kredser om. Og det egentlige problem, hvis formulering i sig selv er en produktion, kommer ikke til at kunne koges ned til én sætning. Det er snarere et *problemfelt*, vi er ved at ridse op. Det skyldes både kompleksiteten af problemet, og muligvis også en slags dynamik, der bevirker at problemet hele tiden forandrer sig en lille smule, i processen med at frembringe det.

Henri Bergson; problem og *duration* - læst gennem Gilles Deleuze

Det er ikke så svært at sige, at dobbelthuset mellemzone er et mellemrum. Det er et rum der ligger mellem nogle foruddefinerede kategorier – blandt andre inde og ude. Men hvad vil det egentlig sige? Vi skal ikke spekulere særlig længe over mellemrum som begreb, før det viser sig at det er meget svært at definere. Især vanskeligheden ved at skelne mellem hvad der egentlig er forskel på *rum* og *mellemrum*, sender os i en bestemt retning for at forstå hvad mellemrum er. En retning, der har med betydning at gøre. For at indkredse problemet med mellemrummet, tager vi udgangspunkt i Deleuzes læsning af den franske filosof Henri Bergson.³⁸⁸ Bergson forsøgte at give det metafysiske en præcision der kunne svare til naturvidenskabens, hvilket blandt andet førte med sig den berømte offentlige debat mellem ham og Albert Einstein, om *tidens* natur. Der hvor Einstein forholdt sig til tiden som en kvantitativ størrelse, mente Bergson at tid også havde kvalitative egenskaber, der lod sig adskille fra de kvantitative egenskaber gennem intuition. Bergson mente, at den

menneskelige intuition er et redskab, der gennem egen oplevelse af varighed eller tidslighed – *duration* – kunne pege på *duration* i erfaringer, der ellers af natur er kompositter af både kvalitative og kvantitative egenskaber. 'Intuitionen er den måde, sansningen slår ind i intelligensen på'³⁸⁹, skriver Bertram, og understreger derved, intelligensens manglende evne, til at udrede kompositterne af kvalitative og kvantitative mangfoldigheder.

I forsøget på at komme nærmere en forståelse af mellemrum som arkitektonisk begreb i forhold til dobbelthuset, skal vi prøve at skelne mellem det Bergson kalder erfaringens *difference in kind* og *difference in degree*. Ved at udskille mellemrummets forskel i dens to kompositter, kan vi måske få øje på mellemrummets *duration*. *Difference in degree* betegner de kvantitative egenskaber ved erfaringen, og er en ydre mangfoldighed af numerisk beskaffenhed, der er simultant tilstedeværende og aktualiseret, og ikke mindst, manifesteret i rum. De kvalitative egenskaber ved erfaringer, er en indre mangfoldighed 'af fremdrift, af sammensmeltning, af organisering, af heterogenitet, af kvalitativ forfordeling, eller af *difference in kind*; det er en *virtuel og sammenhængende* mangfoldighed som ikke kan reduceres til tal'³⁹⁰, og som er repræsenteret i tid – *duration*. *Difference in kind* handler netop i sin sammensmeltning ikke så meget om genstandes forskel indbyrdes, men genstandenes forskellighed *fra sig selv*, der opnås gennem *duration*, gennem varighed. Gennem Simondon kan vi også forstå *duration* som *individuering*, hvor individet er i konstant udvikling i udveksling med sine omgivelser. Vi kan også forstå det gennem Marcel Prousts mere poetiske udlægning, hvor denne interne forskel og *duration* beskrives som tusinder af jeg, som tiden lægger oven på hinanden, og hvordan disse jeg hver og én er forskellige.³⁹¹

Vi skal have denne dualisme for øje – mellem *difference in degree* og *difference in kind* - når vi formulerer problemet, ellers kommer vi til at skabe 'falske problemer'³⁹², og dermed løsninger, der ikke peger på noget nyt. Har vi derimod øje for det sammensatte, hvoraf kun den ene del fører i den rigtige retning, når vi formulerer problemet, vil løsningen ligge latent i problemet. Det svære er med andre ikke som sådan at løse problemer, men at finde frem til de rigtige problemer, og derfor ligger 'virkelig frihed' for Bergson i netop at 'konstituere' selve problemet.³⁹³ Vi ser en tydelig relation til Proust, der på afhandlingens side 307,

citeres fra sin beskrivelse af, hvordan vi ’– da ethvert indtryk er dobbelt, halvt omsluttet af genstanden, forlænget i os selv af en anden halvdel, som vi alene kan kende, - [gør] vort bedste for at forsømme den sidste halvdel, det vil sige den eneste, vi burde fæste os ved, og tager kun hensyn til den første halvdel, som vi ikke kan uddybe, fordi den er noget uden for os og ikke volder os nogen anstrengelse.’ Proust taler om hvordan vi nemt nok kan komme til at lære de ydre omstændigheder ved et indtryk (erfaring) at kende - i Bergsons begrebslighed; de kvantitative, numeriske og rumlige egenskaber ved indtrykket - men at disse er generelle, og derfor ikke siger noget nyt eller egentligt betydningsfuldt hvad erkendelse angår. Proust karakteriserer dem, der bliver ved med at beskæftige sig med det formelle og generelle ved erfaringerne, og som ikke ’uddrage[r] noget virkeligt af deres indtryk’, som nogen der ’ældes unyttige og tilfredse, golde som kunstens pebersvende’.³⁹⁴

Selv om begreberne kan gøre det forvirrende, er der også i de Certaus tidligere omtalte skelnen mellem *place* og *space* et ekko af Bergsons skelnen mellem *difference in degree* og *difference in kind*; de Certaus udlægning af *place* som en type rumlighed, der er kendetegnet af regelbundet stabilitet, hvor elementerne er placeret ved siden af hinanden på faste pladser, og kan henføres til (euklidisk) geometri, kan ses som en parallel til Bergsons *difference in degree*, mens de Certaus *space*, der henviser til en rumlighed der findes ’når man tager vektorretninger, hastigheder og tidsvariabler med i betragtningen’³⁹⁵, har at gøre med en *difference in kind*. De Certaus opmærksomhed på de to forskellige rumligheder, og Bergsons forsøg på at udpege erfaringens bestanddele, er begge med til at give den menneskelige, sansede erfaring af verden en vægtning, så den kan stå som et modspil til prædefinerede strukturer, og derved være frisættende og kreativ.

Mellemrummet som problem

Vi skal se nærmere på mellemrummet som problem, i Deleuziansk-Bergsonske optik: Når vi tænker på, og erfarer mellemrum, er det altså som en sammensat størrelse, hvor både det kvantitative og kvalitative indgår, og som vi nu for et øjeblik skal prøve at se adskilt. Mellemrum som kvantitativ størrelse, må være defineret som afstand mellem ting, hvis

konstellationer kan aflæses som variabler i et numerisk system, som koordinater. Med andre ord, det vi vil opfatte som *rum*. Mellemmrummets rum, må være - også ifølge Bergsons logik, hvor *difference in degree* netop præsenterer sig rumligt - objektivt og aktualiseret. Hvis vi følger den udlægning, kan vi så at sige fjerne det kvantitative ved mellemrumsbegrebet, og stå tilbage med et mellemrumsbegreb af betydningsmæssig karakter, altså et mellemrumsbegreb der har med tid og varighed at gøre, og som i sin virtualitet muliggør forskel – *difference in kind*.

I erfaringen er disse tidslige forskelle så at sige ”fæstet” til rummet – de er aktualiserede. Ved at adskille *duration* og rum, får vi øje på en produktiv matrice der ligger bag ved den hverdagslige opfattelse af mellemrum, som vi bliver nødt til at overkomme, hvis vi vil forstå mellemrummet som noget mere end en form for generel rumlig kategori. Anskuelsen af mellemrum som *duration*, er derfor ikke blot en forvanskning og en abstraktion af rumligheder vi til daglig opfatter som mellemrum, men en nødvendig distinktion, for at få øje på mellemrummets egentlige egenskaber. Mellemmrummets umiddelbare parole er frihed. Frihed fra kategorierne og definitionerne, fra form, fra idéer. Men det er en blindgyde at tro, at denne frihed bare eksisterer, at den er en generel rumlighed vi bare kan få øje på eller rydde plads til. Mellemmrummet er ikke et rum i mellem noget, men en *relation*, der netop kun eksisterer i en varighed. Og friheden i mellemrummet, er friheden til at definere denne relation, hvilket også indebærer at producere den. Og for at kunne gøre det, bliver vi nødt til at forstå, i mellem hvilke omstændigheder mellemrummet er en relation - vi må forstå mellemrummets rammer. Uden en bevidsthed om hvad mellemrummet relaterer, vil vi bare befinde os i et vakuum, en blindzone. Hvis vi vil skabe et mellemrum, hvilket også kan indebære at opdage det, må det ske med en opmærksomhed på denne treenighed. Det andet niveau af frihed i mellemrummet, foruden friheden til at definere og producere det som relation, er friheden til at påvirke det der relateres, til at påvirke rammerne. Hvis man vil ændre nogle omstændigheder, er mellemrummet et godt sted at positionere sig, fordi genstandene er mest udtyndede i relationen, det er der de er mest dynamiske, og længst væk fra kernen, og derfor også mest modtagelige for forandring og påvirkning. Det er i mellemrummet - i relationen - at genstandene er flossede, opløses, og genskabes, i en

kontinuerlig proces, der også sjældent er uden spænding. Derfor ligger der en oprørets mulighed i mellemrummet; mellemrummet besidder kraften til at forskyde territorier og domæner, hvis det kan formå at få øje på en sprække i systemet, hvori det kan positioneres og kultiveres. En given rumlighed, hvori der er en vis afstand mellem tingene, er ikke i sig selv et mellemrum, og er ikke i sig selv frit. Det skal gøres frit. Kun gennem en proces, hvor rammerne, hvor relationerne der udgør mellemrummet, tages i betragtning, kan mellemrummet blive frit. Mellemrum er ikke noget man finder, men noget man skaber, noget man får øje på gennem et arbejde, noget man frigør.

Værkfelternes mellemrum

Hvilke arkitektoniske potentialer der findes i dobbelthuset, må derfor bero på dets mellemrum; på hvilke dannelsesprocesser der finder sted i mellemrummet, der på samme tid er resultatet af, og producent af, rammerne for mellemrummet. I vores analyse af værkfelterne - af afhandlingens kortlægning - skal vi derfor se efter, hvordan de forskellige mellemrum virker, hvilke kræfter de udspænder, og hvad deres relationer består i. Og vi skal også se efter mellemrummene i mellem de forskellige værkfelter og de enkelte værker.

De ti forskellige værkfelter der er analysens stof, rummer tilsammen en forholdsvis høj grad af kompleksitet, hvilket gør at spørgsmålet om struktur melder sig. Som så ofte, stillet over for et righoldigt materiale, er udfordringen hvordan man kan bevare kompleksiteten, og samtidig udtrække tendenser. Her kan vi muligvis bruge den rhizomatiske, feltbetingede kartografi igen, idet vi på sin vis tegner et nyt kort, baseret på en læsning af de ti første kort – værkfelterne. Den dynamik der ligger idet rhizomatiske og feltbetingede, lader til at kunne rumme en aflæsning af et materiale, hvor flugtlinjer og relationer udpeges, uden at de kvalitative og virtuelle egenskaber negligeres. I en kartografi, der er rhizomatisk og feltbetinget, er der viden om, at også de ikke udtalte relationer eksisterer, og at der ligger flere lag der endnu ikke er produceret, at der kort sagt er et virtuelt felt, hvorfra nye aktualiseringer og læsninger kan finde sted. En analyse baseret på det rhizomatiske og feltbetingede, følger relationer på tværs af et materiale, og tillader en morfologisk analyse,

der ikke slår organismen ihjel. Det er derfor morfologien til et stadigt pulserende materiale vi studerer, et materiale der ikke er stivnet i sin form, men som er dynamisk.

Kortlægningen af værkerne skete gennem at være ét sted af gangen. De eksisterende værker blev kortlagde ved at besøge dem ét af gangen, dog stadig med det samlede felt og nogle særlige motiver for øje, men vi var ved de enkelte værker, og deres diagrammer. Det samme med værkerne fremkommet ved kunstnerisk udviklingsvirksomhed – her var vi først i værkerne gennem et kropsligt og poetisk perspektiv, derefter i tegningen og den formelle beskrivelse, og så i fotografierne, der præsenterede husene gennem deres særlige teknik. Nu, i den analytiske kortlægning, går vi fra værkfelternes *væren i*, til metablikkets overskuende evne, i forsøget på at aflæse hvad værkerne *gør*. Fra *væren* til *gøren*. Vi kan således tage alle kommunikationsformerne i betragtning under ét, og derved komme nærmere de mellemrum vi er ude efter at præcisere. I metodekapitlet, blev der beskrevet, hvordan hver kommunikationsform er en aktualisering, og ikke en fortolkning. Det samme kan siges om analysen der følger. Den er ikke en forklaring, men endnu en produktion, en aktualisering, men denne gang med metablikkets perspektiv og mellemrummets problem som rettesnor, hvilket giver analysen en anden form for præcision, end den form for præcision, der ligger i for eksempel en tegning.

Det er derfor målet, at analysen skal hente endnu en forskel ud af materialet. Og det er muligvis også derfor, at analysen, på trods af dens omnipotente blik, ordner materialet på en så at sige ikke-struktureret måde, men lader sig føre af flugtlinjerne der opstår i det samlede kortmaterialet. Således kan der opstå gentagelser, overlap, og parallelle spor, men dette må ses som prisen for en operation, hvor der både skal dissekteres og skabes nye forbindelser – hvor der altså tages højde for både de videnskabelige og kunstneriske processer. Ideelt set kunne hele analysen være en cirkulær tekst, uden begyndelse og slut, eller netop bare som et rent midtersted, hvorfra alt strømmede frit ud til alle kanter, hvortil det ville give mening, at steder der oprindeligt var tæt forbundet, ad strømningens veje blev adskilt, endda på tilfældige måder.

Aksen fra Pompeii til Brønshøj

Værkfeltet *House of the Tragic Poet* har forbindelse til et hus, der blev bygget for over to tusinde år siden. Allerede her er konturerne af et mellemrum tegnet op; et mellemrum der favner over intet mindre end to tusinde års historie. Og når det nye hus i Brønshøj, anno 2015, får navnet *House of the Tragic Poet*, har det allerede i navnet, et hus inden i huset. Huset i Pompeii og dets dragende navn – begge dele er genstande, der har klaret sig på trods, og på tværs, af tid og rum - og som på den facon, det spejler sig i vores egne bygninger og vores rumopfattelse, danner en relation mellem fortid og nutid. I denne relation finder en forankring sted. Ikke kun i form af direkte viden om vores kulturelle, og herunder bygningskulturelle, arv, men også som en forankring af en mere virtuel karakter. Allerede den pompeianske boligs dramatiske *curriculum vitae*, påkalder en særlig plads i den fælles hukommelse. Ikke alene er Vesuvus skæbnesvangre udbrud betingende for selve den fysiske bevaring, men de spektakulære omstændigheder rundt Pompeiis begravelse kommer i høj grad til at gøre os bekendt med byens, og husets, skæbne, fordi vi fascineres og tiltrækkes af dramaet. Og navnet – *House of the Tragic Poet* – som får stå på engelsk, for selv om det ville være yderst meningsfuldt at oversætte det, giver den mystikkens poesi, der ligger i en sproglig distance, navnet noget ekstra, til forskel fra det velkendte og mere ligetil danske 'tragediedigterens hus'. Og det er dette ekstra, dette dragende betydningslag som ligger allerede bare i navnet, som i første omgang henleder opmærksomheden til huset. Ikke et besøg i Pompeii, ikke nøje studier af den romerske domus og ej heller en jagt efter specielle bygningsprincipper. *House of the Tragic Poet*. Hvad der ligger forud for det navn, er glemt. I hvilken sammenhæng bød det sig frem for afhandlingen? Højst sandsynlig var fundet af *House of the Tragic Poet* alligevel resultatet af en speciel eftersøgning, men faktum er, at det ikke spiller nogen rolle. Lad os se det som en begivenhed.

I første omgang er der et særlig forhold mellem inde og ude som gør *House of the Tragic Poet* i Pompeii, interessant for dobbelthuset. Den måde, hvorpå huset er delt op i forskellige zoner, hvor inde og ude, både temperaturmæssigt, klimatisk, lysmæssig, og i forhold til offentligheden, er gradueret, prøver det brønshøjske *House of the Tragic Poet* at tage ved lære af. Men som en grundlæggelse, både af relationen til det pompeianske hus, og som en

mediator til at styre bevægelserne i huset der skal komme, tegnes akse frem. Gennem aksens grundlæggelse, og dens bevægelse gennem historien, både materielt og mentalt, virker det ikke fremmed, når vi i værkfeltet træder ud af huset i Pompeii, og ind i huset i Brønshøj. I den tekstlige kortlægning af det brønshøjske *House of the Tragic Poet*, krydses matriklen fra øst til vest, og undervejs følges sporet af den grundlæggende akse – den der distribuerer alle forskydninger på matriklen, som er et stort felt i støbt beton, og hvor akse er nedstøbt på langs, og agerer *basso continuo* i alle bevægelser der foregår på grunden. Og den er netop også grundlæggende fordi den føres videre fra den romerske akse, og fordi det slet ikke er en ny øvelse at gøre lige præcis det, men derimod en indlejret bevægelse i vores kultur, ja endda i vores vestlige tænkning. Således er det en akse, der ikke bare er støbt i beton, men som har endnu dybere fat i flere tusinde års historie. Den er en grundlæggelse af det nye *House of the Tragic Poet*, og med akse som første streg komponeres hele matriklen som *forankringsfelt*. Vægtningen af forankringsfeltet, og især akse, viser sig også i tegningen, hvor plantegningen er den tegning der er mest omhyggeligt artikuleret, og præget af betydninger, overgange og steder. Planen er da også afgørende for projektet, men viser kun den ene akse i husets diagram, der har med forankring at gøre, og som udgøres af to modsatrettede vinkler, der også peger på den anden afgørende betydningsfigur - snittet. Vinklen er figuren hvor verdens retninger mødes – den vertikale og den horisontale - og fastgøres i én figur der har lige godt fat i begge. Når diagrammet i det nye *House of the Tragic Poet* udgøres af to vinkler, er det én vinkel som har afsæt i det pompeianske hus, og én der har afsæt i den gamle villa i Brønshøj. Den pompeianske vinkels vandrette akse viser sig som den artikulerede betongrund, medens den lodrette akse gennembryder tusinder af tidslige og rumlige lag, herunder det originale *House of the Tragic Poet*. Brønshøjvillaens vinkels vandrette akse udgør et sted - rummet inden i den nu tomme bygningsskal bestående af den oprindelige ydermur i mursten, medens den lodrette akse netop udgøres af ydermuren. Tilsammen danner de to vinkler et forskudt kryds, hvor mødepunktet er der hvor mellemrummet trækker de to domæner sammen til en vinkel. Denne doble vinkelfigur, er med andre ord et diagram, af både materiel og ikke-materiel karakter, som til sammen danner et komplekst og varieret forankringsfelt.

Det er også som forankring at vi kan forstå miniaturen af den gamle villa for enden af aksens; som et lille monument der holder bevægelsen, eller som husets *lararium*, der ikke så meget er der for husguderne som for at holde på en historie, et lag, et hus. Det ville formentlig ikke give mening at fjerne et *lararium* fra en romersk bolig, for husguderne tilhørte stedet, og ikke familien. Ville det give mening at flytte miniaturen fra Brønshøj? Indtil videre har vi kun talt om grunden, og de faste elementer der er støbt i beton rundt om murene af den gamle villa. Vi har endnu ikke talt om tage, om stuer og glas - komponenter der udgør boligrum. Miniaturen er et uopslidelig lille monument, og ud over trædestenene, det eneste af grundkompositionen der ikke er fast forankret, i fysisk forstand, til grunden, der den står tung, men løst, på den sidste trædesten i aksens slutpunkt. Det kunne med andre ord sagtens være nomadens monument, nomadens forankring, et andet sted - mange andre steder. Og dermed peger den på den anden del af mellemrummets ramme i *House of the Tragic Poet*; det nomadiske. Grunden er et forankringsfelt, men som vi ser, og som miniaturen som "lommemonument" peger på, er det et forankringsfelt som forstår det flydende og ikke-forankrede, fordi den også har dette i sig. Aksen er dobbelt: på den ene side en linje i beton med fikseringspunkt i horisonten, på den anden side strømmende vand og indadvendt tilstedeværelse i bevægelsen på vejen. På den ene side historiske organisationsprincipper og rumlige arrangementsmåder der sætter sig gennem som konkret formgivning, på den anden side et virtuelt felt der ligger som ophobet understrøm under værket - en kilde - og informerer differentierede læsninger. I denne atmosfære flytter vi opmærksomheden over til nomaderne; boligkernerne, de hvide kasser. Det er for deres skyld, al umagen med at forankre og gøre grunden klar. Vi husker fra værkfeltet *Idealbolig 67*, hvordan arkitekterne Gehrdt Bornebusch, Max Brüel og Jørgen Selchus foreslog en boligform, hvor præfabrikerede kasser i rumstørrelse, kunne bestilles og konfigureres efter behov.³⁹⁶ Deres kasser repræsenterer på mange måder, i lighed med boligkasserne i *House of the Tragic Poet*, den præfabrikerede boligkerne i sin mest forenklede og billigste udgave. Vi kan groft sagt omtale den som en kasse af begrænset størrelse, der er billig at producere, kan flyttes fra en klimaskærm til en anden, og ydermere bygges på en måde, så den kan dekonstrueres og genbruges som fragmenter. Det er med andre ord en interessant mulighed, både økonomisk og med hensyn til fleksibilitet, i forhold til dobbelthuset. Men disse former for

minimale, generiske og nomadiske boliger, rejser et spørgsmål om forankring. Hvis man skulle pege på et mulig problem i Lacaton & Vassals *Latapiehus*³⁹⁷, kunne det rejses inden for denne forankringsproblematik; hvad betyder materialerne - at de er af en ikke særlig holdbar karakter, og tænkt i et nomadisk, forhåndenværende perspektiv - for fornemmelsen af hjemlighed og forankring? Uden egentlig at problematisere aspektet for meget, skal vi heller se på *House of the Tragic Poet* som en mulig løsningsmodel, hvor både eksisterende byggeri og nybyggede forankringsgrunde, kan agere stabile forankringssteder, hvor boliger af mere nomadisk karakter så at sige kan ankre op. Det er en løsning, der både anerkender mængden af eksisterende bygningsmasse, som noget der må medtænkes når man spekulerer i nye måder at tænke boligen på, og som også anerkender behovet for en kulturel og tidlig forankring hos mennesker. På denne baggrund er mellemrummet mellem det forankrede og det nomadiske et af de mere fremtrædende og mest artikulerede mellemrum i *House of the Tragic Poet*, som består af fire fysiske lag; grunden, den gamle villa, boligkernerne, og klimaskærmen. Hvert af disse lag har en levetid der netop varierer meget, fra grunden, der kan holde i flere hundrede år, til boligkernerne, der kan holde en generation eller to, men som formentlig bliver flyttet rundt eller væk før det. Også disse mere midlertidige lag, kan ses som stemmer i komposition. De har hvert deres forløb, men flettes sammen til en harmoni – dog er forankringsgrunden og akseu stadig *basso continuo*, som grundlæggende strukturerer værket.

Som en parallel til den pompeianske situation, er det brønshøjske *House of the Tragic Poet* kommet til at minde om en arkæologisk udgravning, med grunden der styrer de bevægelser der finder sted, villaen der er lavet om til en ruin uden tag, men som til gengæld bliver beskyttet af en mere midlertidig, overdækkende konstruktion - klimaskærmen, og menneskernes hvide kasser, der måske om lidt, er på vej videre til næste sted. Også den tekstlige, æstetiske kortlægning af *House of the Tragic Poet* har et arkæologisk islæt, men måske snarere end som en udgravning, så i form af en rekognoscering, en historielæsning og en sporing, der følger bevægelser og mønstre i grunden.

Den omvendte plan

Der blev nævnt, at det i første omgang var et forhold mellem inde og ude der var det interessante ved boligen i Pompeii. Og før vi ser nærmere på det, og laver en sammenligning mellem de to situationer i Brønshøj og Pompeii, skal der påpeges, at huset i Pompeii var et domus, altså et byhus, der var del af et sammenhængende væv, mens den gamle murvilla i Brønshøj, der danner udgangspunkt for det nye *House of the Tragic Poet*, jo netop er en villa, som var romernes betegnelse for en landliggende bolig. Dog gør de samme hovedprincipper sig gældende for begge de romerske boligtyper, domus og villa, hvad angår forholdet mellem inde og ude; de følger den samme, klassiske opbygning, hvor visse rumtyper fordeles langs en akse i gennem boligen. De to matrikler i henholdsvis Pompeii og Brønshøj har nogenlunde samme form og areal (se side 141). Vi ser også, at Brønshøjvillaens fodaftryk næsten svarer til størrelsen på *atrium* i den pompeianske bolig. Der er altså tale om en modsat måde at organisere hus og grund på. Der hvor den danske bolig centrerer boligarealet inden for husets ydervægge, midt på grunden, omgivet af havens store udendørsareal, så placeres boligarealet i den romerske bolig rundt om *atrium*, der står som en stort, åbent rum midt i huset, og med *compluvium* i loftet, åbningen der tager regnvand, luft og lys ind. Romerne brugte *atrium* som et slag semi-offentlig rum, hvor gæster og forretningsforbindelser blev modtaget, så både hvad angår klima og grad af offentlighed, var *atrium* en rum på grænsen mellem inde og ude. Huset i Pompeii havde en have bagerst i boligen, omgivet af et *peristylum*, og dermed indkapslet i boligen, kun med åbning mod himmelen. I en romersk villa, ville dette punkt på akse normalt ende i en terrasse, for eksempel i form af en *exedra*, og gerne med udsigt. I domusboligen *House of the Tragic Poet* ender forløbet altså i haven, med en mur i skel som bagkant. Som kompensation, kan vi gætte, er der et *trompe l'œil*-motiv på skelmuren, der er malet himmelblå med indrammende klatreplanter.³⁹⁸ I det brønshøjske *House of the Tragic Poet* har akse som nævnt været hovedforbindelsen til den romerske navnesøster. Men ud over at arbejde med akse som forankring, har det nye hus i Brønshøj også forsøgt at inkorporere denne, i vores optik, omvendte måde at organisere grund og bolig. Den gamle murvilla er blevet et stort, åbent *atrium*, som fordeler trafikken i huset og danner ramme om et fælles

opholdsrum for beboerne i husets to lejligheder, som ligger rundt om, i boligenhederne. Atriet her er ikke bare et rum hvor det fælles og den private flyder sammen, og hvor inde og ude danner en mellemzone, under klimaskærmens beskyttelse – det er også det sted på grunden, hvor den før omtalte forankring bedst kan fornemmes. Fra atriet fortsætter akse ud i gennem en døråbning mød vest, som fører ud i en gårdhave, hvor to rektangulære græsbassiner danner en mini-have inden i huset. Fortsætter man videre langs akse, ad trædestenene mellem to boligenheder, ender man op uden for huset, hvor miniaturen af den gamle Brønshøjvilla udgør aksens endepunkt, flankeret af to bassiner – et med græs og et med vand, der hvert indrammes i matriklens hjørner af hjørnevægge.

Scarpas kilde

Et tredje mellemrumsmotiv er tilstede i *House of the Tragic Poet*, og igen er det akse som udgør en del af rammen, mens den anden del udgøres af det man i visse sammenhænge kan kalde det østlige og japanske modsvar til akse – det cirkulære eller processuelle. Det er et mellemrumsmotiv som trækkes ind i *House of the Tragic Poet* gennem en arkitekt der var inspireret af det japanske, og hvis påvirkning ikke bare kan læses i tegningerne over *House of the Tragic Poet*, men som også pibler op i tekstkortlægningen af huset, som notehenviisninger, der ligger under teksten som en righoldig kilde – vi taler om Carlo Scarpa, og hans gravsted til Brion-familien - *Tomba Brion*. Carlo Scarpa var en mester til at artikulere overgange, og hele den måde *Tomba Brion* er komponeret på, er i sig selv en overgangsfigur – et mellemrum – mellem en occidental og oriental kompositionsteknik. Her bruger Scarpa hele tiden akse når han tegner stier og forløb, der er aldrig snoede forløb, som man ville finde dem i japanske haver. Til gengæld brydes akserne hele tiden op i stumper, og lægges rundt i anlægget som elementer, der ikke følger et uafbrudt forløb, men som snarere fungerer som lokale fortællinger af sansemæssigt og kompositorisk karakter. Der er altså både aksens centrale fortælling, som vi finder den i europæisk kultur og arkitektur, samtidig med at den brydes ned i fragmenter, hvor fokus hele tiden flyttes over på selve bevægelsen, og hvor et endeligt mål ikke ligger synligt for enden af forløbet, hvilket

er en orientalsk orientering. Det ses også i Scarpas måde at bruge ornamentering på; Scarpa, som var rundet af venetiansk arkitektur og glaskunst, var også en ornamenteringens mester, og lod ingenting stå tilbage hvad det angår, i udformningen af *Tomba Brion*. Men igen gøres det på japansk facon, fordi ornamenteringen bliver brugt til at gøre opmærksom på bevægelsen på forskellige måder. Gennem alle artikulationerne der ligger i øjenhøjde, bevæges blikket rundt der hvor man befinder sig, og trækkes således mod skinnende *stucco lustro*, mod glinsende, sorte træstykker i loftet, mod bladguldsbelagte hjørneindskræninger, og mod en pixelhorisont i glasmosaik på en endevæg i beton, der giver tanker om den himmelmalede endevæg i peristylet i det pompeianske *House of the Tragic Poet*. Mere overordnet gøres kroppen opmærksom på de store træk og på selve tilstedeværelsen, gennem de indad skrånende vægge der lukker sig om anlægget og kun åbner op for himlen og bjergene i det fjerne, og vandet, og skiftene mellem lys og mørke som korridorerne sørger for, og betonklinkerne der bævrer når man træder på dem. Og fødderne er har fået deres egne ornamenteringer, der skiftevis sørger for steder og ruter, med underlag der hele tiden ændrer materialitet og rytme.

Disse læsninger er med i *House of the Tragic Poet*, når matriklen komponeres som ét stort felt, hvor akse lægges stærkt og occidentalt ud i plan, men er mere flydende og procesorienteret i det kropslige møde med den, idet den byder på vand og trædesten, og hvor atrium, aksens midtersted, i sig selv er en afskåret ø omgivet af vand, kun forbundet via trædesten og trapper. Dette flydende og strømmende viser sig også i modellen af *House of the Tragic Poet*, hvis grund-komposition er betrukket i venetiansk, marmorerede papir, der er lavet efter gamle håndværksteknikker, der i sin tid kom fra Japan.³⁹⁹ Mellemlummet mellem akse og det processuelle, mellem det faste og det flydende, er således også at finde mellem modellens grund, med sin mangefarvede og strømmende marmorerede flade, og den tekstligt beskrevne grund, der er støbt i beton.

En magisk formel

Carlos Scarpas *Tomba Brion*, *House of the Tragic Poet*, Hiromi Fujiis *Todorokihus* – i alle disse værker kan vi spore et mellemrum, der produceres som en relation mellem det occidentale og det orientalske, og hvor intentionen er, at finde en måde at bevæge sig på, at bevæge sig fra et domæne til et andet; fra livet til døden, fra inde til ude, fra det vi kender til det nye. Værkerne spørger til disse forskellige mellemrum – hvordan virker den måde vi bevæger os på? Hvad betyder mellemrummet? Deleuze og Guattari skriver:

’Vi henviser til en dualisme, men kun for at afvise en anden dualisme. Vi betjener os kun af modellernes dualisme for at nå frem til en proces som afviser enhver model. Hver gang er der brug for mentale rettelser som afmonterer de dualismer vi ikke ønskede at opstille, og som vi går igennem. At nå frem til den magiske formel som vi alle sammen leder efter: PLURALISME = MONISME ved at gå gennem alle dualismer – som udgør fjenden, men en helt og aldeles nødvendig fjende, det møbel vi hele tiden flytter rundt på.’⁴⁰⁰

Citatet er at finde i forlængelsen af en udlægning om rhizomet over for træet; det østlige over for det vestlige, og som Deleuze og Guattari påpeger, er vi afhængige af, at arbejde med dualismene, for at komme dualismene til livs.⁴⁰¹ Dualismene er ikke kun produktive at opstille fordi ting defineres i relation til andre ting, men også, og især, fordi netop selve relationen – eller mellemrummet – er det vi ønsker at fremmane. Så lad os blive lidt ved det østlige, eller japanske. Den anden side kender vi – ’Vestens træmodel’ – som ifølge Deleuze og Guattari har ’domineret den vestlige virkelighed og hele den vestlige tanke’.⁴⁰² Vi kender alle sammen forestillingen om historien og livet som en fremadpegende, lige linje, eller som dialektikkens zigzaggede bevægelse der utvivlsomt går målrettet fremad. Den snoede vej mod et immanent tomrum, er derimod en mere ukendt tankemodel for os, selv om den har eksisteret i årtusinder. Hiromi Fujiis arkitektur (som inkluderer *Todorokihus*), er blevet sammenlignet med, ’et nøje optegnet kort hvis endelige formål er at komme af med alle kort.’⁴⁰³ Fujii benytter en slags forvirringens strategi, for at ryste beskueren ud af deres dagligdage sløvhed og konformitet, gennem at opstille rumligheder, der er så anderledes, at man så at sige tvinges ud i et mellemrum mellem det kendte og ukendte, og i denne

'suspension', som Hiromi kalder det⁴⁰⁴, bliver i stand til at reflektere på en ny måde. Selv om det occidentale og orientalske sættes op som en dualisme, eller en dikotomi, med det ærinde at opbygge en relation, og finde mellemrum derimellem, er der elementer i det orientalske, der alene kommer langt i udforskningen af 'den magiske formel som vi alle sammen leder efter: PLURALISME = MONISME'⁴⁰⁵, og selv om Deleuze og Guattari advarer om at det 'selvfølgelig [er] alt for nemt at præsentere Østen som rhizom og immanens'⁴⁰⁶, så er det trods alt på grund af disse tækningsmodeller, at vi finder den østlige filosofi interessant. *Rikyu grå*, eller 'det grås filosofi',⁴⁰⁷ er således muligvis sådant et ultimativ mellemrum, hvor alle relationer smelter sammen, og danner et immanent mellemrum. En gråhed, skabt af sammenblanding af alle farver, men hvor alle farverne stadig er tilstede, bare ikke som adskillelige dele. Det er for så vidt den samme logik der ligger i det hvide, som er den fortrukne ikke-farve blandt de samtidige arkitekter fra Todoroki-værkfeltet⁴⁰⁸. Og som man fornemmer, som i tilfældet med Sou Fujimotos flygtige grid-sky i hvidmalet stål og glas, også kaldet *House NA*, er trukket for langt i en retning, hvor immanensen lader til at fordampe, fordi der simpelthen ikke er nok omkringliggende stof til at holde på den. Vi skal vende tilbage til denne problematik, denne ekstreme mulighed som de japanske rumbegreber rummer, men lad os et øjeblik dvæle ved den anden retning, hvor de samme begreber er tilstede, bare i en materiel kontekst af en helt anden karakter. Det er den retning, som *Katsura villaen*⁴⁰⁹ og Shinto-templerne i Ise⁴¹⁰ repræsenterer, og som beskrives så levende i Junichiro Tanizakis *In praise of shadows*⁴¹¹, hvor det immanente og processuelle kultiveres gennem en sublim fornemmelse for det stoflige. Som vi husker, bliver Shinto-templerne i Ise revet ned og bygget op hvert tyvende år, deres hellige genstande inklusiv.⁴¹² Arbejdet med at genskabe templet og genstandene udøves med meget stor flid og håndværkermæssig kunnen, så på trods af den korte levetid, og at idéen om det cirkulære og processuelle er i højsædet, så spares der ikke på materialerne. I Japan står en bolig gennemsnitlig tredive år, før den rives ned og skiftes ud, hvilket ikke har at gøre med hverken immanens eller proces, men som skyldes andre faktorer som grundregulativer og økonomi.⁴¹³ Alligevel kan vi se det som en tendens, der sammen med Fujimotos grid-sky bolig, illustrer hvad der kan ske, når det immanente bevæger sig væk fra det stoflige. Måske er det samme mekanisme, der er på spil i japanernes

velkendte åbenhed over for det artificielle, robotter inklusiv. Motivet danner udgangspunkt for den japanske animé film *Ghost in the Shell* (1995), med undertitlen 'Who are you? Who slips into my robot body and whispers to my ghost?'⁴¹⁴ Filmens hovedperson er en kvindelig agent, hvis krop er blevet erstattet af en kropsprotese efter en ulykke i barndommen. Hendes hjerne er, ligesom mange andre i filmens science fiction univers, lavet om til en cyberhjerne, der ved hjælp af teknologi laver koblinger til digitale netværk, hvilket også gør den sårbar over for hackere. Hovedpersonen er altså en *cyborg*, en blanding af menneske og robot, men hvor hendes menneskelighed er reduceret til et 'spøgelse i en skal', som kæmper over kontrollen over sin egen, fremmedgjorte krop. Stillet over for denne muligvis ubærlige mulighed, som er faldgruben i det rhizomatiske og immanente - at vi simpelthen farer vild i netværket, at vi mister orienteringen gennem 'det grås filosofi', fordi der ingen fikspunkter er, skal vi igen inddrage 'axis mundi', som Fumihiko Maki kalder kirkespiret i de gamle, europæiske byer.⁴¹⁵ Eller rettere sagt, monumentet, i alle slags betydninger og forskellige afskygninger, men med det fælles, at de er materielle og kontinuerlige beholdere. Det er for så vidt denne tanke der berøres i *House of the Tragic Poet*, i mellemrummet der spændes ud mellem det aktuelle og virtuelle forankringsfelt af robust karakter, og de mere midlertidige og nomadiske boligenheder. Vi vil vende tilbage til dette stærke motiv – de stofflige monumenter som materielle og kontinuerlige beholdere og forankring, længere fremme i analysen, hvor vi læser *Spånhuset* som en foldning mellem stof og betydning.

Andres mellemrum

Hvad vi imidlertid kan overveje med det samme, hvad *Spånhuset* angår, er hvordan dets mellemrum i praksis ville dannes, hvordan beboeren gennem daglig brug ville komme til at producere det mellemrum som arkitekturen ansporer. Ville de forskellige rumligheder komme til at flyde mere og mere sammen, sådan at stueetagen og det omkringliggende rum i klimaskærmen gradvis ville fyldes af ting? Ville beboeren pludselig få nok af den overfyldte førstesal, og smide alle tingene i kasser og male hvidt over det farverige

silketapet? Vi ved heller endnu ikke så meget om folk der flytter ind i et dobbelthus som andengenerations ejere. De realiserede boliger som afhandlingen kortlægger, er enten bygget af boligejeren selv, eller på initiativ af boligejeren. Det er blandt andet på grundlag af dette, at vi antyder at mellemrummet er noget der skabes, og bliver ved med at produceres som en særlig relation, fordi vi ser, at mellemrummet er levende størrelser. Men der findes undtagelser, vi hører blandt andet Anders Solvarm fortælle, at en fotograf købte Bengt Warnes *Naturhus* ved Saltsjöbaden, efter at testforløbet hvor Warne selv boede der i fem år, var overstået, og han ikke selv havde råd til at købe det. Solvarm fortæller hvordan fotografen 'sked' på kredsløbet, og kun interesserede sig for lyset.⁴¹⁶ Vi aner et ret sørgeligt brud med huset, især med tanke på hvordan Warne beskrev, at han kom han til at 'elske det på næsten samme måde som man elsker et menneske'.⁴¹⁷ *Naturhuset* var et mellemrum som Warne havde skabt, et pulserende mellemrum, det var en aktualisering af hans livsfilosofi, hvor naturen og mennesket var en del af en helhed, som det var menneskets pligt og ikke mindst glæde, at tage vare på. Er *Naturhusets* mellemrum således uden værdi i Warnes fravær? Det enkle svar er, at det ikke er der længere, men forsvandt, sammen med Warne. Fotografen har formentlig skabt sit eget mellemrum i huset, måske har han rusket alle planterne ud, og installeret et energikrævende jacuzzi i mellemzonen. Vi ved det ikke. Det vi derimod ved, er at der var enkelte beboere der flyttede ind i *Skriverhusene*, (det zonedelte forsøgsbyggeri tegnet af arkitekterne Bente Aude, Boje Lundgaard, Georg Rotne og Peter Sørensen), der havde en anden opfattelse af boligernes mellemzone, end den arkitekterne havde. Beboerne i den almennyttige rækkehusbebyggelse havde ingen andel i udviklingen af projektet, og var som sådan almindelige tilflyttere. I rapporten der evaluerede forsøgsbyggeriet, blev blandt andet én bolig udeladt fra beregningen af det gennemsnitlige energiforbrug, fordi beboerne havde inddraget mellemzonen som almindelig boligrum hele året, med dertilhørende højt energiforbrug for at holde temperaturen på niveau med den isolerede del af boligen.⁴¹⁸ Rapporten beskriver også, hvordan 'udnyttelsen af zone C varierer stærkt'⁴¹⁹, altså den yderste vinterhave-zone: 'I én bolig er det det mest benyttede rum uden for fyringssæsonen, mens det i andre bruges til opbevaring og tøjtørring.'⁴²⁰

Vi har også set det andre steder; udestuer der fyldes af døde planter og forladte fuglebure, altaner hvor panteflasker og gamle juletræer hober sig op, karnapper der fremviser samlingen af nulrede legetøjsdyr til forbipasserende på gaden - alle disse mellemzoner, som ingen har taget ejerskab over, og som fordi de ligger uden for det definerede brugsrum, ender med at være ingenmandsland. Muligvis besidder disse steder dog et *terrain vague*⁴²¹, ligesom kælderrummet der blev forsøgt koloniseret, som beskrevet i *Spånhusets* hemmelige note.⁴²² I afhandlingens intermezzo overvejes der, om ikke *terrain vague-state of mind* er en mulig begrebsliggørelse af et mentalt mellemrum, der kan fungere som grænsepost for indtryk fra det store forestillingsreservoir som verden udgør, således at indtrykkene ikke løber direkte over i individets eget perspektiv, men snarere bliver dissekeret, både gennem den aktive refleksion, men også gennem en dvælen, således at visse stumper til sidst står tilbage, som potente begyndelser til noget nyt – og på den måde danner et *terrain vague* af mulige begyndelser for et kunstnerisk virke. Vi kan i forlængelse af dette spørge til, om *terrain vague* ikke kun er en mentalitet, der i sig selv er mellemrumslig, men som også er involveret i dannelsen af ethvert mellemrum. Måske er det derfor skunkens verden er barnets verden – ikke kun på grund af at deres små kroppe kan være i de små, hemmelige rum, men fordi børn danner mellemrum alle steder, måske som følge af at de har et helt naturligt *terrain vague* som de møder verden med, der ikke lader indtrykkene lande på en cementeret grund med færdigt støbte kategorikasser. Uden at vi på nogen måde skal gå videre i at tale om børn som uspolerede mennesker, er det svært ikke at tænke, at der er noget rhizomatisk i vores måde at opfatte omgivelserne på i de første leveår, som så gradvis bliver mere træ-agtigt eftersom vi opdrages og institutionaliseres. Hvorfor det muligvis kan være produktivt, at genfinde, eller at se verden gennem et *terrain vague-state of mind*.

Drømmen om et andet sted

Anders Solvarms mellemrum starter i midten, med tømmerhuset, der langsomt materialiserer hans drøm om at bygge med sine egne hænder, med lokale materialer. Det er et tidkrævende projekt, som han af praktiske årsager beslutter sig for at beskytte mod vind og vejr, indtil byggeriet er færdig. Men så bliver han tilfældigvis introduceret for Bengt Warnes *Naturhus*, og den klimaskærm der blot var tænkt som beskyttelse, bliver med ét en del af en ramme – omkring et mellemrum, der fra starten af er en så rig en kime, fordi Anders Solvarms straks identificerer dens potentiale som mellemrum, hvori den drøm som tømmerhuset var tuftet på, kan udfoldes som et helt miljø. Herefter arbejder Solvarms utrætteligt på at udvikle sit mellemrum, og eksperimenter med hvordan kredsløbet med enkle midler kan forbedres og udbygges. Et kredsløbet, der ikke kun handler om at leve i pagt med naturens livgivende principper, men netop om at man selv etablerer sådan en livsførelse. Det mellemrum som Solvarms bygger op, er både betydningsmæssigt og fysisk bygget op af ham selv. *Naturhuset* er ikke bare en økologisk drøm ført ud i livet, men en selvbyggerdrøm - og i kombination – et lille selvstyre. I den langsomme produktion og kultivering af dette mellemrum, er der tid til at reflektere over skabelsen, og over drømmen. Det er tydeligt, at mellemzonen for Solvarms repræsenterer muligheden til at føre drømme ud i livet. Og det er drømme, der har fat i en paradisiske forestilling, hvor mennesket høster og lever i pagt med en natur, der er gavmild og givende, og hvor der er tid til at lege, og til at have det godt. Og hvor det, som Solvarms udtrykker det, handler om 'menneskets egentlige behov, i stedet for det vi er vant til. Klichéfylt udtrykt, er det kort og godt "drømmen og det gode liv", der er med til at producere Solvarms mellemrum. Når klimaet i mellemzonen skal beskrives, bliver Toscana nævnt, lige som alle de eksotiske frugter der vokser i mellemzonen bliver nævnt; mandel, abrikos, fersken, druer. Nogenlunde de samme frugter der nævnes af alle beboerne i de fire *Naturhuse* afhandlingen kortlægger.⁴²³ I dette er der formentligt et element af fascination for det eksotiske i det, at det overhovedet kan lade sig gøre at dyrke den slags afgrøder på disse breddegrader. Men det repræsenterer også et håndgribeligt og realiserbart fragment af utopien – paradiset frugter, der nærmest giver sig selv, og blot betalt af menneskenes eget affald. I den norske familie Hjertefølgers

tilfælde, løftes disse aspekter endnu et hak, og kan læses gennem indholdet på Ingrid Hjertefølgers blog, hvor Bengt Warnes idéer er at genfinde, og for så vidt også Anders Solvarms, bare med en endnu større vægt på det kosmiske og åndelige. Warne og Fredriksson indleder deres bog, *På akacians villkor*, med et citat: ” Vi lever i en materialistisk kultur, der går ud i fra, at den planet vi bor på, består af død materie. Ingen tænker længere på, at ordet materie kommer fra mater, moder...”⁴²⁴ Ingrid Hjertefølger referer også til ’Moder Jord’ på sin blog, men udvider så at sige kredsløbet mennesket er en del af, til at inkludere universet, og ’de Kosmiske cyklusser’.⁴²⁵ Det vigtigste i hendes øjne er, at man lever sin drøm ud, fordi det i sidste ende er det, der har betydning for verden og universet.⁴²⁶ Og deraf efternavnet Hjertefølger, som ganske rigtigt hverken er Ingrid eller Benjamins fødenavn, men derimod det efternavn, de valgte at tage, i forbindelse med boligbyggeriet, eller rettere sagt, realiseringen af en drøm.⁴²⁷ (Det samme gælder i øvrigt familien Solvarm, der også tog deres efternavn til ære for deres dobbelthus.⁴²⁸) Det mellemrum som Hjertefølger har skabt, er resultatet af en længsel efter et særlig liv, som tager form parallelt med huset.⁴²⁹ Mellemrummet er således meget nøje vævet sammen med det rumlige – huset, og gennem Ingrids blog kan man følge byggeprocessen, hvis billeddokumentation er flettet sammen med både beskrivelser af byggeteknik og livsfilosofiske betragtninger. Det der er ret særlig i Hjertefølgers tilfælde, er at mellemrummet så eksplicit kobles til det personlige. Ikke kun i form af navneskiftet, men også gennem hele den måde huset italesættes som del af en selvrealisering. ’Don’t fight the old. Build the new’ omtales af Ingrid Hjertefølger som hendes ’livsfilosofi’,⁴³⁰ og passer således både til byggeprojektet og selvudviklingstankegangen, hvor det handler om at være i udvikling og bevægelse. Mellemrummet i Hjertefølgers hus kredser om en relation mellem mennesket og ’Moder Jord’/Universet, hvor huset er den materielle manifestation heraf. Derudover er der en anden rammebetingelse for deres mellemrum, som det er en opposition til, nemlig ’samfundet’, med dets generelle værdigrundlag, som Hjertefølger ikke deler⁴³¹, men som de tvinges til at forholde sig til, blandt andet i forhold til at få byggetilladelse. Mellemrummet lader til at få ekstra kraft af dette oppositionelle forhold, fordi drømmen leves ud på trods af nogle ydre omstændigheder, og produktionen af mellemrummet får derved højnet statussen som resultatet af personlig stamina, og at værre villet af universet.⁴³²

Familien Hjertefølgers *Naturhus* er på mange måder et pionérprojekt; det er det første *Naturhus* i Norge, og det første til at blive bygget så langt mod nord. Desuden har Hjertefølger bygget huset på en anderledes måde end de svenske *Naturhuse*, der alle består af klimaskærme i glas med saddeltag, og boligkerner i træ, hvor Hjertefølgers *Naturhus* består af en glaskuppel til klimaskærm, og boligkerne i leca, cob og halm. De har derfor skullet gøre sig en masse egne erfaringer. Dette til trods, så følger de i fodsporene til Bengt Warne og Anders Solvarm. De bygger ud i fra et eksisterende koncept – *Naturhus*, og de hyrer Anders Solvarm til at konsultere etableringen af kredsløbet.⁴³³ De står derfor på mange måder i samme situation som Lene Christensen og Morten van Hauen fra Helsingør, der bygger deres dobbelthus i samråd med arkitekt Torkild Kristensen, der år tidligere bygger sit eget dobbelthus. Det vil sige, de trækker på andres erfaringer, og skal derfor ikke i samme grad eksperimentere på alle parametre, lige som Solvarm, Warne og Kristensen. Hvad er så ellers ligheden, og forskellen, mellem *Naturhusene*, og de danske dobbelthuse, der på mange måder udstråler de samme idealer? Den mest afgørende forskel, er vægtningen af kredsløbet, som jo udgør en substantiel del af *Naturhus*-konceptet, og som ikke indgår i de danske dobbelthuse. Der hvor *Naturhusene* på sin vis er mere kompromisløse i deres tilgang til det økologiske, og det gode liv i stor grad kobles sammen med en afbalanceret overenskomst med naturen, er den danske tilgang langt mere pragmatisk, om end stadig idealistisk. Ib og Jørgen Rasmussens *Glashus* er det tydeligste eksempel, da det jo også repræsenterer den ubekymrighed der var i forhold til energiforbrug på det tidspunkt boligen blev udviklet. Idealet gik derfor på, hvordan mennesket får det bedst mulige (bolig)liv med færrest mulig midler. I forsøgsboligerne i Greve, *Skriverhusene*, er energibevidstheden blevet en del af idealet, som nu går på give mennesket et godt boligliv, der tilgodeser det menneskelige behov for diversitet og forandring, hvilket udnyttes til at skabe et system, der samtidig er energibesparende. Begge disse projekter er resultatet af arkitekters forslag til den idéelle bolig på andres vegne, hvor helheden mellem økonomi, byggeteknik og opfattelsen af den gode bolig i social og æstetisk forstand, er lavet på et generelt grundlag. Anderledes forholder det sig med Christensen og van Hauens hus i Helsingør, som er et privat projekt, og i for sig tuftet på de samme idéer, men i sagens natur, på egne vegne. Og på samme måde som Hjertefølger, henviser Christensen og van Hauen til en 'drøm', når

bevæggrundene for at bygge et dobbelthus formuleres. 'Drømmen om en anden boform. [...]... som menneske er det vigtigt, at vi tør udleve vore egne drømme – ikke andres', skriver Christensen og van Hauen på deres hjemmeside⁴³⁴, når de skal fortælle om deres hus. 'Drømmen' lader til at være en gennemgående bestanddel i mange af de selvbyggede dobbelthuse, og en vigtig rammesætning i mellemrummene der skabes. Men også et vigtigt element i det man kan kalde den perifere del af mellemrummet, eftersom flere af ejerne af de eksisterende dobbelthuse spænder denne del af mellemrumsrelationen ud over selve mellemzonen, gennem kommunikation via hjemmesider og blogs, der både beskriver deres drømme i relation til boligerne, og hvordan andre kan opleve, og måske inspireres til, at udleve deres egne drømme. Således har både Solvarm, Sacilotto på Ingarö, Hjertefølger og Christensen og van Hauen, haft betalte visninger i deres boliger.

Er dette symptomatisk for dobbelthusene – at deres mellemrum er forsøgt produceret som et slags andet sted? At mellemzonen ikke bare fysisk er adskilt fra rummet uden for, men at selve mellemrummet produceres som en relation til et tænkt, vagt defineret sted, der rummer nogle særlige kvaliteter? Steder, hvor det forekommer bedre at være menneske? Det lader i hvert fald til at være tilfælde, at mellemzonens fraværende rumlige kategorisering og programmering, fordrer drømme, og at disse drømme tit inkluderer forestillinger om et andet sted.

Det andet sted og den nære kontekst

I *Strandhuset* er der, som navnet indikerer, også et mellemrum der relaterer til et andet sted end det brønshøjske kvarter der udgør dets *site*. Eller flere steder, for allerede indledningsvis i den tekstlige kortlægning, bliver husets øverste etage beskrevet som en blanding af en kirke og et tørreloft, hvor stofhvælvingen der ender i den cirkelrunde loftsåbning, lader en lille, ydmyg relation spændes helt hen til det der må være verdens ældste bygning der stadig er i brug - *Pantheon* – og dens storslåede taghvælving med cirkelåbningen, samtidigt med at det hvide hørstof som hvælvingen er gjort af, og alle træ søjlerne med hvide gardiner i

mellem, fører tankerne hen til et tørreloft. Begge dele giver mellemrummet en em af noget rent, lige som alt det hvidmalede træ, og forbindelsen til stranden - der i sig selv er så ren som noget sted kan være, idet den ustandseligt vaskes og skures af havets bølger. Stranden er i sig selv en mellemzone, et grænseland, hvor hav og land mødes. Et grænseland som er i konstant bevægelse og ændring. Og selv om *Strandhusets* navn sammen med de hvide gardiner, får en til at tænke på Marie Krøyers kjole og Joaquin Sorollas solfyldte sejlduge, er det nok først og fremmest gennem den hvidmalede trækonstruktion, sammen med de blafrende gardiner, at relationen til stranden udspændes, via forestillingen om et strandhus. Måske er det Peter Greenaways *Drowning by numbers*, der vises på fjernsynet i *Strandhusets* stue, idet tekstkortlægningen zoomer ud af huset. Det ville i så fald give et tilfælde af *mis en abyme*, eftersom der er et strandhus i Greenaways film, der er lige så hvidt og blafrende, men som til forskel fra *Strandhuset*, rent faktisk ligger på stranden. Og som nu også er en del af mellemrummet i *Strandhuset*.

Men hvad med den nære kontekst i Brønshøj – er *Strandhuset* mest en flimrende forestilling, der ikke er i berøring med sine nære omgivelser? Ikke bare husets anderledeshed, men også den måde det ligger på grunden, som en højt hus, hvis mellemzone er størst på første og anden sal, gør at det er trukket lidt væk i forhold til en umiddelbar relation i grundplanet. Men huset er alligevel i meget høj grad relateret til uderummet, måske mere end nogen af de andre huse vi har kortlagt, både oplevet inden i fra og ude i fra. I modsætning til de fleste andre af husene, hvor mange af udvekslingerne sker i grundplan, sker udvekslingerne i *Strandhuset* først og fremmest vertikalt. Husets opbygning understreger dette: Stueetagen, hvor kernehuset nærmest er en lukket kasse, har kun en hovedindgang og en dør ud til haven. Det samme gælder klimaskærmen. Mellemzonen er derved ikke særlig artikuleret som rumlighed, og egner sig ikke specielt godt som opholdssted. På første sal ”tynder” boligkernen ud, og det isolerede areal består af et korsformet rum, mens mellemzonen nu består af svalegang rundt om plus de kvadratmeter der opstår som følge af det korsformede inderum. I mellemzonen er der vinduer som kan åbnes ud ad til hele vejen rundt. På anden sal er der ingen isolerede kvadratmeter, kun en stor mellemzone i en skov af søjler. Her er der forbindelse til uderummet gennem to altaner, og der er udsigt gennem vinduerne hele

vejen rundt. Og så er der ikke mindst en understregning af den vertikale forbindelse, med hørhvælvingen der rejser sig og åbner op i cirkelåbningen, som kan ses som en fokuseret forbindelse mod himmelrummet. Hele tagkonstruktionen kan anskues som en slags tredje etage, som betragtet inde fra, kun består af luft. Huset består altså af en konstruktion der er robust og lukket for neden, og som bliver mere åben jo længere op man kommer. Hele denne opbygningen er symmetrisk og - med undtagelse af tagkonstruktionen – ortogonal. Som et lag uden på ”skelettet”, hænger de mange gardiner. Vi kan måske genfinde en parallel til det tidligere beskrevne forhold mellem hav og land, i *Strandhuset*, ved at se dets trækonstruktion som land, og gardinerne som hav, der i mellemrummet hele tiden forhandler om grænsen. Ikke som en geologisk kamp, men som en visuel forhandling. Jo længere op i huset, jo mindre fylder trækonstruktionen og jo mere fylder gardinerne, indtil de mødes i tagkonstruktionen, hvor de opgiver kampen, og tager hvert sit domæne – trækonstruktionen, som tag, bliver kun synlig ude fra, gardinet, som hørhvælv, bliver kun synlig inde fra. Foruden dette mellemrum, der spændes ud mellem himmelen - både som vertikalitet, men også som luft, der som element gives forhandlingsret om grænsen mellem inde og ude, gennem gardinernes tynde stoflighed, er der også en relation til uderummets øvrige vejr. På trods af at alle facaderne er dækket af glas, har huset en slags porøsitet over sig. Dels fordi der er så mange åbninger i glasset, der nemt kan lukkes op, og dels på grund af den permanente åbning i loftet, og de store gardiner der hænger uden på huset i syd- og vestfacaden. Tekstkortlægningen gør meget ud af at udforske dette forhold. Med mindre man befinder sig i stueetagen, er vi aldrig i tvivl om hvordan vejret uden for er. Hele mellemzonen er et mellemrum hvor vejrforholdene nærmest forstærkes i intensitet. Når solen skinner om sommeren, bliver lyset figurativt på de hvide gardiners bevægelige flader, og når vintersolen rammer huset, får strålerne strømme frit gennem den nøgne konstruktion. Når sommerregnen skyller hen over Brønshøj, fremkaldes, som vi husker fra tekstkortlægningen, en hel symfoni rundt omkring i huset, mens der i vinterregnet bliver lukket alle vegne så godt det kan lade sig gøre. Den nære relation som mellemrummet har til atmosfæren, gør selve huset, fordi mellemrummet lægger sig ind i huset meget mere gennemgribende end blot som en lag rundt om boligkernen. Mellemrummet er som en

søsnegl, der med sin dynamiske krop tvinder sig ind i sneglehusets hårde, spiralformede konstruktion, eller som koralrevets organiske lag der ligger uden på et intrikat kalkskelet.

Tekstkortlægningen af *Strandhuset* bestræber sig også på at fremskrive hvordan mellemrummets relationer gør sig gældende oplevet ude fra. Deraf ankomsten og afgangene til og fra huset, for også at undersøge huset på afstand, gennem de forskellige årstider. Aller først i mågeham, gennem luften, hvilket igen er med til at understrege den vertikale luftforbindelse mellem hus og omgivelser, og forbindelsen til stranden og havet. Både taget og gardinerne er med til at bryde glassets taktilt set hårde grænse. Det sker særlig ved hjælp af gardinerne, der sørger for en stoflig, dynamisk relation til uderummet, både i form af de store gardiner der hænger uden på glasfacaden fra tag til grund, og alle de mindre gardiner der hænger inden for glasset, og blaffer ud ad til når vinduerne åbnes. Men også den måde glasset betragtes som en slags porøs hud, der både kan åbne og lukke, og som i samspil med gardinerne og lysforholdene skaber en varierende udtryk, er med til at kommunikere med konteksten.

I *Strandhusets* klimaskærm er der arbejdet med det vi kan kalde glashusets paradoks, og muligvis problem, i forhold til den nære kontekst; glasfacaden er en stoflig homogen størrelse, der afhængig af vejr og lysforhold, kan optræde meget åben eller meget lukket, dog altid først og fremmest visuelt – set ude fra. Udfordringen er særlig tydelig i de præfabrikerede drivhuse og i kuppel-klimaskærmen, hvis indre diversitet altid optræder bag ved glasset flade. Ude fra betragtet, er der en slags ”tavs” diversitet, fordi den ligger så meget i et billedplan, i modsætning til den diversitet, der normalt ligger i selve formen på fladen og materialerne i et konventionelt hus. Det paradoksale ved glas-klimaskærmens lukkethed set ude fra, ligger også i dobbelthusets potentiale til at gøre grænsen mellem inde og ude mere flydende; man kan spørge, om denne flydende grænse er noget der skal forbeholdes beboerne, der inden i huset jo nok oplever grænsen som flydende, hvis ikke nærmest fraværende, men som oplevet ude fra, ofte stopper meget markant ved glassets grænse. Chareaus *Maison Verre* havde også denne tydelige grænse, og endnu mere, eftersom der blev brugt uigennemsigtige glassten, og som vi husker var det især denne

oplevelse af at befinde sig i en egen, lukket verden i verden der inspirerede Nelson til at udvikle *La Maison Suspendue*, der med sine hængende boligkerner med broer i mellem, udgjorde elementer i en bolig der var sig selv og sin egen logik nok.⁴³⁵ Dog var Nelsons hus ude over glashusets kontekstproblemer, eftersom den yderste facade var tænkt som en slags gitterkonstruktion, plus at en stor del af stueetagen la halvt uden for gitterskærmen, og hans bolig ville formentlig - realiseret - have været meget givende for et nærmiljø. Vi har også set mange andre værker, hvor dette problem, som det er fristende af kalde denne manglende evne til at gå i dialog med nærmiljøet, ikke har været til stede. Lacaton & Vassal programfester lige frem det modsatte af Nelsons fascination for en lukket 'verden i verden', med deres afrikanske hytte, der diagrammatiserer den grænseløse og nomadiske bolig, hvor bevægelse, horisont og relation til omgivelserne er afgørende kvaliteter. I *Latapiehus*, hvor det præfabrikerede drivhus kobles med det forhåndenværende materiales logik, lykkes det at lave en bolig, der ved hjælp af enkle midler er meget fleksibel i forhold til at åbne og lukke boligen – også set ude fra.⁴³⁶ I bestræbelsen på at udviske grænserne mellem inde og ude, eller i hvert fald gøre dem mindre resolute og mere flydende, er der utvivlsomt en klimatisk udfordring i forhold til den type klima vi har i Nordeuropa, hvilket Lacaton & Vassal nævner som den direkte årsag til, at drivhuset er interessant for dem.⁴³⁷ Når Lacaton & Vassal i *Latapiehus* således formår at overkomme 'glashusets paradoks', der i visse tilfælde kan knyttes netop til deres fortrukne præfabrikation – drivhuset – og til en vis grad opnår et udtryk der signalerer åbenhed også set fra gaden, så skyldes det muligvis til dels netop deres lavpraktiske tilgang, der tillader at man bruger mindre "fine" materialer end glas i drivhuskonstruktionen, som for eksempel polykarbonat og fibercementplader. Dette, i kombination med først og fremmest at se klimaskærmen som klimakorrigerende, frem for klima-autonom, gør klimaskærmen i *Latapiehus* mere flosset, og mere som en membran end en resolut grænse. Vassal påpeger at drivhuset som type er i større interaktion med klimaet, end de mere 'defensive' konventionelle huse, og påpeger også forskellen mellem det dialogorienterede drivhus og biosfære-arkitekturen, der foruden at høste solvarme, er afskåret fra det omkringliggende miljø.⁴³⁸

Naturprotesen – eller drømmen om en anden tid

Dette er et træk der går igen i alle de mellemzoner der er kortlagde; uanset af deres grad af og form for åbenhed mod uderummet, er mellemzonernes beskaffenhed betinget af uderummets vejr, vind og lysforhold. Både fordi klimaskærmene er uisolerede, og dermed giver mellemzonen varierende temperaturer, men også fordi klimaskærmene er lavet enten i transparent, translucent eller perforeret materiale, og derfor danner en visuel forbindelse mellem mellemzone og uderum. I *Skovhuset*, lige som i *Strandhuset*, er der et mellemrum, der har i sig forestillingen om et andet sted. Men til forskel fra *Strandhuset*, er der i *Skovhuset* et mere bogstaveligt forsøg på at indfange dette sted i mellemrummet. Mellemzonen bruges til at skabe et mellemrum, der danner et skovlignende landskab som ramme omkring boligkernerne. Umiddelbart kunne det se ud som om det er en mellemrumsproduktion, der deler bevæggrunde med for eksempel Anders Solvarms *Naturhus*, hvor det er middelhavsklimaet – det andet, varme, sted – der er med til at danne mellemrummet. Men i Solvarms hus er der ingen illusioner eller forestillinger om at middelhavsklimaet er noget der fortsætter uden for klimaskærmen, tvært i mod er det en afgørende del af mellemrummet, at det hele foregår i et lukket system, et eget økosystem. Denne forestilling er derimod til stede i *Skovhuset*; her er klimaskærmen det der bryder illusionen om at de små jordhuse ligger i et kontinuerlig naturlandskab. På trods af denne forskel i klimaskærmens rolle i produktionen af mellemrummet, så er der en fælles problematik omkring klimaskærmen i Solvarms hus og *Skovhuset*, ved at de ønskede funktionelle effekter af glasklimaskærmen på sin vis står i kontrast til de ønskede visuelle effekter af klimaskærmen. Solvarm vil helst have at glasset rundt om tømmerhuset er så usynligt som muligt, så det er selve huset inden i der træder frem.⁴³⁹ Noget af det samme gør sig gældende i *Skovhuset*, hvor klimaskærmens glas på visse tidspunkter, igen afhængig af lys- og vejrforhold, trækker en meget tydelig og sluttet grænse mellem inde og ude. Her er det ikke dog ikke intentionen om at kernehusene skal fremtræde tydelig, der udgør problemet med glasset grænse, snarere det modsatte, nemlig intentionen om at udviske grænsen mellem mellemzonen og uderummet rent æstetisk. Det kan blandt andet ses i planet, hvor matriklens græsbelægning løber med ind i mellemzonen, og vi kan læse det i

tekstkortlægningen, hvor beplantning og bierne færden også knytter mellemzonen og uderummet sammen. I forsøg på at kompensere for det æstetiske problemet med klimaskærmens tilstedeværelse, er glasset forsøgt gjort usynligt, ved at hele den bærende konstruktion ligger inden for facaden, som så kun er lavet i glas, på samme måde som vi ser det hos Junya Ishigamis *Kanagawa Institute of Technologys Workshop*⁴⁴⁰, hvor en skov af tynde søjler bærer taget, og hvor facadekonstruktionen er i glas. I dette forsøg, eller skal vi måske sige, i selve glas-skallens rammesætning, ligger noget af melankolien i *Skovhusets* mellemrum, som gennemtrænger tekstkortlægningen. Mellemrummet spændes ud mellem en udefineret længsel efter naturen, efter en forestilling om skoven og natur, og en slags drift efter at på samme tid både være i ét med og bryde med naturens cyklus. Dette paradoks kommer til udtryk i glasrammen; uden denne afskærmning fra miljøet, vil dette naturlængtende mellemrum ikke kunne lade sig skabe. Vi fornemmer noget af det samme paradoks hos Lacaton & Vassal, der gennem introduktionen af den pladsinddæmmende klimaskærm, forsøger at genskabe det frie rum og den fri bevægelse de mødte i tuaregernes arkitektur og livsførelse. *Skovhusets* mellemrum er fremdrevet af et ønske om at bo i Naturen, uden at egentlig have modet til det, eller sågar endda ville det. Det kan også ses som en reaktion på parcellens ørkesløshed, der fjernt fra både hav, skov, sletter og horisont, påkalder en forestillingsproduktion der nærmest er af fysisk smertelig karakter. Hvor, i parcellens landskab, er der plads til den krop, der kan andet end at nyde, glemme, og have det komfortabelt? Den konstante temperatur på toogtyve grader inde i parcelhusene er med til at sløve kroppen, og har formentlig endda negativ effekt på vores sundhed. Der findes forskning der peger på, at større temperaturvariationer i det miljø vi til daglig opholder os i, gavner sundheden.⁴⁴¹ Vi har simpelthen godt af at fryse lidt ind i mellem. Flere af arkitekterne til nogle af kortlagde, eksisterende dobbelthuse, peger eksplicit på, betydningen af variation som bevæggrund for husenes udformning.⁴⁴² De *Idealbolig*-forslagstillende arkitekter Bornebusch, Brüel og Selchau, der med deres præfabrikerede, rumstore moduler foregreb Nishizawas *Moriyama Hus*, skrev sågar med store bokstaver, for at understrege vigtigheden af 'EN FRI TILVÆRELSE I NÆR KONTAKT MED NATUREN', eksemplificeret ved '[d]et at kunne spise i fri luft, sove ude om natten, gå nøgen i regnvejr, rulle sig i sneen'.⁴⁴³ *Skovhusets* mellemrum giver kroppen plads til at mærke sig selv, for

hver gang dens behov melder sig –sult, bad, søvn, fordybelse – skal den forcere den temperatursvingende mellemzone, der adskiller de forskellige rum der afspejler kroppens daglige behov. Variationer gives ikke kun i temperaturforskelle; også andre dele af kroppens sensoriske apparat bliver stimuleret i mellemrummet, på vandringerne mellem sovehus, badehus, stuehus og studiehus, af dufte, lyde og lys, som ligeledes er med til at orkestrere stadige skift og indtryk, der ikke kun gør kroppen, men måske også tanken, bevidst på sig selv. Junichirō Tanizaki skriver i *In praise of shadows*, hvordan han mistænker de gamle japanske haiku poeter for at have fået mange idéer i forbindelse med deres toiletbesøg, der ikke kun gav anledning til en tur i det fri, eftersom toiletterne i traditionel japansk arkitektur var adskilt fra resten af huset, men hvor selve besøget satte én i forbindelse med naturen, fordi man i ensom stilhed kunne høre insekternes lyde, se på månen, og 'nyde nogen af de intense øjeblikke, som markerer årstidernes skift.'⁴⁴⁴ Måske er der noget af den samme længsel på færde i *Skovhusets* mellemrum, som den Tanizaki udfolder i sin hyldest til en svindende kultur, der muliggør toiletbesøg gennem stille regn på mosklædte trædesten, kun oplyst af lanterner og måneskin.

Hvorvidt Tanizaki selv har mistet det han beskriver, eller om også hans nostalgi først og fremmest er båret af forestillinger, er mindre interessant. Det der er vigtigere, er disse forestillingers drivkraft, og deres evne til at skabe mellemrum. Måske er forestillingernes intensitet netop også båret af en kropslig fornemmelse for omgivelserne, der i det moderne liv har antaget en anden form for kompleksitet og diversitet end naturens, som vores kroppe trods alt og unægtelig er formet efter. I det moderne boligmiljø mangler vores kroppe måske nogle målestokke, fordi processerne og cyklusserne er nogle andre end dem vi er formet efter, som for eksempel den før nævnte temperatursartethed, eller lysreguleringen som vi til dels selv har taget kontrollen over. Rytmerne som naturen har sat –døgnet, årstiderne, kroppens rytmer – dem forsøger vi at frigøre os fra. *Skovhusets* mellemrum er også en refleksion over dette paradoks; frigørelsen fra naturen, som vi alligevel længtes efter. Paradokset får et helt konkret udtryk i forholdet mellem jordhusene og klimaskærmen, hvor sidstnævnte beskytter førstnævnte fra den hurtige og sikre entropi, men samtidig afskærer jordhusene fra omgivelserne, med det tab af diversitet og kommunikation som dette

medfører. Stillet over for dette dilemma – den hurtige, voldsomme entropi, som det danske klima ville påføre de nøgne jordhuse uden en klimaskærm, eller den langsomme, udtørrende entropi, som vil finde sted før eller senere på trods af klimaskærmens beskyttelse – iværksættes mellemrummet i *Skovhuset* som en middelvej, ved at regnvandet ledes ind i gennem klimaskærmens tag, og gennem et rørsystem lander på tre af jordhusenes tage, der til gengæld er udrustet med stålkonstruktioner til at tage imod vandet, og lede det ned i mellemzonens bassin. Det er således et mellemrum, der tager nedbrydningen og forfaldet på sig, fordi det alligevel er uundgåeligt, og nødvendigt, og fordi der også ligger en dramaturgisk og sanselig nydelse i denne proces og kamp, som i sidste ende blot er en livsnødvendig dynamisk udveksling med omgivelserne. Det er ikke kun regnvandet der ledes ind, men også mellemzonens beplantning, der er med til at drive jordhusene mod entropi. Tydeligst er det med efeuen, der er blevet plantet i mellemzonen, fordi den så hurtigt og nemt lægger et grønt dække, der bidrager til skovforestillingen, men som netop i kraft af samme egenskab, hele tiden truer med at overtage jordhusene, og endda drive vand ind i dem.⁴⁴⁵ Efeuen repræsenterer også en utålmodighed, der udgør en del af produktionen af mellemrummet. En utålmodighed, der har at gøre med vores korte levetid, men som også binder i en slags hybris, i forhold til at ville forme omgivelserne. Der er således også et mellemrum spændt ud i mellem efeuen og mossen, to planter der arbejder efter samme klatre- og tildækningslogik, men som gør det i vidt forskellig hastighed og stoflighed. Ideelt set skulle måske mellemzonen i *Skovhuset* være tildækket af mos, som i en japansk tempelhav, men i mangel af tid og optimale vækstbetingelser, er det efeuen der får frit spillerum. Alt i medens der spekuleres på, hvornår den skal tøjles. I *Skovhuset* er balancen mellem entropi og vedligehold mere hårfin end så mange andre steder. Den viser sig også i de modstridende kortlægninger af huset, hvor klimaskærmens tag i model, tegninger og den formelle beskrivelse består af translucente plader oven på en gridkonstruktion, mens taget i tekstkortlægningen er et bevokset tørvetag. I tilfældet med tørvetaget er vi nærmere entropien og ”naturgørelsen” af huset - man kan nærmest se det blomstrende tørvetag som et stykke af jorden der er løftet op, ligesom stenen der løftes i begyndelsen af tekstkortlægningen, og for et øjeblik blotlægger dyrelivet under stenen. Men ligesom rummet under stenen, bliver mellemzonen ret mørk under tørvetaget, så stålgriddet i

tagkonstruktionen med de translucente plader oven på, bringer mere lys ind i mellemzonen, og dog på en måde der, hvis vi er heldige, kan minde om lyset der skinner ned i gennem løvskovens tag. Især taget i betragtning, alle de blade der kommer til at blive liggende på det næsten flade tag.

Entropi-motivet i *Skovhuset* spænder mellemrummet ud mellem længslen efter at være en del af naturen og dens processer, og en samtidig frygt for det samme. For i sidste ende spejler jordhusene vores egne kroppe, der også smuldrer, og i sidste ende forgår. Mellemrummet i *Skovhuset* produceres som en måde hvorpå at kunne være i forfaldet. Ligesom mellemrummet artikulerer en konkret forhandling af forfaldet mellem regnvandet, jordhusene og planterne, artikulerer det en forhandlingszone og et overgangsrum mellem menneskekroppen og hvad vi kunne kalde ”det moderne miljø”. Mellemrummet så at sige genartikulerer en tidligere tilstand, og bliver en slags analog *naturprotese*, som modvægt til alle de digitale proteser og moderne miljøer, som kroppen, måske forgæves, forsøger at passe ind i. Det er et mellemrum der ikke kan fri sig fra visheden om det kunstige i sin egen produktion, hvilket også gør sig gældende for det arkæologiske aspekt af mellemrummets entropi-motiv; i erkendelsen af forgængeligheden og frygten for at forsvinde, efterlades der bevidst spor. Når jordhusene engang forsvinder, vil stålkonstruktionen og hvert af jordhusenes små stålmonumenter stå tilbage. Det samme vil betonfeltet med de indstøbte stålskiner, der uden at gøre opmærksom på det, dimensionerer målene for *Skovhuset*. Disse tyste diagrammer der efterlades som hemmelighedsfulde spor, ville vi kunne anskue som et reservoir af informationer. De kan læses som en parallel til biernes honning⁴⁴⁶, der indeholder koordinater til millioner af blomster, der ikke findes mere, men som ikke desto mindre udspænder et utilgængeligt kort, der kan det samme som betonfeltet, bare i et tidsperspektiv, som er et helt andet. Og endnu engang kan man i en vis forstand trække en parallel til kroppen, der kan siges at være et spor, et fragment af en ikke længere eksisterende sammenhæng - uden at det skal ses som essensdrevet tanke; det er ikke fordi kroppen er fjernet fra et ”oprindeligt” miljø, at den er fremmedgjort, men fordi kroppens udvikling lader til at være i utakt med udviklingshastigheden i dens miljø. Igen dukker spørgsmålet om krop og sjæl op. For hvad der syntes at være en overkommet dualisme, viser sig igen

som to opponenter. Omgivet af digitale teknologier i eksponentiel udvikling, er spørgsmålet om hvorvidt kroppen, som vi kender den, har en fremtid, og denne spekulation er på melankolsk vis spundet ind i *Skovhusets* mellemrum. Når jordvæggene i det store sovehus en gang smuldrer, bliver kun de syntetiske akryltårer tilbage⁴⁴⁷.

Platformhuset – mellemrum

Mellemrummet i *Platformhuset* er af en kompleks karakter, hvilket umiddelbart synes uforståeligt, når man ser på tegninger og model, hvor mellemzonen fremtræder som en ret ukompliceret rumlighed. Men det er med det samme blik som vi anskuer havet, at vi skal se *Platformhusets* mellemrum; mellemzonens betondæk er ligesom en kontinentsokkel, hvorpå boligkernerne er forankret, men alligevel udgør hver sine lande i et flydende mellemrum. Eller vi kan trække analogien et niveau op rent højdemæssigt, og se betondækket som et slettelandskab, og boligkernerne som fjeldplateauer der rager op i den tynde luft. I disse optikker er mellemrummet geologisk, og tæt på en ”ren” rumlighed - en *difference in degree* – snarere end en *duration*. Selv om også det geologiske er i konstant udvikling, foregår det sædvanligvis i et tempo der går os mennesker forbi, og som derfor giver os forestillinger om visse landskaber som værende stabile og uberørte. Det samme med *Platformhusets* mellemrum, der i sin materialitet er så robust og stabilt i et menneskes optik, at livet frit og dynamisk kan udfolde sig, i alle sine cyklusser. Man kan se for sig en *time lapse* af *Platformshusets* mellemzone, optaget over et helt menneskeliv, hvor livet kan ses bølgende ind og ud af boligkernerne og op og ned ad boligkernernes tage, i takt med dagene og årstiderne, og alt sammen i evige, gentagende mønstre, som bølger og tidevand der skyller ind og ud af klippegrotter, mens selve huset står helt uforandret. Med en *time lapse* over flere generationer, ville vi se et endnu mere omfattende mønster, som nu også indbefatter generationernes skiften mellem de to boliger; første generation i huset mod vest, og andre og tredje generation i huset mod øst. Betondækkets kontinuitet forstærker mellemrummets flyd; gulvet i mellemzonen og boligkernerne fremstår som et

sammenhængende element, og gør at mellemzonen i de varme måneder smelter sammen med boligkernernes inderum. Mellemrummet har derfor et stærkt element af kvantitativ rumlighed, der varierer i størrelse afhængig af temperaturen; midt på vinteren fylder det hele mellemzonen, mens det allerede bliver mindre når vintersolens varme stråler gør at man kan opholde sig på boligkernernes tag, og hen i mod sommeren forsvinder det rumlige mellemrum helt, når boligkernernes inderum og mellemzonen går i ét, mens det på sommerens højeste igen bliver mindre, fordi solvarmen gør det næsten umuligt at opholde sig på tagterrasserne. Og således veksler det også gennem døgnets cyklus.

Den stærke tilstedeværelse af *difference in degree* – af kvantitativ omstændigheder, der både er dynamiske og stabile, i *Platformhusets* mellemrum, giver en stor potentialitet også for *difference in kind*, lidt efter samme principper som vi så beskrevet i forhold til japanske mellemrumsprincipper; i kraft af mellemrummets ”kvalitative tomhed”, står det beboeren frit at definere betydningen. Men – og dette er vigtig – det kræver desto mere arbejde at producere mellemrummet. Dette paradoks er muligvis ophavet til begrebet ’misforstået minimalisme’ - et mellemrum bliver uvirksomt dersom det bare tømmes for både kvalitative og kvantitative egenskaber. Et fysisk tomt mellemrum påkalder en større overvejelse end et fysisk artikuleret mellemrum, hvor der så at sige er flere ting at ”fæste” relationer på. Vi var inde på problematikken i forbindelse med analysen af *Spånhuset*, med uvirksomme mellemrum der ikke er taget i besiddelse, der ikke er relateret og produceret, og som derfor fyldes med rod. Det ”misforståede minimale” mellemrum lider af det samme, bare med omvendt fortegn. Det er lige så tomt for betydning som i den rodede vinterhave. *Platformhusets* mellemrum kræver at beboerne finder sin rytme i dets rumlighed, at de bliver den slags nomader som Lacaton & Vassal ser for sig, når de giver beboerne i *Latapiehus* masser af plads til at flytte sine gøremål og sine daglige aktiviteter ind og ud i mellemzonen i takt med dagens og sæsonens skiften. Og det er ikke fordi man nødvendigvis skal fylde *Platformhusets* mellemzone med skindsofaer, bordtennisbord og tomatplanter, man kan netop bruge det mere som man måske ville bruge havet, eller sletten, eller fjeldplateauet - som åbne mellemrum der muliggør kommunikation og oversigt og udsigt og indsigt. Oversigt over et horisontalt, flydende hele fordi betonfundamentet er det samme

alle steder inde i klimaskærmen, udsigt fra tagterrasserne over den brønshøjske verden og himmelen, indsigt fordi livets sammenhænge udspiller sig i dette overskuelige mikrokosmos, ligesom i en japansk have. I lige dét perspektiv kan man, som der skrives i tekstkortlægningen⁴⁴⁸, også se boligkernerne som fragmenter i en montre, eller som to bonsai huse med sine egne, afgrænsede landskaber, eller som to miniatureøer der er festet til en fælles miniaturekontinentalsokkel. Hvilket også viser sig i tekstkortlægningen, hvor perspektivet afviger fra den promenerende krops perspektiv, som værkerne mødes med i den andre tekstkortlægninger af værker i værkfeltkategori II, til fordel for fugleperspektivet, og således bringer kortlægning gennem model og tekst tæt på hinanden.

Ligesom i Anders Solvarms mellemrum i *Naturhuset*, er der i *Platformhusets* mellemrum et afskåret økosystem, men der hvor Solvarms økosystem kæder mennesket sammen som en umiddelbar del af en proces, sætter *Platformhusets* mellemrummet et mere kontrastfyldt økosystem op, hvor mennesket og geologien står som to tidslige modsætninger, der alligevel indgår i en dynamisk sammenhæng. Man kan sige, at *platformen* her repræsenterer en flade i møde mellem disse aktører – mennesket og geologien. Tekstortlægningen af *Platformhuset* kredser om soklen og platformen både som bygningsdele og naturformationer, hvor begge typer kan rumme både begyndelser men også tomhed⁴⁴⁹, eller måske rettere sagt, så kan de forankre både begyndelse og tomhed.

Mellemrummet i *Platformhuset* lader til at få kraft af alle disse dikotomier; det der flyder sammen under overfladen/det der stikker op over overfladen, det der er inden for montren (klimaskærmen)/det der er uden for, det horisontale i betondækket/den vertikale bevægelse for at udnytte de store tagterrasser, platformen som begyndelse/platformen som robust formation. I alle disse dikotomier spændes et mellemrum ud, der synes rumme en masse uudløst energi, der er med til at give *Platformhusets* mellemrum en kraftfuldhed, som ved første øjekast muligvis ikke afslører sig. Dog er der en umiddelbar og åbenbar dikotomi i boligkernernes udformning, der både er ens og forskellig. Ens i deres næsten kvadratiske grundplan og lige høje, æskelignende form med de flade tage med tagterrasser oven på, men dikotomiske i deres materialitet, hvor huset mod vest er muret i brændte tegl, mens huset mod øst er muret i ubrændte lersten, og vi husker at de gamle bor i vesthuset og de unge i

østhuset.⁴⁵⁰ Dermed er det som om boligkernernes materialitet spejler en *duration*, som om murstens to forskellige tilstande af fasthed og skarphed er et bogstaveligt forsøg på en *difference in kind*, gennem en poetisk tildragelse af en tidslighed. De gamles hus med de brændte, patinerede tegl og ildstedet, de unges hus med de ubrændte lersten der er skarpe i konturen, og som vender mod syd (der hvor solen brænder stærkest).

På samme måde som boligkerne af stampet jord i *Skovhuset*, er brugen af boligkernernes materialer i *Platformhuset* muliggjort af klimaskærmens beskyttelse mod vejr og vind. Begge er eksempler på, hvordan produktionen af mellemrum kan spille på et stort register ved hjælp af de mange forskellige materialer der kan lade sig gøre at bruge under klimaskærmens beskyttelse. Vi ser det samme hos Solvarms *Naturhus*, hvis tømmerhus lod sig bygge langsomt i ly af drivhuset⁴⁵¹, og hos Hjertefølger, med deres *dome*-boligkerne i cob og halm.⁴⁵² Vi ser det hos Torkild Kristensen, med den hvidpudsede, portugisisk-inspirerede boligkerne,⁴⁵³ og i Lacaton & Vassals *Latapiehus*, hvis boligkernes vægge er ubehandlede træplader.⁴⁵⁴ Hvert og ét af disse meget forskellige boligkerner i forskellige materialer, er udtryk for særlige måder at producere mellemrummet på, og de er således både betinget af mellemzonen og klimaskærmen, samtidig som de er med til at danne ramme om mellemrummet.

Foldninger

Analysen lagde ud med en specificering af dobbelthusets problems som værende mellemrummets problem, og foranlediget af en læsning af Bergson gennem Deleuze, blev dette problem set i lyset af to egenskaber – *difference in kind* og *difference in degree*. Førstnævnte identificeres ved intuitionen, der ved hjælp af egen erfaring med *duration*, eller varighed, kan adskille det tidslige fra det rumlige, der har at gøre med *difference in degree*. Groft sagt kan man tale om en forskel i kvalitet og kvantitet. Disse forskellige egenskaber ved erfaringen kan dog ikke skilles ad i praksis - idet vi erfarer, og når vi indledningsvis gik ad det nok så vanskelige vej, at forsøge at se mellemrummet adskilt på denne måde, var det

for at identificere måder som mellemrummet produceres på og virker på. At vi så glider væk fra dualismen i selve analysen, er måske meget arkitektonisk, og muligvis uundgåeligt. Det var først og fremmest for at forstå mellemrummets beskaffenhed, at vi læste Deleuzes udlægning af Bergson. Og med det blik – at mellemrummet ikke er rum – men betydning, relation og tidslighed, har vi læst værkfelterne, dog uden at lægge det rum fra os, som mellemrummet så at sige er fæstet til, eller smeltet sammen med, og i med hvilket der er en dynamisk relation. I forbindelse med en analyse af *Æskehuset*, og nok en analyse af *Spånhuset*, skal vi tage i betragtning endnu en læsning af Deleuze, denne gang fra hans udlægning af Leibniz og folden. Der forekommer at være foldninger i dobbelthusets mellemrum, en fornemmelse der især næres gennem *Æskehusets* lagdelte komposition der bindes sammen af de logistiske kanaler, og ikke mindst *Spånhusets*, der med sin todelte boligkerne næsten ikke kan undgå at føre én på tanken om Deleuzes allegoriske skitse over *Det barokke hus*, med den lukkede overetage og den åbne underetage.⁴⁵⁵ Når vi ser mellemrummet som en betydningsmæssig relation, der kommunikerer med et (stofligt) rum, er spørgsmålet, om mellemrum kan være andet end en foldning? Peter Borum skriver hvordan Leibniz havde ambitioner om at 'opløse aporierne endegyldigt, netop ikke ved at vælge side til fordel for nogen af mulighederne, som han nægter at betragte som gensidigt udelukkende hinanden, men derimod ved den operation, Deleuze døber folden eller foldningen.'⁴⁵⁶ Gennem foldningen bliver det muligt at '*skelne uden at adskille*'.⁴⁵⁷

Mange arkitekter vil måske se folden som et afsluttet eksperiment, der efter en begejstret og mangefacetteret begyndelse i halvfemserne, stak i en digital retning, hvor implementering af *calculus* i computerassisteret formgivningsprocesser har beseglet foldningen i retning af 'en udtalt og konstrueret kompleksitet'.⁴⁵⁸ En bevægelse i det arkitektoniske udtryk fra 'monolitiske objekter til infinitesimalt skalerede komponenter', som Greg Lynn udtrykker det.⁴⁵⁹ Og det lå lige for at trække en læsning af folden i denne retning, især i lyset af Leibniz' teoretiske produktion, der indbefattede det binære talsystem, og endda en avanceret regnemaskine, der tit tælles med når udviklingen af computeren ridses op.⁴⁶⁰ Når foldning som arkitektonisk koncept dannede diskurs lige inden teknologien muliggjorde *calculus* i arkitektonisk praksis, er det ikke mærkeligt at den arkitektoniske

foldning først og fremmest kom til at blive digital. Men måske er det på tide at revitalisere den arkitektoniske foldning fra de analoge spor, blandt andre den foldning, der folder stof og betydningsdannelse sammen. En form for foldning, der for eksempel bliver ved med at udforskes af arkitekt og professor Carsten Juel-Christiansen, i hvis arbejder foldningen går igen som motiv, helt fra udstillingsprojektet *Die Anhalter Faltung* (1988), et af de helt tidlige projekter på den internationale arkitekturscene der har foldningen som motiv, og frem til det sitespecifikke landskabskunstværk *Vestled* (2006), hvor horisont og beskuer så at sige foldes sammen gennem et mødepunkt eller kant, der udgøres af et nøje komponeret og bølgende tæppe af teglsten der følger stedets sandklitter, og derved også skaber en mellemrumslig grund mellem byen og naturen. Også i arkitekt Cort Ross Dinesens længerevarende forskningsprojekt med udgangspunkt i den græske ø Hydra, hvor øens topografi danner udgangspunkt for en tegningspraksis, bliver den analoge foldning udforsket, som et møde mellem et konkret landskab og en kartografisk aflæsning af intensiteter, der til sammen danner en topologi gennem tegningen.

Den foldning der sætter stoffet i forbindelse med det betydningsdannende, er for så vidt en lige så oplagt udledning af Leibniz filosofi i henhold til Deleuzes udlægning af denne, som den matematiske, digitale foldning, eftersom Leibniz forsøgte at finde en model for at sammenbringe 'stoffet' og 'sjælen'.⁴⁶¹ Sammenføjningsmodellen illustreres som nævnt af Deleuze blandt andet som *Det barokke hus*, hvor de vægtløse *monader* (sjælen), findes i overetagen, placeret i hver sin position langs 'en kurve med uendelig infleksion', mens underetagen indeholder stoffet, med deres koordinater, figurer, masse og tyngde.⁴⁶² Monaderne er adskilte størrelser, der ikke kommunikerer med hinanden, hvorimod stoffet er et sammenhængende hele, hvor alle elementer er i konstant udveksling, og som hele tiden indfoldes af monaderne. Alle monaderne har hele verden i sig, men kun utydelig, og dunkelt, eftersom de hver især – som følge af deres position på kurven med uendelig infleksion – kun ser en bestemt egn af verden tydelig. Det er således kun gennem monadernes sidestillede kontinuitet, at verden som helhed står klart frem.⁴⁶³ Og det er en form for produktiv foldning, som det er fristende at se som en form for topologi, der forener det stoflige og betydningsdannende. Deleuze skriver:

'Den fysiske genstand og det matematiske rum henviser begge til en transcendental (differentiel og genetisk) psykologi for perceptionen. Rumtiden ophører med at være noget rent givent for at blive de differentielle forholds mængde eller nexus i subjektet, og genstanden selv ophører med at være noget empirisk givent for at blive disse forholds produkt i den bevidste perception.'⁴⁶⁴

Deleuze refererer også til monadebegrebet således som det omgås af Gabriel Tardes⁴⁶⁵, der ret poetisk skriver, 'hvordan videnskaben, efter at have pulveriseret universet, møder nødvendigheden af at åndeliggøre støvet.'⁴⁶⁶

Når alle disse overvejelser er taget med, så er det ikke "blot" for at finde en måde at folde stof og betydning sammen i mellemrummet, men også for at pege på at stoffet og betydningens sammenfoldning i mellemrummet skjuler et mere dybtliggende motiv, der berøres så vidt i analysen af *Spånhuset* og *Skovhuset*. I lys af erkendelsen af mellemrummet som betydningsdannende relation, som en rumlighed i dobbelthusets mellemzone, hvis indhold defineres beboeren, bliver opmærksomheden også henledt til beboerens krop – og i et større perspektiv; vores alles kroppe idet vi bebor. Og det er i dette forhold, at spørgsmålet omkring de forskellige måder at folde på, der er variationer af det man lidt forsimplet sagt kan skelne som digitale og analoge, også indfinder sig. Sagt på en anden måde, sætter mellemrummet os på sporet af en stillingtagen til, hvordan, eller om, kroppen kan forblive i det stofflige, og ikke forsvinde til fordel for en digital tilstand. Eller i en mindre dramatisk, men ikke mindre kompleks og omfattende spekulation; hvad betyder det stofflige miljø der omgiver vores kroppe, for vores eksistens og frihed? Og som et polemisk afledt spørgsmål heraf, kunne der spekuleres på behovet for at få arkitekturen væk fra calculus igen, eller i hvert fald italesætte de konsekvenser, som en digital projektering og brug af boligen har for os som kropslige væsner, og ikke mindst, og nok mere alvorligt, hvordan kroppen skal forholde sig til alle de virtuelle, digitale verdner og miljøer der så småt er ved at inkorporeres i vores liv. I så måde kan dobbelthusets mellemrum ses som en forlængelse af kroppen, som et stoffligt felt, hvori individet står frit til at definere betydning, og dermed også den stofflige konfiguration. Mellemrummet kan i denne optik ses som et slags analogt modstandsfelt, hvor muligheden for et autonomt styret materielt miljø står

som modspil de grænseløse digitale miljøer. I det henseende er Leibniz lære afgørende; monaderne er adskilt, mens stoffet hænger sammen. I en digital verden risikerer vi det modsatte – at betydning og individualitet flyder sammen i ét stort, uadskilleligt, og muligvis forskelsløst, netværk, mens det stoflige er vilkårligt og sporadisk koblet sammen med ”ånden”.

En honningkrukke, en ark og et wunderkammer

Greg Lynn skriver som nævnt, at den digitale calculus-foldning bevægede arkitekturen fra ’monolitiske objekter til infinitesimalt skalerede komponenter’⁴⁶⁷. Kan vi reversere denne foldning, således at infinitesimalt skalerede ’små perceptioner’, kommer sammen i ’makroperceptioner’⁴⁶⁸, der i sin tur kan producere ’monolitiske objekter’? Ligesom honningen fra *Skovhuset*, der gemmer på de mange millioner blomsterbesøg, perspektiver og koordinater, der nu er foldet sammen i en gylden, homogen substans, og hvis infinitesimale, ikke-udskelnelige dele er svimlende at reflektere over, eller hele *Skovhuset*, der som en ark folder en hel verden ind, en verden af milliarder af stampede jordpartikler, blomsterstøv og bevægelser.

I *Spånhuset* er den digitale og analoge kontrast så at sige stillet op som en ekstrem dikotomi, hvor hele stueetagen nærmest er ”digitalt pulveriseret”, i så små fragmenter, at enhver betydning er blevet transparent eller hvid, og smelter rumlighederne i boligkerne, mellemzone og uderum sammen i en slags *Rikyu-grå*⁴⁶⁹ tilstand, en tomhedens immanente tilstand, hvor betydningsdannelse er latent – men også latent fraværende. Deleuze spekulerer på, om der ’dybt nede i Barokken [hører] til at sammenholde sig med Østen,’ og at der også hos Leibniz er en genkendelse af hans binære system – ét og nul – i den kinesiske tomhed og fylde. Dog tror den ’barokke Leibniz [...] ikke på tomheden, der altid forekommer ham at være fyldt med et sammenfoldet stof, således at totalssystemet overlejrer de folder, som titalssystemet og Naturen selv gemmer i de tilsyneladende tomrum. Folderne er altid fyldige i Barokken og hos Leibniz.’⁴⁷⁰

Spånhusets boligkerne er i så måde et slags muteret *Barokkens hus*, hvor underetagen er blevet tømt for sansningernes åbninger og tømt for stof, der til gengæld er trukket helt op til monaderne, hvor de helt og fuldt er indfoldet som en slags monadens monumenter snarere end dens legeme. Førstesalen er tapetseret med stoffets foldninger, som er beholdere af betydning, mens den stofløse verden i stueetagen friktionsløst kommunikerer med hele verden. Tidligere i kapitlet var vi inde på en mulig fare ved det rhizomatiske og immanente i sin yderste form, så at sige, hvor vi mister orienteringen, og ikke formår at bringe betydning ud af 'det grås filosofi', og hvor en inddragning af *axis mundi*, kunne hjælpe med at finde fodfæste igen. Det er for så vidt det samme, som når vi for lidt siden overvejet genindførelsen af det Lynn kalder 'monolitiske objekter', eller det vi også kunne kalde stofflige monumenter som materielle og kontinuert beholdere og forankring. Både *Spånhusets* taktile tag, og dets skjulte, manierede *wunderkammer*, kan ses i lyset af dette, som reaktioner, der dog har forskellige udfald; taget, som et slags materielt skjold der langsomt optager tiden, over for *wunderkammerets* materielle pastiche, der er overgået fra materiel foldningsmaskine til hemmelig museum over 'verdensakser', hvis roller er sat ud af funktion som andet end nostalgiske beholdere og skjulte skatte, der tilsammen er nær ved at implodere i stoflig mætning. Og det er for så vidt også det der sker, når vi i slutningen af tekstkortlægningen af *Spånhuset* forestiller os hvordan huset kolliderer under vægten af hundredvis af japanske vindbjælder i støbejern. Taget, der som en gylden baldakin balancerer mellem de hypertaktile tækkespån og den digitalt beregnede *spaceframe*, hvis maskinefremstillede træpinde er lavet så tynde som det kan lade sig gøre, styrter i tanken sammen, idet de tænkte jernbjælder, ved sit maniske antal og dertil hørende vægt, får taget til at segne. Det tænkte tagkollaps følger et andet kollaps i tekstkortlægningen, hvor tidsperspektivet i teksten synker i gennem sig selv, og går fra nutid til fortid.

Spånhuset inkarnerer således noget ildevarslen i sin foldning, som om foldningen bliver så kraftfuld, og derfor potentielt fatal, fordi dikotomien der skal overkommes, er udspændt til yderpunkterne. Klimaskærmen, med sine dikotomiske materialer og tidsperspektiver, formår gennem sadeltaget, at lande en stor fold. Det er snarere i forholdet mellem boligkernens tomme stueetage og den bugnende førstesal, at ubalancen truer. I dette

kraftfelt, som på samme tid er usynligt og umuligt ikke at se, står den lille vindeltrappe - der til forveksling ligner den ikoniske spiralillustration af dna, der som bekendt indgår i den genetiske *kode* - som den eneste logistiske forbindelse mellem de to etager. Således introduceres også kroppen her; mellem de to etager, og denne gang som en slags sidste og skrøbelig relation mellem det stoflige og immaterielle, der lige gerne kan ende med at opsluges af det ene eller andet domæne.

Deleuze skriver: 'Monaden har slet ikke møbler og genstande i andet en trompe-l'œil. Endelig det arkitektoniske ideal om et værelse i sort marmor, hvor lyset kun trænger ind gennem åbninger, der bugter sig så meget, at de ikke lader se noget af det udenfor, men oplyser eller farver udsmykningen i et rent indenfor.'⁴⁷¹ I *Spånhusets* førstesal har monadens *trompe-l'œil* antaget stofflig karakter, men lyset falder stadig ind gennem vinduer der tjener mere som lysindfald end som udkigsåbning, og lyset, som vi husker fra tekstkortlægningen, strømmer hen over en ornamenteret gipsstuk, før det giver alle tingene i rummet farver.⁴⁷² Deleuze beskriver monaden som en 'en celle, et sakristi, mere end et atom: et værelse uden hverken dør eller vindue, hvor alle handlinger er indre. [...] Monaden er det indres autonomi, et indre uden ydre. Men som sit korrelat har den facadens uafhængighed, et ydre uden indre.'⁴⁷³ Når monaderne i *Spånhusets* førstesal er gået fra *trompe-l'œil* til stoflighed, sker der en slags kortslutning, eftersom to domæner der skulle været foldet sammen men adskilt, snarere er smeltet sammen. På anderledes facon, kan *Spånhusets* tag vise en produktiv foldning, hvor loftets hundredvis af små spejle, der nærmest som små monader, spejler hver sine særlige fragmenter af verden, og lægger et flimrende lag *trompe-l'œil* oven på den materiale-mættede trækonstruktion, og således danner et mellemrum der både indfanger en dynamisk, foranderlig og mangefacetteret optik, samtidig som det er materielt forankret. Også bonsaitræerne i mellemzonen, der trods sin stiliserede miniature-tilstand er fuldt ud materielle, synes at indgå i en produktiv fold med mellemzonens tomme rum. Og således er der alligevel håb forbundet med vindeltrappen, eftersom den repræsenterer en mulig transportvej mellem de to etager.

To forskellige transparenter – de hemmelige rum

Vi bliver ved *Spånhuset* lidt endnu, for at dykke ned i sidste foldninger, dem der er foldet så hårdt, at de er blevet afskåret, ligesom en mæander der ender som en krogsø, og hvis eksistens forbliver hemmelig for flodsejlerne, når bevoksningen er tæt nok. Disse foldninger skaber rum der er ude af cirkulation, og derfor næsten kan ses som en form for rene mellemrum, eftersom en betydningsdannelse heri, kun kan ske gennem en intern *duration*. Dette er de hemmelige mellemrum, skunkens verden, de skjulte rumrester og tiloversblevne hulrum, hvis udstrækning allerede er defineret, men hvis program er åbent. På samme måde som i de helt lukkede, private rum, der ikke kan åbnes op. Boligkernens førstesal i *Spånhuset* inkarnerer således en type privat rum, der netop antager karakter af mellemrum snarere end rum, fordi det tidslige og virtuelle gør sig så meget gældende. Det er en form for privathed der står i kontrast til privatheden i den pompeianske *House of the Tragic Poet*, hvis grad reguleres langs en akse og er rumlig fleksibel, fordi den handler om at åbne og lukke. Man kan muligvis tale om at *Spånhuset* som helhed besidder en 'fænomenbundet transparent'⁴⁷⁴ som følge af de synligt usynlige rum i boligkernen – flere lag byder sig på samme tid frem, og vekslingen mellem den bogstavelige transparents og de skjulte rumligheder, indbyder til mangfoldige læsninger. Motivet kan endda læses i førstesalens samling af genstande, der i kraft af at være stoflige monumenter snarere end funktionelle artefakter, er givet en form for fænomenbundet transparents, der giver førstesalen et ubegrænset virtuelt rum. Dette virtuelle rum viser sig også i bøgerne der citeres fra i tekstkortlægningen af *Spånhuset*, og i den skjulte lomme af private minder på et andet sprog, hvis adgang ligger i en lille note. Både bogciterterne og noten danner for så vidt en *mis en abyme*, eftersom den ikke bare åbner op for et hukommelsesbaseret landskab, men netop tager os med ind i en række mellemrum, der i kraft af være ude af cirkulation og uprogrammerede, påkalder en fænomenbundet transparents, fordi den skjulte, endda hemmelige rumlighed, giver en slags forstærket mulighed til at danne et mellemrum af kvalitativ karakter. Mellemrummene der skabes i disse afskårne rumligheder, forbliver i disse rumligheder, og det er derfor de er en slags "rene" mellemrum, fordi de ikke relaterer til en fysisk ramme uden for beholderen – det fysiske rum – men snarere til et uendeligt, virtuelt landskab, hvor immanens og interiørt

materie er foldet sammen. Forenklet sagt, kan man til førstesalens i så måde ubegrænsede virtuelle rum, henføre ubegrænset aktuelt rum til stueetagen (selv om der også her, som vi har set, er latent immanens). Og i denne skarpt skårne dikotomi, bevæger beboeren sig frem og tilbage, op og ned ad dna-trappen der forbinder de to etager, og er måske selv mellemrummet – relationen – mellem etagerne.

I denne optik kan man hertil tilføje, at *Spånhusets* mellemrum opsætter en form privathed, der refererer til noget stofligt – at vi i le af materialer og konfigurationer, der minder om naturens miljø som vores kroppe er formet efter, og som måske først og fremmest er kendetegnet ved materiel diversitet – finder et helle i en verden af grænseoverskridende digitalitet.

Laminære mellemrum

I tekstkortlægningen af *Æskehuset* møder vi en lind strøm af lagvise mellemrum, (der sammenfolder det der i det ene øjeblik viser sig som facade (og som når vi gennemtrænger denne (facade), blot afløses af en ny facade), men som alligevel ikke rummer et indre), hvilket giver en fornemmelse af at befinde sig en ophobning af kulisser.⁴⁷⁵

Ser vi derimod på modellen og tegningerne af *Æskehuset*, afsløres der straks, at der på samme måde som i *Todorokihus*, hvor Fujii ikke nøjes med et enkelt hus inden i et hus, men tredobler gentagelsen af kuben i det vi husker som en abyss, også i *Æskehuset* er denne kinesiske æskes logik, hvor der bag stålsøjlerne og det grønne plantegardin, skjuler sig stadig mindre æsker, der alle sammen viser sig for os på samme tid gennem fugleperspektivet. Hvert lag har forskellig karaktér; det yderste stålkonstruktionsskelet med de mange søjler og galleriet, den næsten usynlig glaskasse, det grønne plantegardin, den patinerede og solide mur, den gyldne trækasse, og bøgerne, der i tekstkortlægningen udlægges som endnu en æske inden i æsken, som et inderste lag der igen åbner op til alle mulige andre steder.⁴⁷⁶ Deleuze skriver:

'Monadens er bogen eller lejev biblioteket. Det synlige og det læselige, det ydre og det indre, facaden og kammeret, er imidlertid ikke to verdener, for det synlige har sin læsning, og det læselige har sit teater. Kombinationerne af synligt og af læseligt udgør de "emblemer" eller allegorier, Barokken havde så kær. Vi henvises hele tiden til en ny type af gensidig modsvarighed eller af gensidigt udtryk, "gen-udtryk", foldning ifølge foldning.⁴⁷⁷

Det der i *Æskehuset* opleves som lagvise gentagelser, kan også ses som foldninger, og gennem Deleuzes ovenstående citat, kan vi læse *Æskehuset* som mere end bare en russisk dukke, eller kinesisk æske, der i åbningen kun afslører nedskalerede kopier. Æskeerne i *Æskehuset* er netop ikke så meget spejlinger af hinanden, som de er foldninger der hænger sammen med mellemrummet. I de kinesiske æsker er mellemrummet blot en beholder for næste æske – i *Æskehuset* er mellemrummene foldninger mellem rum og stof, og således med til at producere ikke bare betydningen af mellemrummet, men netop også æskeerne. Vi ser det for eksempel i måden mellemrummenes lyssætning sammenholder æskeerne, sådan at der opstår sammenhængende - men ikke sammensmeltede - rumligheder, som når det inderste rum i boligkernen får beholde sin trægule dunkelhed, (der yderligere forstærkes af bøgernes farvespættede fylde), i umiddelbar kontakt og kontrast til mellemrummet uden for finéræske, hvor lyset strømmer uhindret ned fra oven, og sørger for at der i mødet opstår en *chiaroscuro*-effekt. Deleuze spekulerede på, som vi så før, om der 'dybt nede i Barokken [hører] til at sammenholde sig med Østen'⁴⁷⁸. Når han skriver 'dybt nede', er det fordi barokken netop aldrig kommer til at fremdyrke tomheden. Men folderne, om end de fremtræder anderledes dramatisk og blottet i den barokke udgave, kan siges også at findes i det østlige – både gennem tempelhaven fokus på bevægelsen gennem den snoede sti, og i måden at skabe rumlig dybde gennem *miegakure*, der som beskrevet i *Todoroki*-kapitlet⁴⁷⁹, er en lagdelingsteknik, hvor sammenstilling af todimensionale flader skaber dybdefornemmelse. I så måde en mere diskret måde at folde på, hvor gråt foldes sammen med gråt, snarere end det dramatiske *chiaroscuro*, hvor lys og mørke foldes konfronterende sammen. Men ikke desto en slags foldninger, der fremtræder laminært. Cort Ross Dinesen skriver om at forholde sig til byen som et laminært felt, hvor flydende, virtuelle kræfter bidrager til topologiske tilstande, der tager et 'sidste livtag med den moderne fragmenterede

erfaring og det *perspektiviske blik*, og [hvor] der skabes et *orienteringstab* ved, at konturen af de positioner, hvorfra en betydningsdannelse kan ses, udviskes.⁴⁸⁰ Vi genkender *Æskehusets* 'ophobede kulisser'⁴⁸¹ i beskrivelsen, og også den forventningsafvigelse, der peges på i tekstkortlægningen af *Æskehuset*, der også kan ses som et slags mellemrum hvad aflæsning angår, som når vi i tekstkortlægningen står foran ligusteren ved indgangen, der fremstår mere som en busk end en hæk, og klimaskærmens stålkonstruktion, der både minder om et tempel og et industriel konstruktion fra en anden æra, men som står knivskarpt i sin nye materialitet.

Forventningsafvigelsen der sker i aflæsningen af de forskellige lag, kan også siges at gøre sig gældende i forhold til bevægelsesmønstret i huset, eftersom det antager en langt mere labyrintisk form, end hvad den noget arkaiske ydre form kunne tilsige. En mere aksial logik, som den vi diskuterede i forbindelse med *House of the Tragic Poet*, ville være mere nærliggende at forvente. Men vejene i *Æskehuset* er mere labyrintiske end de følger aksens logik, og følger sig dermed ind i læsningen af mellemrummet som foldninger. Allerede på første side i *Folden* bruger Deleuze begrebet labyrint, når han skriver om 'det kontinuertes labyrint i stoffet' og 'frihedens labyrint i sjælen'.⁴⁸² Uden at vi skal drage en direkte parallel hertil, er der i disse to former for labyrinter, et ekko af den distinktion, man normalt kategoriserer labyrinter ud i fra, og som går på, om labyrinten følger forviklingen af én vej, eller om der er flere mulige veje. Det er en distinktion af afgørende betydning; de to typer af labyrinter er fundamentalt forskellige, og groft sagt er det eneste de deler, den manglende oversigt og foldningen af bevægelsen og rummet. Labyrinten med én mulig vej kan vi nemt læse fra et østligt perspektiv, hvor det at lade sig forme sig efter omgivelserne, at give sig hen til selve vejen og processen, uden at vide hvad, eller om, der er et mål, er del af en grundlæggende filosofi. Den der når ind til labyrintens (måske tomme) midte, hvis midten findes, kender sig selv og vejen. Omvendt kan vi læse et vestlig perspektiv ind i labyrinten med mange veje, den forgrenede labyrint, der ikke handler om at give sig hen, men tvært i mod om at betvinge labyrinten gennem mod og kløgt. Det er en labyrint der inkorporerer dramaet og målet, om ikke i form af en midte, så med det mål at overhovedet finde vej i gennem, eller ud igen, og vi kender den udmærket fra den græske mytologi, hvor Theseus,

ved hjælp af Ariadne og hendes tråd, finder vejen ud af Daidalos' labyrint, efter at have nedkæmpet Minotauros i labyrintens midte.

Når vi inddrager labyrint-motivet i analysen af *Æskehuset*, er det for så vidt ikke så meget for at understrege det labyrintiske i sig selv, men for at understrege, den betydning som bevægelsen har for husets mellemrumsproduktion, og som netop er anderledes, end aksens graduerende bevægelse. I *House of the Tragic Poet*, udspringer alle artikulationer og forløb fra en hovedakse, der trods et iblandet fokus på selve bevægelsen, hele tiden bevarer et overblik. I *Æskehuset* er overblikket tabt til fordel for forførende forløb, der folder de forskelligartede æsker sammen til skiftende miljøer, og vi genfinder begge de to forskellige måder at folde labyrinter på i *Æskehusets* mellemrum. Dog vel at mærke på en måde, der ikke som sådan handler om at finde vej, vi taler trods alt om en bolig, men snarere om rumlige oplevelser, om betingelser for mellemrummet. Der er trækkene fra den mangegrenede labyrint, der handler om valg af mulige veje, uden nødvendigvis at kende de nøjagtige omstændigheder ved destinationen, da de lagvise mellemzoners beskaffenhed alligevel er mere ustabile og omskiftelige end den stabile boligkernes beskaffenhed. Og så er der galleriet, den lange, ensrettede promenade, hvis oversigt over omkringliggende miljø dog ikke gør sig gældende for turens endepunkter, der er usynlige selv om de er kendte. Som en slags nedtoning af en målrettet bevægelse, og som for at understrege det immanente i mellemrummet, og at selve vejen – og mellemrummet – også er et sted, afsluttes tekstkortlægningen af *Æskehuset* med tomatsekvensen, hvor fokus flyttes fra galleriets mulige udgange, til dets planteliv, der vokser her og nu, og hvis stof folder sig ind i vores eget stof, idet vi sætter tænderne i tomatens kød.

Kapitel 13

Konklusion

Vi beundrer ikke mellemrummet, men alt der står tydeligt og skinnende op fra det. Men ser vi nærmere efter, er disse monolitter fyldt med mellemrum, og i mellem sig, udsprender de et sitrende, mellemrumsligt kraftfelt. Mellemrummet er, gennem evnen til at igangsætte og skabe, en forandringskraft, en kraft der er kreativ, og ikke konservativ, og som derfor, i en konservativ *common sense* logik, kan opfattes som en kraft der skal holdes i skak. Det er ikke godt at være 'hverken fugl eller fisk', 'bastard', eller at 'falde mellem to stole'. Hvis man holder sig til de foruddefinerede kategorier, eller eventuelt formår at finde 'den gyldne middelvej', er man på tryk grund. Men vi er på dybt vand. Grænsen mellem det vi ved og det vi endnu ikke ved er ikke en skarpt skåret grænse, men et mellemrum fyldt af tvivl og triumf og fortvivlelse – og heldigvis tilblivelse. Deraf Deleuzes citat der indleder afhandlingen:

*We write only at the frontiers of our knowledge, at the border which separates our knowledge from our ignorance and transforms the one into the other. Only in this manner are we resolved to write. To satisfy ignorance is to put off writing until tomorrow – or rather, to make it impossible.*⁴⁸³

Denne grænse er netop ikke én vi søger i mod, men en der dannes undervejs, parallelt med den fremadrettede bevægelse. Det er på den måde en bevægelse *i* stoffet, med et manglende overblik til følge, og således kan det være svært at styre retningen man bevæger sig i. Der

har dog altid været en forankring i nærværende afhandling, et synligt punkt man altid har kunnet orientere sig efter, en ledestjerne, i form af forpligtigelsen over for den konkrete forslagsstilling. Enhver filosofisk og teoretisk overvejelse, har skullet konsultere værkerne fremkommet gennem kunstnerisk udviklingsvirksomhed, og også de eksisterende værker som afhandlingen kortlægger.

Afhandlingen har på mange måder bekendt sig til det rhizomatiske, og til en feltbetinget optik på sin genstand. Det er en formationsstrategi der forsøger at bevare og fremdyrke en informationsrigdom og ikke-reducerende kompleksitet, og selv om en oversigt derved ikke efterstræbes, risikerer man at kommunikationen mister det systematiske og udpegende, til fordel for en producerende, men også forførende, ambiens. Den sidstnævnte mulighed skal for alvor udelukkes med nærværende kapitel, hvor vi forsøger at tydeliggøre afhandlingens fund, gennem seks korte punkter.

1 Mellemzonens mellemrum

Den ene konklusion vi kan drage ud af kortlægningen og analysen af de kortlagde dobbelthuse, er at mellemzonen er af afgørende karakter også i æstetisk forstand. At mellemzonen er en kvantitativ forskel, og dermed også et betingende karaktertræk, sammenlignet med konventionelle huse, vidste vi allerede før vi begyndte. Men den sanssemæssige og betydningskabende potentialitet der ligger i mellemzonens *mellemrum*, viser sig som en voksende tendens undervejs. En skelnen mellem *mellemzone* og *mellemrum* som begreb, er ikke blevet eksekveret stringent undervejs i afhandlingen, det ligger heller ikke umiddelbart i ordene selv at skulle gøre det, men ikke desto mindre kan sådan en skelnen udledes af en af de konkluderende pointer, der indebærer at skelne mellem kvantitative og kvalitative rumligheder, med henblik på at forstå mellemrummet som en bevidst produktion. Produktionen af dobbelthusets mellemrum er resultatet af de af mellemzonens betingede livsformer, hvorfor det er vigtigt at understrege, at det mellemrum vi taler om, selv om det får en kvalitativ og tidslig betydning, altid står i forbindelse med det stofflige. Man kan tale om at *mellemrummet* henviser til en aktiveret *mellemzone*, hvis kvantitative rumlighed i dobbelthuset, gennem mellemrumsproduktionen, gives betydningsgivende relationer og kvalitative motiver.

2 Mellemrummets rammer

Mellemrummet er relation og produktion. Som rum i mellem givne kategorier, ligger der i mellemrummet en frihed til en egen produktion, der baserer sig på de givne rammer. Operationsmåder i forhold til de givne rammer kan både omfatte sammenvævende, sammenfoldende, forskydende eller oppositionelle strategier. Når vi taler om mellemrummets rammer i dobbelthuset, inkluderer det fysiske rumligheder, og da især boligkernen og klimaskærmen. Men rammerne er meget mere end dette, de er af både atmosfærisk, historisk, miljømæssig, social og betydningsmæssigt karakter – for at nævne nogle. Eftersom rammerne har afgørende betydning for produktionen af mellemrummet, er vi nødt til at have øje for dem, både når vi skal udpege og skabe mellemrum. I gennem dele af afhandlingen har der været fokus på orientalske tænkings- og rummodeller, også som opstillet dikotomi i forhold til occidentale modeller. Når dette er et tilbagevendende tema, så er det dels fordi de to rumlige modeller sat op oven for hinanden, lader til at gå bag om mange af de umiddelbare modsætningspar, som inde/ude og offentlig/privat. Men endnu vigtigere, så er de to tænkingsmodeller brugt til at forstå forholdet mellem ramme og mellemrum. Generaliseret sagt, kan man drage en parallel mellem vestens monumenter og mellemrummets rammer, og mellem østens processer og mellemrummet; monumenter/rammer, processer/mellemrum. Gennem at studere de japanske rumbegreber, gives en større forståelse af, hvad mellemrummet er og kan, og gennem at forstå betydningen af mellemrummets rammer, udelukkes en ultimativ relativisering, som ellers kunne være mellemrummets faldgrube. Dobelthuset mellemzone kan kun produceres som mellemrum, dersom beboeren overvejer hvad mellemrummet skal dannes ud i fra, hvilket påkalder en produktiv refleksion, eftersom mellemzonen ikke er en foruddefineret boligrums-kategori.

3 Kroppens mellemrum

Dobbelthuset mellemrum aktiverer beboeren, både i kropslig og mental forstand, på en måde som det konventionelle hus ikke gør, fordi vi der er bedøvet både af vanen, de cementerede forestillinger, og en slags sansemæssig sløvhed. I en moderne bolig, hvor vi bevæger os i vante mønstre, i en kronisk temperatur på omkring toogtyve grader, og i en indretning, der til forveksling ligner naboens, bliver vi mindre opmærksomme på kroppen, fordi den ikke udfordres, men holdes i en bedøvende *comfort zone*. Om dette er decideret dårligt, kan diskuteres, men mange mener, og meget tyder på, at menneskekroppen har det bedst i et varieret og tilpas udfordrende miljø. I så måde byder dobbelthuset forskellige zoner på muligheden til at skabe et varieret miljø, både i atmosfærisk og materielt henseende.

Mellemrummet i dobbelthuset er som nævnt en relations-produktion af betydningsmæssig karakter, og har derfor meget med en refleksiv, tankemæssig operation at gøre. Det er imidlertid ikke en proces der er frakoblet det materielle. Tvært i mod er der i dobbelthuset mellemrum en stor potentialitet når det gælder konfigurationen af en betydningsproduktion i en materialitet. Sagt lidt enklere, er der rum for beboeren til at udføre de idéer denne måtte have, om hvad mellemzonens skal kunne. Det giver en form for materiel frihed, der på et vis kan henføres til idéen om en slags *natur-protese*. Dobbelthuset mellemrum genskaber et kropsligt handlingsrum der hvor det moderne boligliv har defineret og fastlåst alle andre rumligheder, og skyder en zone ind i mellem det offentlige og private, mellem ude og inde. Vi har set at mange af dobbelthuset mellemrum bruges som det vi kan kalde grønne, eller økologiske natur-protoser, men vi har også set mellemrum hvor naturens så at sige tomme rum skydes ind som et lag mellem boligen og en kompleks verden. Sat på spidsen kunne man kalde dobbelthuset mellemrum en ny *hardware* for livsformernes programmering, som opposition til de nye, digitale rumligheder. Mellemrummet er en form for analog, materiel miljøprotese, et stofligt *terrain vague*.

Så også når det gælder bevægelse. Mellemrummet tillader også vandringer, og at variationerne og konfigurationerne knyttes sammen med fysisk bevægelse. Både i form af forflytning af aktiviteter, regulering af husets åbninger og funktioner og muligheden for at bygge og ændre på både hus og miljø. Dobbelthuset tydeliggør det man kunne kalde et

magtforhold i boligen – der hvor visse boligtyper, og her tænker vi især på passiv-husene, gør de boende magtesløse, ligger der implicit i dobbelthuset, at kontrollen ligger hos beboeren.

4 Mellemrummets livsformer

Mellemrummet kræver en aktiv produktion, men er fritaget for foruddefinerede programmer. Ikke desto mindre er der visse livsformer, der træder frem i kortlægningen af dobbelthuset. Vi skal pege på fem tendenser, uden at disse skal ses som udtømmende eller definerende, men snarere som nogle der synes at have gode betingelser i dobbelthuset. Disse fem livsformer betegnes som; nomadisk, selvbygger, økologisk, fællesskabsbaseret, ekstralokal⁴⁸⁴.

Med *nomadisk livsform* menes i denne sammenhæng en form for nomadisme, som den vi møder formuleret hos Lacaton & Vassal, og som handler om at man forflytter sine daglige aktiviteter rundt i dobbelthuset, afhængig af forskellige forhold, som vejr, temperatur og årstider. Altså en form for intern bevægelse, som mellemzonen muliggør og fordrer. I videre forstand kan det nomadiske også henvise til den fleksibilitet der potentielt ligger i boligkernerne som moduler, der kan flyttes fra klimaskærme til klimaskærm.

Selvbygger-livsformen hænger sammen med mellemrummets handlingsrum, og er karakteriseret ved muligheden til at forme ikke bare sit eget mellemrum, men også sin egen boligkerne. I ly af klimaskærmen er der gode betingelser for at eksperimentere sig frem med selvbyggerprojekter, eftersom hverken vejr eller tid er lige presserende faktorer som havde klimaskærmen ikke været der. Dobelthusets muliggørelse af en selvbygger-livsform, kan også ses som en demokratisering af boligen; der er større råderum for den enkelte boligejer til helt konkret at bygge og forandre sit eget hus.

I tilfælde hvor dobbelthusets mellemzone er omgivet af en klimaskærm i transparent materiale, er en *økologisk livsform* mulig at etablere, eftersom planter i et nordeuropæisk klima har bedre vækstbetingelser inden i klimaskærmen end udenfor, og derfor relativt nemt kan indgå som del af et biologisk system, et kredsløb. Vi ser det særligt i *Naturhusene*, med

Bengt Warne som foregangsmand, men vi ser det også i *Jordhuset*, hvor en mere poetisk funderet økologi er etableret.

En *fællesskabsbaseret livsform* fordres af mellemzonens karakter af overgangszone mellem privat og offentlig. Mellemzonen kan derfor danne ramme om fællesskaber der er mindre omfattende end deciderede bofællesskaber, men mere forpligtende end offentlighedens fællesrum. Både *House of the Tragic Poet* og *Platformhuset* danner ramme for en fællesskabsbaseret livsform. Dog er der mange muligheder for en fællesskabsbaseret livsform som denne afhandling ikke har undersøgt, særligt fordi den kunstneriske udviklingsvirksomhed har taget udgangspunkt i en villagrund.

Med *ekstralokal livsform* menes først og fremmest en livsform der henter sine betingelser fra en anden situation end den lokale, hvilket klimaskærmen i høj grad muliggør. En livsform der er formet af 'middelhavsklima' er en af de mest udbredte varianter, men næsten alle dobbelthusenes mellemrum inkorporerer forestillinger om 'et andet sted'. En ekstralokal livsform kan også forstås som en livsform der i kraft af dobbelthusets mulighed til at fungere som 'en verden i verden', lukker sig inde, og afskærer sig fra den nære kontekst. Denne livsform repræsenterer, om ikke et problem, så i hvert fald en diskussion, som dobbelthuset rejser, og som vi i afhandlingen ikke er gået ret meget ind i.

5 Boligkernernes yderside

Boligkernerne er ikke blot 'et hus inden i et hus' – deres rumlige konfigurationer får en anden rolle end i et konventionelt hus, der for beboeren, i størst grad bruges som interiør. I dobbelthuset bliver derimod boligkernens eksteriør vel så vigtig, idet boligkernens facader – dens yderside - bliver lige så meget en inderside i mellemzonen. Boligkernen bliver materielt omdrejningspunkt i mellemrummet, og med de mange muligheder med hensyn til materialitet og konstruktion, er boligkernerne en vigtig del af mellemrumsdannelsen. Man kan sige, at mellemrummet betinger optikken på boligkernen. Uagtet om boligkernen eksisterer forud for mellemzonen, eller bliver til parallelt, kommer produktionen af mellemrummet til at have konsekvenser for boligkernens fremstående.

6 Klimaskærmens ambivalens

Også for klimaskærmen gælder det, at produktionen af mellemrummet styrer klimaskærmens rolle. Deraf dens ambivalens. I enkelte tilfælde grænser klimaskærmen til at være et ”nødvendig onde”, fordi den er et middel til at opnå en bestemt situation, samtidig som den opleves som en kunstig barriere. I de relativt få realiserede dobbelthuse i definitionsmæssig forstand, er klimaskærmen forholdsvis underspillet, og optræder oftest som mere eller mindre standard drivhus. Dette er en af de arkitektoniske udfordringer, som der gribes fat i, i afhandlingens forslagstillende arbejde. I de forslagstillede værker findes et mere omfattende vokabular hvad klimaskærmens rolle angår, og overvejelser omkring betydningsdannelser i mellemrummene, forplanter sig som artikulationer i klimaskærmene. Alligevel betinges også disse af det samme vilkår som alle de andre klimaskærme i nordligt klima - at de skal kunne lukkes tilnærmelsesvis helt for at have den ønskede effekt, og at de derfor risikerer at fremstå som skarpt definerede objekter, trods intentioner om feltkarakter og gradueringer. Vi kan kalde det glaskassens problem. De foreslåede værker kommer forhåbentlig problemstillingen i møde, men stadig med erkendelsen af det som nærværende, og med visheden om, at det er en problemstilling der kræver videre undersøgelse.

Afslutning

Et topologisk atlas

'Rejsen begynder med et kort, men den finder sin afslutning langt væk fra det', skriver professor i litteratur, Fredrik Tygstrup, idet han spekulerer på forbindelsen mellem kartografien og sansningen, i forhold til at blive en god rejsende.⁴⁸⁵ Nu er en afhandling ikke en rejse, men ikke desto mindre kan man godt forestille sig det punkt vi nu befinder os på, som et højdedrag, hvor vi prøver at danne et vist overblik over en tilbagelagt rute, samtidigt som vi forsøger at holde på et materiale, der allerede er på vej videre. Kartografien og sansningen har spillet en vigtig rolle i afhandlingens metodiske greb, men snarere end at se kortet som en abstraktion vi bevæger os videre fra, kan vi se det som et plateau eller et plan, der på sine egne præmisser bliver ved med at dannes, i uafbrudt kommunikation med andre planer, der både er topografiske og virtuelle. Kortet bliver i den optik et slags hjemsted eller midtersted, hvor relationer kan optegnes og efterprøves.

I sidste kapitel af *Qu'est-ce que la philosophie?*, beskriver Gilles Deleuze og Felix Guattari, hvordan vi for at beskytte os mod kaos, har etableret en *Urdoxa* – en meningsdannende horisont, der fungerer som værn mod kaos, men som samtidig afskærmer os fra det reservoir, som kaos alligevel repræsenterer: 'And thrice victorious I have crossed the Acheron', skriver Deleuze og Guattari, og sammenligner derved kunstnerens, videnskabsmanden og filosofens rejse tur-retur kaos, med en triumferende tilbagevenden fra dødsriget. Fra kaos vender de fornyende tilbage med følgende: Varianter, variabler og variationer.⁴⁸⁶ Kunstneren med varianter, (som produkt af forskel og gentagelse), videnskabsmanden med variabler (som produkt af referencerne), og filosofen med variationer (som produkt af tankens producerende og differerende vending). I Deleuzes *Forhandlinger* bliver de tre produkter placeret under de 'grove overskrifter' aggregat,

funktion og begreb. Altså at kunstens genstand er at skabe sanselige aggregater, videnskabens genstand er at skabe funktioner, og filosofiens genstand at skabe begreber.⁴⁸⁷

Afhandlingen her, har trådt et par forsigtige skridt ad filosofiens vej, en etableret en slagsen, ikke for selv at skabe begreber, men for at se om allerede eksisterende begreber, kunne bruges til at forstå dobbelthuset, og dets mellemrum. Derimod har det hele tiden været intentionen, at komme til at skabe både varianter og variabler - både aggregater og funktioner.

Det kaos, som Deleuze taler om, er ikke så meget kendetegnet ved en altovervejende uorden, som ved en uendelig høj hastighed, i hvilken alle formdannelse finder sted og opløses.⁴⁸⁸ Videnskaben er først og fremmest kendetegnet ved at nedsænke denne uendelige hastighed, for derved at kunne danne strukturer og referencer i kaos.⁴⁸⁹ Kun ved at nedsænke hastigheden og indsnævre synsfeltet kan vi studere kaos. Med denne særlige optik på kaos kan vi skabe funktioner; vi kan skabe referencer, der muliggør, at det virtuelle aktualiseres.⁴⁹⁰ Den samme forståelse af den videnskabelige metode kan vi få ved at se på etymologien til det franske eller engelske ord *science*, der formentlig stammer fra det (proto)indoeuropæiske *skei*; at skære, at dele.⁴⁹¹ Omvendt kan vi læse af etymologien tilknyttet det engelske ord for kunst – *art* – at dette stammer fra 'fit together, join'⁴⁹². Når Deleuze som nævnt beskriver kunstens genstand som at skabe sanselige aggregater, så handler det netop om at skabe en forbindelse til det uendelige, om at 'skabe et kompositionsplan der er i stand til at genoprette uendeligheden'.⁴⁹³ Eller som Deleuze med Prousts ord skriver i *Proust og tegnene*, at hver essens, der brydes i kunstværket, er et 'fædreland'⁴⁹⁴, og at det ikke er subjektet som udfolder essensen, men snarere essensen der indfolder sig i subjektet.⁴⁹⁵ Essensen er med andre ord som et reservoir der på samme tid er allestedsværende og bundet, som kunsten formår at sætte individet i forbindelse med; kunsten er nøglen til essensen, og essensen er at finde i os selv gennem kunsten. Kunstens virkemåde er at skabe forbindelser.

Det er altså forhåbningen, at denne afhandling både fremlægger varianter og variabler. Men selve processen, metoden for at frembringe varianter og variabler, er én og samme, eftersom de forskellige tækningsmodi og metoder afløser hinanden. Den videnskabelige tænkning nedsænker hastigheden og deler stoffet op, kunsttænkningen tager over, og finder nye

forbindelser – og sådan fremskrider en vekselvirksom proces, der har som mål at finde ny viden. At forene det kunstneriske og videnskabelige i metodisk sammenhæng, er derfor ikke så svært, det er muligvis uundgåeligt. Spørgsmålet er snarere, hvordan de to produkter – varianter og variabler – kan *præsenteres* sammenhængende. Her får man straks lyst til at svare; i arkitekturen. Men i denne sammenhæng er svaret; i atlasset. Ambitionen er, at afhandlingen som helhed, kan læses som et *topologisk atlas*.

Ethvert kort kan siges at have en kvantitativ og en kvalitativ side. Kvantitativ, fordi det indeholder koordinater, data og referencer, og kvalitativ, fordi disse numeriske informationer kommunikerer på en fortolket måde, som i sin tur, giver rum for fortolkninger. Som kartograf kan man skrue op og ned for disse dimensioner, man kan vægtlægge det ene og det andet aspekt forskelligt. Et atlas kan defineres som en samling af kort. Gennem at samle kortene, tilføjer man et fortolkningslag, eftersom der nu også er mellemrum mellem de forskellige kort. Man kan også se det enkelte kort som et atlas i sig selv, fordi det i kraft af sin fortolkningsmæssige dimension også er ubestemt og virtualitetsorienteret, og dermed indeholder mange potentielle aflæsninger – og dermed så at sige flere kort. Hver af disse læsninger er så ydermere under påvirkning af tiden, fordi dem der aflæser dem hele tiden forandres, og på den måde opstår der en fraktal figur; hvert kort i atlasset er selv et atlas, og så videre.

Gennem denne forståelse af atlas som motiv, kan afhandlingen ses som en lang række af kortlægninger, der på forskellige måder præciserer det kortlagde. Således kan modelfotografierne, eller de tekstlige kortlægninger af de forslag

stillende værker, siges at have en høj grad af ubestemthed, og et omfattende virtuelt felt, der åbner for nye læsninger, mens andre steder, og i udpræget grad konklusionen, kan ses som et kort med større bestemthed, der indsnævrer fortolkningsmulighederne til fordel for specifikke udsagn og referencer. *Topologisk* er tilføjet atlas-motivet for at understrege det elastiske i læsningerne, for at påpege tilstedeværelsen, og den tidvise vægtning, af det virtuelle felt i den aktuelle tilstand - at atlasset tillader en læsning og produktion, der opstår som en smidig udveksling mellem 'varianter' og 'variabler'.

Foruden at se afhandlingen som et topologisk atlas, tilslutter den sig det man kunne kalde en særlig arkitektonisk strategi, en særlig operationsmåde og virkemåde i en aktuel samtid,

beskrevet og begrebsliggjort af arkitekt Claus Peder Pedersen, under termen 'Det 'provisoriske værk''. Pedersens begreb refererer til Umberto Ecos 'åbne værk', men peger på en mulig nutidig korrigerende, der så at sige kan undgå det generiske, der både præger det modernistiske projekt, som strukturalisterne med sine åbne systemer opponerede imod, men som strukturalismen alligevel også kom til at inkorporere. Som alternativ til strukturalisternes form for åbenhed og neutralitet, peger Pedersen på, at 'det sandsynligvis [er] en anden form for åbenhed og ubestemthed som det tidlige 21. århundredes arkitektur må adressere. En åbenhed der mere kritisk medtænker arkitekturen i åbenheden og ikke lader den stå tilbage som neutral indramning'⁴⁹⁶. Gennem 'den paradoksale sammenstilling af 'provisorisk' og 'værk'', åbnes der for en optik på arkitekturens rolle, som værende mindre 'autoritativ', men stadig i stand til at præcisere betydninger og kommunikere æstetisk.⁴⁹⁷ Pedersen skriver videre:

'Det 'provisoriske' peger på at en åbning af arkitekturen i dag ikke sker gennem en tilbagetrækning til en generaliseret åben kombinatorik, men gennem udforskningen af specifikke udvekslinger mellem forskellige domæner arkitekturen indskriver sig i. [...] Det 'provisoriske' henviser også til at denne udforskning ikke sigter på at udtrække generelle arkitektoniske modeller, men lokale aktualiseringer af arkitektoniske potentialer og at det fysisk realiserede bygningsværk ikke altid er slutmålet.'⁴⁹⁸

Når vi afslutter med at lægge 'det provisoriske værks' optik på afhandlingen, så skyldes det ikke kun begrebets parallelle virkemåde i forhold til det topologiske atlas, men også at 'det provisoriske værk' lader til at kunne andet og mere, når vi betragter ikke bare afhandlingen som produkt, men også dobbelthuset, og dets mellemrum, som genstand. I den forstand kan vi nærmest direkte se huset som værk og mellemrummet som det provisoriske felt, hvori relationelle og konstituerende forhandlinger finder sted – *altid kommunikerende, men aldrig generelle*.

NOTER

INDLEDNING

¹ Gilles Deleuze, *Difference and repetition*, (London: Continuum, 2004) Preface, xx

² <http://domeofvisions.dk/>

³ Søren Egert, interview med Gert Jespersen, 'Det tredje rum kan blive både klimaskærm og det nye mødested', 27.08.2014, <http://domeofvisions.dk/det-tredje-rum/>

⁴ Mathilde Petri & M. Rasmussen, 'The inhabitable greenhouse', *Portugal SB13: contribution of sustainable building to meet EU 20-20-20 targets*, red. Luis Braganca, Manuel Pinheiro, Ricardo Mateus, (Portugal: 2013) 579-580

⁵ Center for Industriel Arkitektur, Kunstakademiets Arkitektskole, ledet af Anne Beim

⁶ Lena Larsen, Peter Sørensen, *RENARCH* (Kunstakademiets Arkitektskolen, Institut for teknologi, 2006)

⁷ Torben Dahl & Winnie Friis Møller, *Klima og arkitektur*, Det Kongelige Danske Kunstakademis Skoler for Arkitektur, Design og Konservering, (København: Kunstakademiets Arkitektskole, 2012)

⁸ Anne Beim, Lena Larsen & Natalie Mossin, *Økologi og arkitektonisk kvalitet*, (København: Kunstakademiets Arkitektskoles Forlag, 2002)

⁹ Se afhandling s. 17

¹⁰ Denne lader desværre ikke til at være offentlig tilgængelig

¹¹ Dezeen magazine, *EFFEKT designs ReGen Village* *st hat could produce all their food and energy*, 20.05.2016, <http://www.dezeen.com/2016/05/20/effekt-designs-regen-villages-produce-own-food-energy-danish-pavilion-venice-architecture-biennale-2016/>

¹² Ibid

¹³ <http://www.effekt.dk/work/#/regenvillages/>

¹⁴ Oliver Wainwright, 'Beijing airpocalypse city almost uninhabitable', *The Guardian*, 16.12.2014, <http://www.theguardian.com/cities/2014/dec/16/beijing-airpocalypse-city-almost-uninhabitable-pollution-china>

¹⁵ Edward Wong, 'Pollution is radically changing childhood in Chinas cities', *The New York Times*, 22.04.2013, http://www.nytimes.com/2013/04/23/world/asia/pollution-is-radically-changing-childhood-in-chinas-cities.html?pagewanted=all&_r=0

KAPITEL 1 - METODE

¹⁶ Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Tusind Plateauer*, oversat af Niels Lyngsø (København, Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler, 2005) 7

-
- ¹⁷ Alan M. MacEachren, *How Maps Work, Representation, Visualization, and Design* (New York, The Guilford Press, 1995) introduktion s. v, (egen oversættelse efter [...] 'we are not revealing knowledge as much as we are creating it.')
- ¹⁸ Barney Warf, red., *Encyclopedia of Human Geography*, (London: SAGE Publications, 2006) s. 28 (egen oversættelse)
- ¹⁹ Alan M. MacEachren, *How Maps Work, Representation, Visualization, and Design* (New York, The Guilford Press, 1995) Indledning, v (egen oversættelse)
- ²⁰ Ibid
- ²¹ Deleuze & Guattari, *Tusind Plateauer*, 29
- ²² Ibid
- ²³ Ibid, 10
- ²⁴ Ibid, 13
- ²⁵ Ibid, 9
- ²⁶ Ibid, 17
- ²⁷ Ibid, 25
- ²⁸ Ibid, 3
- ²⁹ Stan Allen, *Fra genstand til felt*, oversat af Niels Lyngsø (København, Kunstakademiets Arkitektskole, 2007) 8
- ³⁰ Ibid
- ³¹ Allen, *Fra genstand til felt*, 29
- ³² Ibid, 29-30
- ³³ Begrebet *værkfelt* anvendes også af Elise Lorentsen, i ph.d. afhandlingen *Arkitektur arkæologi, En arkæologi for det fælles i naturen* (KADK, 2014), dog anvendes begrebet i nærværende afhandling på en egendefineret måde.
- ³⁴ Allen, *Fra genstand til felt*, 29
- ³⁵ Lena Larsen, Peter Sørensen, *RENARCH* (Kunstakademiets Arkitektskolen, Institut for teknologi, 2006)
- ³⁶ Deleuze og Guattari, *Tusind Plateauer*, 34
- ³⁷ Ibid
- ³⁸ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984) 93 (egen oversættelse)
- ³⁹ Ibid (egen oversættelse)
- ⁴⁰ Ibid (egen oversættelse)
- ⁴¹ Ibid (egen oversættelse)
- ⁴² Den spanske kunstner Mario Santamaria her gennemsegt Googles korttjeneste og samlet en række billeder hvor kameraet fotograferer sig selv i spejlet. Kan bla. ses på kunstnerens tublr blog: <http://the-camera-in-the-mirror.tumblr.com/>
- ⁴³ Flora Samuel, *Le Corbusier and the Architectural Promenade* (Basel: Birkhäuser, 2010) 9
- ⁴⁴ Ibid, 39
- ⁴⁵ Ibid, 27 (egen oversættelse)
- ⁴⁶ Samuel, *Le Corbusier* (2010), citatet er hentet fra *Le Corbusier og Pierre Jeanneret, Œuvre Complète Volume 2, 1929-34* (Zurich: Les Editions d'Architecture, 1995), 24. Originalt udg. 1935
- ⁴⁷ de Certeau, *The Practice of Everyday life* (1984) 117
- ⁴⁸ Ibid, 117-118 (egen oversættelse)
- ⁴⁹ Ibid, 118
- ⁵⁰ Ibid, 119-120
- ⁵¹ Ibid, 120 (egen oversættelse)
- ⁵² Ibid, 121 (egen oversættelse, sidste sætning efter: 'The tour describers have disappeared.)

-
- ⁵³ Denis Cosgrove, *Geography & Vision, Seeing, Imagining and Representing the World*, (London: I.B. Tauris, 2008), 169 (egen oversættelse)
- ⁵⁴ Ibid, 168, (egen oversættelse)
- ⁵⁵ de Certau, *The Practice of Everyday Life*, 97 (egen oversættelse)
- ⁵⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Perceptionens Primat*, dansk oversættelse ved Otto Jul Pedersen (København: De Kongelige Danske Kunstakademi, 1995) 11
- ⁵⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Kroppens fænomenologi*, dansk oversættelse ved Bjørn Nake (Frederiksberg: DET lille FORLAG, 1994), 94
- ⁵⁸ Ibid, 29-30
- ⁵⁹ Julia Elizabeth Ramaley Mastro, *Jules Vernes's textual mapping: plotting geography* (Phd. afh., University of North Carolina, 2008)
- ⁶⁰ Ibid, 12 (Egen oversættelse af: 'a geographically inclined literary program that the author creates and the reader interprets through a series of visions and reproductions or movements through a possible topography.')
- ⁶¹ Ibid, 43 (egen oversættelse)
- ⁶² Ibid, 22 (egen oversættelse)
- ⁶³ Ibid, (egen oversættelse)
- ⁶⁴ Ibid, 9 (egen oversættelse)

KAPITEL 2 – LATAPIEHUS

- ⁶⁵ Jean Philippe Vassal, forelæsning på KADK 02.02.2012
- ⁶⁶ Ilka og Andreas Ruby, *Extra Space, Extra Large: On the Recent Work of Lacaton & Vassal*, Lacaton&Vassal, 2G Libros Book, Monica Gili, 2007, s 6
- ⁶⁷ Andreas Ruby, "Séjourner sur l'herbe", interview with Jean Philippe Vassal, *werk, bauen + wohnen*, no. 4 (2002): 67 (min oversættelse af citat)
- ⁶⁸ Ibid
- ⁶⁹ Ilka og Andreas Ruby, Naïve Architecture: Notes on the Work of Lacaton & Vassal, *Lacaton&Vassal*, red. Monica Gili, (2G Libros Book, 2007), s 15
- ⁷⁰ Carson Chan, "Lacaton & Vassal: Game Changer", 032c 23 (2012/13) 130-141
<http://032c.com/2013/o-architects-where-art-thou-game-changer-lacaton-vassal/>
- ⁷¹ Carson Chan, "Lacaton & Vassal: Game Changer", 032c 23 (2012/13) 130-141
<http://032c.com/2013/o-architects-where-art-thou-game-changer-lacaton-vassal/>
- ⁷² <http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=23#>
- ⁷³ Patrice Goulet, 'Nexus, Two conversations with Patrice Goulet, Conversation 1', *Lacaton&Vassal*, red. Monica Gili (2G Libros Book, 2007), 134 (egen oversættelse)
- ⁷⁴ Ibid
- ⁷⁵ Jean Philippe Vassal, forelæsning på KADK 02.02.2012
- ⁷⁶ Goulet, *Lacaton & Vassal*, 142
- ⁷⁷ John Entenza, 'The Case Study House Program', *Arts & Architecture*, Januar (1945), 38 (egen oversættelse)
- ⁷⁸ Ibid
- ⁷⁹ Robert Rubin, *Home Delivery, Fabricating the Modern Dwelling*, ed. Ron Broadhurst (New York: The Museum of Modern Art, 2008) 108

⁸⁰ Bricolage: construction (as of a sculpture or a structure of ideas) achieved by using whatever comes to hand; *also* : something constructed in this way. <http://www.merriam-webster.com>

⁸¹ Patrice Goulet, 'Nexus, Two conversations with Patrice Goulet, Conversation 1', *Lacaton&Vassal*, Puente, Moises & Puyuelo, Anna, red., (Barcelona : Editorial Gustavo Gili, GG, 2002) 142

⁸² Andreas Ruby, "'Séjourner sur l'herbe'", interview with Jean Philippe Vassal', *werk, bauen + wohnen*, no. 4 (2002) 66

⁸³ Robert W. Rydell, *World of Fairs: The Century-of-Progress Expositions*, (The University of Chicago Press, 1993) 98-99

⁸⁴ Peter Christensen, *Home Delivery, Fabricating the Modern Dwelling*, red. Barry Bergdoll & Peter Christensen (New York: The Museum of Modern Art, 2008), 68

⁸⁵ <http://century.lib.uchicago.edu/images/century0094.pdf>

⁸⁶ Joseph J. Corn, Katherine Chambers, Brian Horrigan, *Yesterday's tomorrows : past visions of the American future* (Baltimore: John Hopkins Press, 1996 (1984)) 70

⁸⁷ *A Century of Progress, Homes and Furnishings*, ed. Dorothy Raley (Chicago: Ring M.A. Company, 1934,) 35 Digitaliseret af Google, og findes på

<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=wu.89056201775;view=1up;seq=41>

⁸⁸ Ibid

⁸⁹ Le Corbusier, "Les techniques sont l'assiette même du lyrisme", fra Buenos Aires forelæsningerne i 1929, Hentet fra *The Environmental Imagination*, 33. Dean Hawkes.

'Every country builds its houses in response to its climate. At this moment of general diffusion, of international scientific techniques, I propose: only one house for all countries, the house of exact breathing.

The Russian house, the Parisian, at Suez or in Buenos Aires, the luxury liner crossing the Equator will be hermetically sealed. In winter it is warm inside, in summer cool, which means that at all times there is clean air inside at exactly 18°.

The house is sealed fast! No dust can enter it. Neither flies nor mosquitoes. No noise!'

⁹⁰ Flora Samuel, *Le Corbusier and the Architectural Promenade* (Basel: Birkhäuser, 2010), 9

⁹¹ Kenneth Frampton, 'Maison de Verre', *Perspecta – the Yale Architectural Journal* 12 (1969): 79

⁹² Ibid

⁹³ Frampton, *Maison de Verre* (1969) 79 Se note 8

⁹⁴ Ibid, 78

⁹⁵ Ibid, 79

⁹⁶ Ibid

⁹⁷ Ibid, 80-81. Nelson kom i øvrigt senere til at samarbejde med både Bijvoet, se Frampton, *Maison de Verre*, 85, og Louis Dalbet, som byggede en model af Paul Nelson La Maison Suspendue, til sidstnævntes udstilling på MoMA i 1938. Se MoMA:

<http://www.moma.org/collection/works/82486?locale=en>, og Centre Pompidue, hvor de har en samling af Louis Dalbets breve, der blandt andet består af korrespondance med Paul Nelson om hans udstillingsmodel: https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.idSource=FR_DO-7f388a76a263e08c5927dc5bb27fbb5f¶m.refStatus=nsr

⁹⁸ I artiklen *La maison de la rue Saint-Guillaume* publiceret i *L'Architecture d'Aujourd'hui*, November/December (1933)

⁹⁹ Frampton, *Maison de Verre*, 81

-
- ¹⁰⁰ Paul Nelson, *La maison de la rue Saint-Guillaume publiceret i L'Architecture d'Aujourd'hui, November/December (1933) 9 Her fra et uddrag gengivet i Frampton, Maison de Verre (egen oversættelse)*
- ¹⁰¹ <http://www.moma.org/collection/works/82486?locale=en>
- ¹⁰² Frampton, *Maison de Verre*, 83 (inkl. Note 18)
- ¹⁰³ Ibid (egen oversættelse)
- ¹⁰⁴ http://www.perraudinarchitecture.com/projets/maison_serre/maison_serre.html
- ¹⁰⁵ Ibid
- ¹⁰⁶ Ibid
- ¹⁰⁷ Françoise Fromont, *Glenn Murcutt, buildings + projects 1962-2003* (New York: Thames & Hudson, 2003) 218
- ¹⁰⁸ Kenneth Framptons, essay om Murcutt i anledningen af hans modtagelse af Pritzker-prisen i 2002, http://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/file_fields/field_files_inline/2002_essay_0.pdf
- ¹⁰⁹ Philip Drew, *Touch this Earth Lightly: Glenn Murcutt in his own words* (Sydney: Duffy & Snellgrove, 1999), 58
- ¹¹⁰ Ibid, 67-69
- ¹¹¹ Et ordsprog fra aboriginerne som Murcutt lærte af sin ven Brian Klopper. Fra *The Architecture Foundation Australias* hjemmeside: <http://www.ozetecture.org/2012/wisdom-of-the-elders/>
- ¹¹² Fromont, *Glenn Murcutt*, 219
- ¹¹³ Andreas Ruby, ”Séjourner sur l’herbe”, interview with Jean Philippe Vassal’, *werk, bauen + wohnen*, no. 4 (2002) 67
- ¹¹⁴ Ibid
- ¹¹⁵ Ibid
- ¹¹⁶ Ibid
- ¹¹⁷ Ibid
- ¹¹⁸ Patrice Goulet, *Lacaton&Vassal*, 137
- ¹¹⁹ Ibid, (egen oversættelse)
- ¹²⁰ Carson Chan, ”Lacaton & Vassal: Game Changer”, 032c 23 (2012/13) 130-141 <http://032c.com/2013/o-architects-where-art-thou-game-changer-lacaton-vassal/>
- ¹²¹ Patrice Goulet, *Lacaton&Vassal*, 130
- ¹²² Jean Philippe Vassal, forelæsning på KADK 02.02.2012

KAPITEL 3 – TODOROKIHUS

- ¹²³ Hiroshi Watanabe, ’Amazing Grace’, *The Japan Architect* (Juni 1986), 30, her refereret fra John Whiteman, Between Reason and Experience: ’The Words and Works of Hiromi Fujii’, *The Architecture of Hiromi Fujii*, red. Kenneth Frampton (New York, Rizzoli International Publications, 1987) 21 (egen oversættelse)
- ¹²⁴ Projektets årstal er hentet fra arkitektens hjemmeside. I andre kilder, f.eks. *The Architecture of Hiromi Fujii*, (1987), red. af Kenneth Frampton, er årstallet 1975.
- ¹²⁵ Kenneth Frampton, ’Fujii in Context: An Introduction’, *The Architecture of Hiromi Fujii*, red. Kenneth Frampton (New York, Rizzoli International Publications, 1987) 12 (egen oversættelse)
- ¹²⁶ Ibid (egen oversættelse)
- ¹²⁷ Hiromi Fujii, ’Existential Architecture and the Role of Geometry’, *The Architecture of Hiromi Fujii*, (New York, Rizzoli International Publications, 1987) 35 (egen oversættelse) Første gang publiceret i *Oppositions* 10 (1978)

-
- ¹²⁸ Kenneth Frampton, *The Architecture of Hiromi Fujii*, 10 (egen oversættelse)
- ¹²⁹ Hiromi Fujii, 'Existential Architecture and the Role of Geometry', *The Architecture of Hiromi Fujii*, 33 (egen oversættelse)
- ¹³⁰ Vanen og dens virkemåder er et gennemgående tema hos Proust i 'På sporet efter den tabte tid'.
- ¹³¹ Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, (London, Continuum, 2004 udgave) 167-178
- ¹³² John Whiteman, 'Between Reason and Experience: The Words and Works of Hiromi Fujii', *The Architecture of Hiromi Fujii*, 19 (egen oversættelse)
- ¹³³ Frampton, *The Architecture of Hiromi Fujii*, 8
- ¹³⁴ Ibid
- ¹³⁵ Rosalind Krauss, 'Griddet, /Skyen/, og Detaljen', *Rumanalyser*, red. Lise Bek, Henrik Oxvig (Århus: Fonden til udgivelse af Arkitekturtidsskriftet B, 1997) 338
- ¹³⁶ Frampton, *The Architecture of Hiromi Fujii*, 10 (egen oversættelse)
- ¹³⁷ Ibid, 11 (egen oversættelse af: 'a work of overall tactility in which the universal grey "magma" of the structure seems to predicate the immaterial')
- ¹³⁸ Kisho Kurokawa, *Each One a Hero: The Philosophy of Symbiosis*, online udgave på Kurokawas hjemmeside: <http://www.kisho.co.jp/page/303.html> (egen oversættelse)
- ¹³⁹ Ibid (egen oversættelse)
- ¹⁴⁰ Ibid (egen oversættelse)
- ¹⁴¹ Ibid (egen oversættelse)
- ¹⁴² Ibid
- ¹⁴³ Ibid (egen oversættelse)
- ¹⁴⁴ Brendon Levitt, 'Veiled Sustainability: The Screen in the Work of Fumihiko Maki [Speaking of Places]', *Places*, 17 (2005), 78
- ¹⁴⁵ Ibid (egen oversættelse)
- ¹⁴⁶ Fumihiko Maki, 'The Japanese City and Inner Space', *Nurturing Dreams*, Collected essays on architecture and the city, red. af Mark Mulligan (London: The MIT Press, 2008), 150-67 (156 – egen oversættelse)
- ¹⁴⁷ Ibid, 153 (egen oversættelse)
- ¹⁴⁸ Ibid, 154
- ¹⁴⁹ Ibid, 162 (egen oversættelse)
- ¹⁵⁰ Ibid (egen oversættelse)
- ¹⁵¹ Ibid
- ¹⁵² Ibid, 162-63
- ¹⁵³ Ibid, 162 (egen oversættelse)
- ¹⁵⁴ Ibid, 157 (egen oversættelse)
- ¹⁵⁵ Ibid, 162
- ¹⁵⁶ Kenzo Tange, 'Tradition and creation in Japanese architecture', *Katsura Imperial Villa*, red. Virginia Ponciroli (London: Phaidon Press, 2011) 364
- ¹⁵⁷ Svend M. Hvass, *Ise, Japan's Ise Shrines*, Ancient yet new, (København: Aristo, 1999)
- ¹⁵⁸ Maki, *Nurturing Dreams*, 159 (egen oversættelse, efter: 'In no other country have people been so attached to land and so little disposed to regard buildings standing on land as permanent.' 'Landskab' er således ikke en optimal oversættelse af 'land', men umiddelbart den jeg fandt mest brugbar.)
- ¹⁵⁹ Hvass, *Ise*, 26
- ¹⁶⁰ Maki, *Nurturing Dreams*, 158 (egen oversættelse) 'The word itself is said to be derived from *oki*, meaning offshore waters. Shinobu Origuchi, a scholar of Japanese literature, theorize that gods were believed to have come from across the sea. If *oku* does indeed imply the seat of a deity, then we can logically conclude that both the mountains and the sea had their respective *oku*, their own inner depths.'
- ¹⁶¹ Kurokawa, *Each One a Hero*

-
- ¹⁶² Richard B. Pilgrim, 'Intervals ("Ma") in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan', *History of Religions*, Vol. 25, No. 3 (Feb., 1986), 254
- ¹⁶³ Ibid, 256
- ¹⁶⁴ Kristina Fridh, *Japanska rum*, En diskussion kring tomhet och föränderlighet i traditionell och nutida japansk arkitektur (PhD afh., Charlmers, 2001) 30-31
- ¹⁶⁵ Pilgrim, 'Intervals ("Ma") in Space and Time', 256 (egen oversættelse efter: 'a boundary situation at the edge of thinking and the edge of all processes of locating things by naming and distinguishing.')
- ¹⁶⁶ Kristina Fridh, *Japanska rum*, 24-25
- ¹⁶⁷ Pilgrim, *History of Religions*, 257 (egen oversættelse)
- ¹⁶⁸ Lao-tse, *Tao te ching*, trans. D. C. Lau (Hong Kong: The Chinese University Press, 1982), 15-17
- ¹⁶⁹ Pilgrim, *History of Religions*, 259 (egen oversættelse efter 'pregnant nothingness')
- ¹⁷⁰ Walter Gropius, 'Architecture in Japan', *Perspecta*, Vol. 3 (1955) 21
- ¹⁷¹ Ibid, 80
- ¹⁷² Kurokawa, *Each One a Hero* (egen oversættelse)
- ¹⁷³ Gropius, *Perspecta*, 80 (egen oversættelse efter: 'Space – here the only medium of artistic stimulation – appear to be magically floating.')
- ¹⁷⁴ Kurokawa, *Each One a Hero*
- ¹⁷⁵ Gropius, *Architecture in Japan*, 80 (egen oversættelse)
- ¹⁷⁶ Sou Fujimoto, *Primitive Future*, (Tokyo: INAX Publishing, 2008) 21 (egen oversættelse)
- ¹⁷⁷ Ibid, 74 (egen oversættelse. 'Implied space and absolute space' oversat til 'antyder rum og kategorisk rum')
- ¹⁷⁸ Ibid, 74 (egen oversættelse)
- ¹⁷⁹ Julia Peyton Jones, Hans Ulrich Obrist, Interview: Sou Fujimoto, *The Architectural Review*, 26. april 2013, <http://www.architectural-review.com/rethink/interview-sou-fujimoto/8646909.fullarticle> (egen oversættelse, 'ambiguity and fluidity' er oversat til 'umbestemthed og flux')
- ¹⁸⁰ Roberto Zancan, 'Tokyo's vertical thresholds, no # 3: Sou Fujimoto' *Domus*, 20. december 2011, <http://www.domusweb.it/en/architecture/2011/12/20/tokyo-s-vertical-thresholds-3-sou-fujimoto.html>
- ¹⁸¹ Fujimoto, *Primitive Future*, 92-99
- ¹⁸² Joseph Grima, 'Engineering and Tradition', *Domus 969*, 10. juni 2013, http://www.domusweb.it/en/architecture/2013/06/10/engineering_and_tradition.html
- ¹⁸³ Sam Chermayeff, Augustin Pérez Rubio, Tomoko Sakamoto red. *Houses: Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa: SANAA*, udstillingskatalog, MUSAC, Museo de Arte (Barcelona: Actar, 2007) 90
- ¹⁸⁴ Augustin Pérez Rubio i konversation med Kazuyo Sejima og Ryue Nishizawa; 'Feeling at home with SANAA', *Houses: Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa: SANAA*, 13
- ¹⁸⁵ Thomas J. Harper, efterord til *In Praise of Shadows* af Junichiro Tanizaki (London: Vintage Books, 2001 (efterordet er fra 1977 udgaven))
- ¹⁸⁶ Ibid
- ¹⁸⁷ Junichirō Tanizaki, *In Praise of Shadows*, 48
- ¹⁸⁸ Ibid, 46
- ¹⁸⁹ Ibid, 25
- ¹⁹⁰ Ibid, 35
- ¹⁹¹ Colin Rowe og Robert Slutzky, 'Transparency: Literal and Phenomenal', *Perspecta*, Vol. 8, (1963), Published by The MIT Press of behalf of Perspecta, <http://www.jstor.org/stable/1566901>, 46 (egen oversættelse, dog er oversættelsen af 'phenomenal transparency' til 'fænomenbundet transparents' lånt fra Karin Hindsbos oversættelse af essayet til udgivelsen *Rumanalyser*, red. af Lise Bæk og Henrik Oxvig (1997))
- ¹⁹² Ibid, 52, (egen oversættelse efter: 'Denied the possibility of penetrating a stratified space which is defined either by real planes or their imaginary projections, the observer is also denied the possibility of experiencing the conflict between a space which is explicit and another which is implied. He may enjoy

the sensation of looking through a glass wall and thus perhaps be able to see the exterior and the interior of the building simultaneously; but in doing so he will be conscious of few of those equivocal sensations which derive from phenomenal transparency.’)

¹⁹³ Hiromi Fujii, 'Existential Architecture and the Role of Geometry', *The Architecture of Hiromi Fujii*, (New York, Rizzoli International Publications, 1987)

¹⁹⁴ Rowe og Slutzky, *Transparency: Literal and Phenomenal*, (1963) 45

¹⁹⁵ Fujii, 'Existential Architecture and the Role of Geometry', *The Architecture of Hiromi Fujii*, 34

¹⁹⁶ Fujii, 'Architectural Metamorphology: In Quest of the Mechanisms of Meaning', *The Architecture of Hiromi Fujii*, 76

KAPITEL 4 - NATURHUS

¹⁹⁷ http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=oikos

¹⁹⁸ Marianne Fredriksson & Bengt Warne, *På akacians villkor*, (Warne Förlag, 1993) 13

¹⁹⁹ Warne, *På akacians villkor*, 13 (egen oversættelse)

²⁰⁰ Ibid, 18-20 (egen oversættelse)

²⁰¹ Ibid, 16 (egen oversættelse)

²⁰² Ibid (egen oversættelse)

²⁰³ Ibid, 17 (egen oversættelse)

²⁰⁴ Ibid 16 (egen oversættelse)

²⁰⁵ Ibid, 16 (egen oversættelse)

²⁰⁶ Ibid, 26

²⁰⁷ Ibid, 15-16

²⁰⁸ Ibid, 19

²⁰⁹ Ibid, 19 (egen oversættelse)

²¹⁰ <http://www.energitjenesten.dk/lavenergi-klasse-2020.html>

²¹¹ Warne, *På akacians villkor*, 17

²¹² Ibid, 19 (egen oversættelse)

²¹³ Ibid, 16

²¹⁴ Ibid, 31

²¹⁵ Ibid, 29

²¹⁶ Ibid, 31 (egen oversættelse)

²¹⁷ Ibid, 21-22 (egen oversættelse)

²¹⁸ Dette er fra 2011, og Solvarm har formentlig fået en endelig godkendelse i dag!

²¹⁹ <http://www.ecorelif.se/> (egen oversættelse)

²²⁰ Ibid (egen oversættelse)

²²¹ <http://www.greenhouseliving.se/> (egen oversættelse)

²²² <http://www.greenhouseliving.se/portfolio/skyhouse/>

²²³ <https://www.arkitekt.se/tavling/dalslandsstugan-2-0/>

²²⁴ <http://www.greenhouseliving.se/portfolio/skyhouse/>

²²⁵ Ibid

²²⁶ Parrets hjemmeside om huset: <http://www.ecosol.se/kontakt.html>

²²⁷ Inger Eriksson, 'De bor i ett vaxthus', *Svenska Dagbladet*, 24.10.2008, <http://www.svd.se/de-bor-i-ett-vaxthus>

²²⁸ Ibid

-
- ²²⁹ Anna Lefvert/TT Spektra, 'Ekologisk boende i glashus', *Helsingborgs Dagblad*, 27.05.2007, <http://www.hd.se/mer/bostad/2007/05/27/ekologiskt-boende-i-glashus/>
- ²³⁰ Eriksson, *Svenska Dagbladet*
- ²³¹ Ingrid Marie Hjertefølger, 'Huset som ville bli bygget', *Naturhuset blogg*, 01.09.2012, <http://naturhuset.blogg.no/>
- ²³² Hjertefølger, 'Det tar tid og kjærlighet å planlegge et naturhus', *Naturhuset blogg*, 30.10.2010
- ²³³ Hjertefølger, 'Endelig byggetilladelse!', *Naturhuset blogg*, 16.09.2011
- ²³⁴ En kendsgerning som afhandlingens forfatter fik erfare på første hånd, i mødet med en tom og efterladt *Holz100* afdeling dybt inde i de norske skove, efter en i ph.d.-embedets medfør kalenderført aftale med virksomhedens chef. Ingen mennesker var på stedet, ej heller den aftaleforsømmende chef – kun tre dyre biler og en hulens masse træ var at skue!
- ²³⁵ Bjarne Grube Wickstrøm, *Kunsten at bygge et cobhus*, Landsforeningen Praktisk Økologi, https://www.oekologi.dk/download/Kunsten_at_bygge_et_cobhus.pdf
- ²³⁶ Hjertefølger, 'Cob dugnadsheg', *Naturhuset blogg*, 01.08.2012
- ²³⁷ Hjertefølger, 'Endelig byggetilladelse!', *Naturhuset blogg*, 16.09.2011
- ²³⁸ Hjertefølger, 'Vi er i gang!', *Naturhuset blog*, 27.11.2011
- ²³⁹ Fra korrespondance med Ingrid og Benjamin Hjertefølger 23.04.2016
- ²⁴⁰ Stina Sønvisen og Evy Mårnes / Husbanken, 08.10.2014, <http://www.arkitektur.no/naturhuset-i-gildeskal>
- ²⁴¹ Ibid
- ²⁴² Hjertefølger, 'Vi har flyttet inn', *Naturhuset blogg*, 17.12.2013
- ²⁴³ Fra korrespondance med Ingrid og Benjamin Hjertefølger 23.04.2016
- ²⁴⁴ Hjertefølger, 'Tidlig sommer i naturhuset', *Naturhuset blog*, 10.04.2014 (egen oversættelse)
- ²⁴⁵ Fra korrespondance med Ingrid og Benjamin Hjertefølger 23.04.2016
- ²⁴⁶ Hjertefølger, 'Endelig sommer i domén', *Naturhuset blogg*, 06.06.2015 (egen oversættelse)
- ²⁴⁷ Maria Pettersen, 'Bygger miljøvenlig drømmehus', *NRK Nordland*, 21.07.2012, <http://www.nrk.no/nordland/bygger-miljoennlig-drommehus-1.8252817>
- ²⁴⁸ Trude Landstad, 'I dette huset skal familien Hjertefølger bo', *Avisa Nordland*, 10.11.2012, <http://www.an.no/bolig/i-dette-huset-skal-familien-hjertefolger-bo/s/1-33-6334122>
- ²⁴⁹ Stina Sønvisen og Evy Mårnes / Husbanken, 08.10.2014, <http://www.arkitektur.no/naturhuset-i-gildeskal>

KAPITEL 5 – IDEALBOLIG 67'

- ²⁵⁰ *Politiken*, 26. marts (1967) forsiden, samt 30-33
- ²⁵¹ Ib Rasmussen og Jørgen Rasmussen, 'Huset inden i glashuset', *Politiken*, 26. marts (1967) 32
- ²⁵² Ibid
- ²⁵³ Ibid
- ²⁵⁴ Ibid
- ²⁵⁵ Ibid
- ²⁵⁶ Ibid
- ²⁵⁷ Ibid
- ²⁵⁸ Ibid
- ²⁵⁹ Ibid
- ²⁶⁰ Ibid
- ²⁶¹ Ibid
- ²⁶² Fra samtale med Jørgen Rasmussen, 02.12.14

-
- 263 Rasmussen, *Politiken*, 32
- 264 Ibid
- 265 C. E, *Arkitekten*, årgang 70, nr. 1, (1967) 12
- 266 Fra samtale med Jørgen Rasmussen, 02.12.14
- 267 Henrik Sten Møller, artikel for Lørdags-Læsning i B.T., (10. august 1068) Artiklen er her set gengivet i Nils-Ole Lund m.fl., *1b & Jørgen Rasmussen Arkitekter*, (København: Arkitektens Forlag, 2007) 30
- 268 Ibid
- 269 Ibid
- 270 Fra samtale med Jørgen Rasmussen, 02.12.14
- 271 Hans Døllerup, *Dansk Passiv solvarme i nyere danske boligbebyggelser - erfaringsopsamling og anbefalinger*, Center for Byøkologi, DCB; Landsforeningen Økologisk Byggeri, LØB; Organisationen for Vedvarende Energi, OVE (Århus: Dansk Center for Byøkologi, 2002) 18
- 272 Bente Aude, Boje Lundgaard, Georg Rotne, Peter Sørensen, Arkitekter MAA, Domina A/S, Byggeriets Udviklingsråd, *Zonedelte boliger – et forsøgsbyggeri i Greve*, (København: BUR, 1990) forord
- 273 F.eks. Lena Larsen & Peter Sørensen, *Renarch, Ressourceansvarlige huse* (København: Kunstakademiets Arkitektskole, 2006) og Anne Beim, Lena Larsen & Natalie Mossin, *Økologi og arkitektonisk kvalitet*, (København: Kunstakademiets Arkitektskoles Forlag, 2002)
- 274 Aude et al., *Zonedelte boliger*, (1990) 9
- 275 Ibid
- 276 Ibid
- 277 Ibid, 33
- 278 Ibid, 43
- 279 Ibid, 29
- 280 Ibid, 44
- 281 Ibid
- 282 Anne Beim, Lena Larsen, Natalie Mossin, *Økologi og arkitektonisk kvalitet*, (København: Arkitektens Forlag, 2002) 70-73, interview med Torkild Kristiansen hvor han bruger betegnelsen *Drivhusboligen*
- 283 Lena Larsen & Peter Sørensen, *RENARCH, Ressourceansvarlige huse*, (København: Kunstakademiets Arkitektskole, 2006) 67
- 284 Anne Beim et al., *Økologi og arkitektonisk kvalitet*, 71
- 285 Ibid
- 286 Ibid
- 287 Mathilde Petri & M. Rasmussen, 'The inhabitable greenhouse', *Portugal SB13: contribution of sustainable building to meet EU 20-20-20 targets*, red. Luis Braganca, Manuel Pinheiro, Ricardo Mateus, (Portugal: 2013) 574
- 288 Ibid
- 289 Pernille Hjorth, 'En drøm i glas', *Bedre Hjem*, juni (2012) 42
- 290 Planteskolen blev lukket i 2015.
- 291 Fra samtale med Morten van Hauen og Lene Christensen, 05.07.2011
- 292 Ibid
- 293 <http://www.barkholt-planteskole.dk/glashuset/droemmen/>
- 294 Hjorth, *Bedre Hjem*, 41
- 295 Hjorth, *Bedre Hjem*, 38
- 296 Fra samtale 05.07.2011
- 297 Ibid, 38
- 298 Ibid, 40
- 299 Birgit Straarup, 'De bor i et Drivhus', *Berlingske*, 6. sektion, 24. 04. (2011)
- 300 Fra samtale 05.07.2011

-
- ³⁰¹ Indtryk fra et besøg hos Christensen og van Hauens i deres dobbelthus, 05.07.2011
³⁰² <http://www.barkholt-planteskole.dk/glashuset/droemmen/>
³⁰³ Fra samtale 05.07.2011
³⁰⁴ Hjorth, *Bedre Hjem*, 43
³⁰⁵ Ibid
³⁰⁶ Poul Erik Skriver, 'Et glashus i Cambridge', *Arkitekten*, årgang 73, nr. 18 (1971) 393
³⁰⁷ Korrespondance med John Hix, 14.04.2016 (egen oversættelse)
³⁰⁸ Ibid (egen oversættelse efter 'a significant contribution to ideas.')³⁰⁹ Skriver, *Arkitekten*, 393
³¹⁰ Ibid, 394
³¹¹ Korrespondance med John Hix
³¹² Skriver, *Arkitekten*, 395
³¹³ John Hix, *The Glasshouse* - udgaven fra MIT Press fra 1974 og 1981 indeholder kapitlet 'People in glasshouses', der er fjernet i udgaverne fra 1996 og 2005 fra Phaidon.
³¹⁴ Korrespondance med John Hix
³¹⁵ Gehrdt Bornebusch, Max Brüel og Jørgen Selchau, 'Huset der bringes pr. helikopter', *Politiken*, 26. marts (1967) 33
³¹⁶ Se afhandlingen s. 77
³¹⁷ Bornebusch et al., 'Huset der bringes pr. helikopter', 33
³¹⁸ Ibid
³¹⁹ Ibid
³²⁰ Ibid

KAPITEL 6 – HOUSE OF THE TRAGIC POET

- ³²¹ Blandt andet af den franske arkæolog Raoul-Rochette
³²² Flere peger endda på at *House of the Tragic Poet* danner et grundlag for *Villa La Rochet*. (se Kurt Forster, 'Architecture re-assembled: the use (and abuse) of history', *Oppositions reader, selected readings, 1973-1984*, red. Michael Hays, (New York: Princeton Architectural Press, 1998) og Richard Etlin, 'A paradoxical avant garde', *The Architectural Review*, (Januar 1987)
³²³ Le Corbusier, *Mot en arkitektur*, norsk oversættelse (Oslo: Spartacus Forlag 2004) 171
³²⁴ Ibid
³²⁵ Ibid
³²⁶ Ibid, 171-172
³²⁷ Bettina Bergmann, 'The Roman House as Memory Theater: The House of the Tragic Poet in Pompeii', *The Art Bulletin*, Vol 76, nr. 2, (June 1994) 225-256
³²⁸ Brion familiens gravsted, tegnet af Carlo Scarpa - venetianer med fascination for det japanske. Man tænker at selve Venedig, en gang mægtig handelsby og smeltedigel, har lagt en grundsten i Scarpa med hensyn til de østlige præferencer, med byens kirker pyntet med genstande langvejsfra, og alle aksene, der konstant bliver prøvet at byens bølgende topografi og labyrintiske væv, og alle store og små *campi*, der på bedste taoistiske vis dukker op lige som man har sin fulde opmærksomhed på selve færdens. Med denne optik kommer man endda til se Canal Grandes bugtning som en streg der deler byen i et yin og et yang. Men lad nu det sidste ligge, for Scarpa har sin egen pedant til østens symbol på mødet mellem

³²⁹ modsætninger, som muligvis er meget mere interessant som rumligt diagram, nemlig mandorlaen. Mandorlaen er de to overlappende cirkler med den mandelformede rumlighed i mødet, i midten, deraf navnet, og deraf også det interessante, for i modsætning til yin og yang, der smelter ind i hinandens

³³⁰ territorier, opstår der et territorie i mødet mellem cirklerne, en overgang, et mellemrum, som er hverken det ene eller det andet. Vi forstår hvorfor dette både enkle og megetsigende diagram kommer til at få så

³³¹ fremtrædende en plads på Brion gravsted, for her er ikke bare en hyldest til familien og livet, med kvinden og manden som de to livgivende modsætninger, der selv i døden, hvilende i deres sarkofager af marmor og ibenholt, som to batterier i selve livsuret, udgør rotationscentrum på hele stedet, men netop også denne overgang som gravstedet i sin helhed udgør, som overgangssted, som mellemrum mellem et

³³² før og et efter i sin mest endelige betydning. Alle der ankommer Brion gravsted med det arkitektoniske for øje, er fyldt med andagt. Dem der kommer for at fotografere til modeblade taler vi ikke om. For dem

³³³ der kommer for det det er, et gravsted, kan ankomsten i sagens natur være meget tung. Måske er det derfor Scarpa ved gravstedets kapel-indgang, lader en føres ind ad en række brede, rytmisk placerede betonklinker der hjælper en af sted, et skridt ad gangen, for så at lade en studse et øjeblik, da den rytmiske færden næsten med det samme støder ind i en trappeornamenteret betonkant, for så at forskydes en gang til højre - fordi så får man lige her i starten en lille pause, hvor man skal koncentrere sig om fødderne og

³³⁴ vejen. Og efter den lille forskydning til højre, er man med sikkerhed inde på gravstedet og på vej, og betonklinkerne bærer en videre, et skridt af gangen, og det er betryggende at se græsset der vokser op mellem betonklinkerne, alt i mens man gribes af synet af kapellet, der rejser sig fra vandet, som bare er en smal kant fra den klinkebelagte vej. Efter kort tids gange er der en lille plads, hvor klinker lagt i korsform

³³⁵ bryder aksens bevægelse, og forskyder klinkernes retning med halvfems grader, og det stilfærdige drama der finder sted under fødderne, og mellem striber af græs, sørger for nok en pause i bevægelsen, og selv om man er ivrig efter at komme videre, bliver man stående her et øjeblik, og får anledning til at studere

³³⁶ alle de bemærkelsesværdige kompositioner der ustandseligt bevæger sig rundt. Forløbet omkring kapel-indgangen er sigende for hele gravstedet; her er hverken et strengt hierarki, en gennemgående akse eller symmetri, men en masse mindre aksiale forløb der ender på bestemte steder eller løber over i noget andet – alt sammen alligevel sammenhængende, vævet sammen af et righoldigt alfabet til at artikulere overgange.

³³⁷ Og det er især her man tænker, at det japanske element hos Scarpa aller tydeligst træder i karakter, ved at gravstedet som helhed ikke er fokuseret på en lineær orden og en stærk monologisk fortælling man højtideligt føres i gennem, men derimod er beskæftiget med den processuelle bevægelse først og fremmest. En bevægelse, der som i *tao*, handler om at være tilstede mens man bevæger sig, at være *i* bevægelsen og

³³⁸ *være* dér man bevæger sig, samtidig som man stoler på at bevægelsen tager en det rigtige sted hen. Scarpa laver ornamenterede ruter, og markerer overgange, så man aldrig kommer til at sløves af vanen:

³³⁹ glasmosaik i øjenhøjde langs en fremskudt kant trækker os i en korridor hvor glinsende træstykker i det hvide loft og skinnende metal i gulvet lader os forstå betydningen af denne passage; trapperinger artikulerer små og store overgange, så øjnene holdes i bevægelse der hvor fødderne stopper; en stor cirkel danner en

³⁴⁰ portal ind i kapellet efter man allerede har passeret en japansk ornamenteret dør; en omvendt pyramide trappéerer sig ind i loftet og lukker lys ind; en hæveport der ligger nedsænket i vand inden i en korridor.

³⁴¹ Vandet, der er en fremtrædende del af stedets arkitektur, er på mange forskellige måder i bevægelse og sætter bevægelser i gang, når det spejler og fordobler, når det på visse tidspunkter fylder et kar som igen tørrer ud - mens karret ved siden af har en konstant strøm af vand der bobler op gennem det, og når vandet

³⁴² ledes hen langs, på tværs af, og ind i. Der lader nærmest til at ligge en kilde under Brion Vega, som Scarpa lader pible frem alle steder og fører rundt og dybt ned, så man nogle steder ikke kan se bunden, men

³⁴³ antager at den må være der, gemt langt neden under vandliljernes mørkegrønne blade og karpernes glimtvisе tilsynekomst. Hele, hele tiden markeres overgange, så man aldrig sløves af vanen, så man er opmærksom, og tvinges til at reflektere.

KAPITEL 11 - SPÅNHUSET

³⁴⁴ Passasjen er fra C.S. Lewis' *Drømmen om Narnia*, en av yndlingsbøkene fra min norske barndom. De som har lest bøkene om Narnia og hvordan det hele begynte, vil vite, at tunnelen ihvertfall gikk helt til onkel Digorys kontor i nabohuset, og herfra videre til en annen verden et annet sted - Narnia. Mange av oss har gyldne barndomsminner fra den typen loftsrom som teksten beskriver, hvor helt alminnlige rom, med fine gardiner, tepper, stoler og lyse vinduer, gikk over i en skjult, hemmelig og mørk verden, der hvor taket ble for skrått til å brukes og man laget en skunk eller et skap. Dette, skunkens verden, er barnas sted, forbeholdt deres små størrelser. Jeg husker den øverste etasjen i huset til farmor og farfar som en kompleks sammenfletning av disse to verdnene. I et av skunkerummene hang det pelser og fine kjoler, over en underskog av sko, koffertter og julepynt. Andre steder var skunken utnyttet til gjesteseng, snedig innrettet sånn at man lå oppå to store lokk, og under var det et stort gjemmested fylt av duftene sengetøy. Farfar hadde også et skunkskap på kontoret sitt, hvor gamle ukeblader fikk en verdig pensjon ved siden av sommerferierende skøyter og beksømtøvler, og hvor bønnespillet, racerbanen og andre leker fra gamle dager kunne hentes fram av besøkende barnebarn. Farfar hadde også en glansbildesamling fra barndommen sin, hvor hvert glansbilde var behørig stemplet med eiermannens navn, og han hadde akvarellkatter, for han elsket katter men kunne ikke eie en levende en, til gjengjeld var han en habil hobbyakvarellmaler med et stort aggregat av den beste akvarellmaling. Pastelkritt var et annet foretrukket kunstnerutstyr, og var derfor representert i alle farger, og de fineste av krittene lå i en stor treeske med beskyttende skumpapir under lokket. Farfar tok meg med ut på Mærrapanna med akvarellpapir og blyant, først tegner i landskapet svakt med blyant, sa han, og så går vi hjem og maler det senere. Rundt omkring på veggene i farmor og farfars hus hang det flotte eksempler på den praksisen. Farfar hadde også en kruttlappistol, som han yndet å skremme folk med, særlig farmor, og en stokk, til samme formål, men med stokken var det oss barna det gikk ut over, vi ble hanket inn med kroken og kilt. Han hadde forstørrelsesglass og spennende historier, og av og til slo han i spisebordet så finporselenet og farmors hjerte hoppet. Han hadde et drivhus, og ga meg frø fra tagetes, ringblomster og kornblomster og lærte meg kunsten å så. Jeg kan fortsatt kjenne den varme drivhusduften av voksende agurk. En manns viktigste eie er hans sveitserkniv, sa farfar en gang, og lånte meg kniven sin, og de ordene tenkte jeg instenst over ti minutter senere mens jeg gikk og lette, fordi jeg ved skæbnens onde ironi mistet kniven i en stor eng av høye strå, og det falt en sten fra mitt bryst når jeg fant den - sveitserkniven i høystakken. Han lærte meg hvordan man tar avløpere fra eføy, og han samlet på snorer som han fant på bakken, dem surret han sammen etter alle kunstens regler og la til samlingen hjemme i garasjen. Han syntes det var noe tull med ansiktskrem og deodorant, og han spilte piano og hadde bikube på tross av biallergi. Han hadde selvfølgelig teip på solbrillene, og tygde tobakk, og en gang luftet han den gamledagse bilen sin, og jeg fikk være med, vi kjørte til en kiosk hvor jeg løp inn etter skråtobakk, som duftet deilig men smakte dårlig. Kjelleren i huset til farmor og farmor duftet også deilig, som om det for meg lå en gullgruve av uante muligheter blandt dusinvis av støvete krukker og glass, med og uten bær og syltetøy, pent satt opp på hyller i fuktige, faunarike rom.

Mormor og morfar hadde også en kjeller, og et ordentlig loft. Det var ikke et roteloft, men et ryddig loft, sånn som mormor. De få kassene med ting og saker sto pent ut på siden, og i midten lå det et teppe i fintvevet plast, i fargene hvit og dueblå. Jeg tror også det ble tørket tøy der. Mormor og morfars loft hadde allikevel al den mystik det skulle. Som om den støvete lysstrålen fra det lille vinduet pekte på en spesiell pappeske, hvor man med andakt kunne knele, og hente frem mammas gamle dukke og skolebøker, alt mens fraværet av rot virkelig fikk en til å se rommet, takkonstruksjonen, treverket som ikke var malt. Men det viktigste var loftets ytterpunkter: for å komme opp på loftet gikk man inn en litt hemmelig dør inne på mormor og morfars soverum, og i hjørnet av loftet, lå morfars kontor, som en uventet lomme af hverdagsrom, og så allikevel ikke, for det var morfars hule. Morfar var gammel sjømann og krigsseiler, og hadde selvfølgelig flaskeskip og konkylier hvor man kunne høre havet. Jeg ved ikke hva en gammel sjømann gjorde ved et sånn lite skrivebord som morfar hadde, men han hadde et lager av blyanter og nye viskelær som var halvt blå og halvt røde, og som jeg fikk forsyne meg av. Og han sang en sang for meg, som jeg fortsatt husker, og minnet om rommet og morfar og sangen er ét.

Loftet til pappa - husets mest kontroversielle rum, for her er ting og minner fra fem barn og to koner. Jeg lover hele tiden at jeg skal rydde og sortere i tingene mine som ligger der, men jeg får aldri tid, det er så mange jeg skal besøke når jeg er hjemme, og når jeg endelig klatrer opp på loftet, er det mye hyggeligere å bare kikke på tingene. Jeg vil egentlig aller helst også bare ta vare på alt, jeg er en samler, sånn som farfar. Jeg prøver å overbevise pappa om at han bare skal la loftet være, jeg forteller om den antropologen jeg hørte i radioen, som fortalte at vi er i ferd med å miste oceaner av kulturminner fordi loftene i nye hus er små og ubrukelige, og fordi det ligger i tidens ånd å rydde og kaste. De gamle loftene som har fått stå i fred, noen ganger i generasjoner, inneholder verdifull informasjon om kulturen og historien vår, sa antropologen. Se på loftet ditt som en museum, sier jeg til pappa. Et familiehistorisk museum, uten digital platform, men med masser av interaktivitet. Her kan man ikke swipe seg til informasjon, den skal graves frem, gjenstander skal hele tiden helt konkret flyttes når man går på oppdagelse. Et sånt loft er så mye mere konstant enn hverdagsrummene, som beveger seg hele tiden. På loftet til pappa har jeg alltid kunnet konsultere barndommen via dens gjenstander, og prosedyren er alltid den samme, uansett om jeg har vært tjue eller tretti år. Og da jeg barn, kunne jeg konsultere mine foreldres liv før meg, det var en masse ting der opp på loftet som kunne bevise, at de egentlig også var mennesker med en fortid, og ikke bare mamma og pappa. Jeg husker især et ikonisk, stinkende kjeveskjellet med dobbelt eller trippelt lag av tenner fra en hai, som led den skjebne å bli mamma og pappas souvenir fra Mexico. I barndommen var det å være på loftet en slags utfukt, jeg måtte si i fra at jeg skulle dit, og veien opp gikk via en stige som skulle trekkes ned fra en luke i taket, som man sto på en skammel for å åpne. Det hele med et viss besvær, og det var et moment av fysisk spenning, både i oppstigningen og mens man var der oppe, for man ville jo nødvendigvis falle ned i det store lukehullet som opptok en fjerdedel av gangarealet. Det var også en utfukt hvor man skulle kle seg etter sesongen, for det var selvfølgelig kvelende varmt der oppe om sommeren og iskaldt om vinteren. Det er et minne i seg selv; følelsen av å være inne, i et rom uten vinduer, og samtidig så tydelig ha en fornemmelse for årstiden, som ikke bare manifesterte seg som enten varme og kulde, men også som forskjell i lys og lyder.

I kjellern i huset til pappa er noen av de samme mekanismene på spill, ting får være i fred, om enn under konstant trussel om udrenskning. Lillebroren min ryddet opp under kjellertrappa for en stund siden, der hadde jeg minst to kasser med ting stående. Heldigvis er lillebroren min både intelligent og empatisk, så jeg tror ikke han har kastet tingene mine. Men hvis han falt over den lille, skjoldete skålen i ubrukelig metall, med en merkelig, ødelagt hank, hvordan skulle han så vite, at det var den skåla jeg serverte peanøtter i til morfar, da vi var ute og fløy i stua til mormor og morfar, og han var passasjer og jeg var flyvertinne?

Kanskje er det godt med en lillebror som rydder, det er det nok, jeg har noen ganger tenkt, at det må ha vært en lettelse for noen av dem som fikk kjellerne sine oversvømt i København for et par år siden. Over natta var alskens opphopninger skyllet ud og vekk, uten at man kanskje noen sinne fikk gjort seg klart hva det var man hadde mistet. Men, og jeg mener nå allikevel heldigvis, er det langt igjen til en ryddig kjeller hos pappa, en kjellertrapp alene kan ikke gjøre det. Det er nå heller ikke så viktig, for på samme måte som vi kan samle all mulig nostalgisk pynt og krimskrams i hyttene våre, bare tenk på alle skjellene, de småblomstrete kannene, oldemors gamle lenestol, kanskje til om med en elg i solnedgang, som finnes rundt omkring i de små hytter, så er det litt på samme måte i kjellern til pappa. Ingen føler behov for å skifte ut fillerya på gulvet som har ligget der i tretti år, og til og med pappa anerkjenner verdien den gamle Jotun plakaten på veggen fra før vi flyttet inn, som med tekst og tegning i korte trekk informerer om hvordan man vedlikeholder et hus. Inntil for få år siden kunne man fortsatt se min lillebrors barnestavede unnskyld over å ha knust en vase, skrevet i anger på en lapp og hengt opp på veggen under den knuste vasen som var stedt til hvile i vindueskarmen. Sånn sto det lille monumentet over hverdagens små hendelser i mange år, før en eller annen kulturvandal kom og ryddet. Her kommer jeg til å tenke på, uten sammeligning, den gamle dama som for få år siden egenhendig restaurerte et verneverdig veggmaleri av Jesus i sin lokale kirke i en liten spansk landsby, fordi hun syntes det var synd med alle de hvite flekkene hvor malingen var slitt bort, og hvor resultatet fikk Jesus til å ligne en lobotomert ape. Tre rum i kjellern til pappa skiller seg ut fra de andre, for på et tidspunkt ble familien for stor til at alle kunne ha hvert sitt rum i første etasje, dermed ble to av kjellerommene isolert og belagt med furu på alle flater. Et rum til meg og et lite, vindueløst kontor til pappa, i tillegg til et bad med gulvvarme. Hver morgen skulle jeg ut av min varme furukokong, og småløpe over det kalde kjellergulvet over til badet, som hadde husets nyeste teknologi - et dusjkabinett. Senere flyttet min eldste lillebror inn på rommet, og siden vi hadde mange felles preferanser, beholdt han flere av tingene mine, blant annet plakaten med Uncle Sam som peker og vil ha deg med i den amerikanske hæren, og han fikk også henge der gjennom den perioden min yngste lillebror brukte rommet til å spille playstation i. Nå er den æra forbi, og jeg tror rommet er litt til overs, men Uncle Sam henger der fortsatt. Et annet rom i kjelleren ble brukt til å tørke tøy, det var nesten helt tomt når tøyet ikke var der, og det må ha vært om sommeren, når tøyet ble hengt til tørk ute, at jeg fikk den imperialistiske innskyttelse å ta rommet til meg, når det allikevel sto så tomt. Jeg kom aldri særlig langt i å markere min koloni, jeg nøyte meg med å plassere stor pappeske midt i rommet, og fylte den med all mulig emballasje, i forvisning om at den ville bli verdifull i framtiden. Jeg hadde kanskje rett i min kalkulasjon omkring emballasjen, men den er selvfølgelig forsvundet for lenge siden.

Min lillebror, han som ryddet under kjellertrappa, hadde faktisk også et hemmelig rom under loftstrappa i huset til mamma. Trappa er en toløpstrappe med hjørnerepos, og på reposit er det en liten luke ned til under trappa. Her hadde han innrettet seg. Men som du kan tenke deg, er dette et utrolig hemmelig rom, jeg glemmer ofte at det er der, og lillebroren min turde ikke være der alene, han som til og med var husredd. Hvis jeg husker det, og det gjør jeg sikker ikke, skal jeg vise det til jentene mine neste gang vi besøker mamma. Til gjengjeld har jeg vist dem onkelens deres sitt andre, knapt så hemmelige, sted – hytta mellom garasjene. Pappa bygde i sin tid en garasje en halv meter fra gjerdet mod naboen, og det samme gjorde naboen. Det oppsto med andre ord et mellomrum på cirka en meter mellom de to garasjene – et helt naturlig sted for barn å innta. Lillebroren min og nabogutten, hans gode venn, bygde en hytte der, spikret fast til de to garasjene halvannen meter over bakken. Nå er lillebroren min en stor, voksen mann, han har skjøgg og studerer biologi på Universitetet i Oslo. Men helt siden han var en liten, hyperaktiv gutt, har han og nabogutten møttes i hytta mellom garasjene hver jul - kanskje for å holde

fortet på deres lille landevinning, deres svevende territorie, kanskje for å holde stien til barndommens land åpen, og for et øyeblikk gjenkalle følelsen av friheten i å ha funnet et eget sted.

³⁴⁵ Marcel Proust, *På sporet efter den tabte tid. Vejen til Swann*, (København, Rosinante, 1999)

INTERMEZZO

³⁴⁶ Essayet er i sin helhed, og med kun små ændringer, publiceret i antologien *Refractions*, udgivet på Gilbert Hansens forlag i 2016. Antologien er forfattet af Anna Katrine Hougaard, Martin Søberg, Kristine Annabell Torp, Elise Lorentsen, Christoffer Thorborg og Loise Grønlund.

³⁴⁷ Marcel Proust, *På sporet efter den tabte tid. Den genfundne tid*, (København, Rosinante, 1999) 193

³⁴⁸ Bramble, Dennis og Daniel Lieberman, "Endurance running and the evolution of Homo", *Nature* 432, 345-352 (18 November 2004)

³⁴⁹ Ed Ayres, The skill of Envisioning, *Endurance and Sustainability*, <http://enduranceandsustainability.blogspot.dk/2013/03/the-skill-of-envisioning.html>

³⁵⁰ Gilles Deleuze, *Spinoza: Practical philosophy*, (City Lights books, 1988) 125

³⁵¹ Individ kan i denne sammenhæng forstås både som f.eks. et menneske, et samfund, eller et krystal.

³⁵² Steven Shaviro, 'Gilbert Simondon', *The Pinocchio Theory Blog*, 2003 (Egen oversættelse efter: *In addition, if the individual must be understood as an ongoing process of individuation, then the "individual" cannot be isolated from its surroundings, or from all other individuals. An individual can only be defined in relational terms, in contrast and connection to its "milieu", or to what it is not, but from which it has emerged.*) <http://www.shaviro.com/Blog/?p=219>

³⁵³ Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, (Édition Jérôme Millon, 2005) 62, oversat henvisning af Thomas LaMarre, i Muriel Combes, *Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual*, (London: The MIT Press, 2013) 19

³⁵⁴ Ibid. 295/43

³⁵⁵ Gilles Deleuze, *Difference and repetition*, (London: Continuum, 2004) 164-174

³⁵⁶ Ibid, 263

³⁵⁷ Ibid

³⁵⁸ Proust, *Den genfundne tid*, 202

³⁵⁹ Søren Frank, indledning til Gilles Deleuze, *Proust og tegnene*, (Frederiksberg: Det lille forlag, 2003) 13

³⁶⁰ Proust, *Den genfundne tid*, 184

³⁶¹ Proust, *Vejen til Swann*, 53

³⁶² Proust, *Den genfundne tid*, 176

³⁶³ Proust, *Vejen til Swann*, 53

³⁶⁴ Proust, *Den genfundne tid*, 177

³⁶⁵ Ibid

³⁶⁶ Ibid, 203

³⁶⁷ Ibid, 204

³⁶⁸ Ibid, 185

³⁶⁹ Ibid, 214 (*Forfatterens værk er kun en slags optisk instrument, som han byder sin læser for at gøre det muligt for ham at skelne, hvad han uden denne bog måske ikke ville have set i sig selv.*)

³⁷⁰ Ibid, 200

³⁷¹ Ibid

³⁷² Proust *Den genfundne tid*, 195-96

-
- ³⁷³ Muriel Combes, *Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual*, (London: The MIT Press, 2013) 36-37
- ³⁷⁴ Proust, *Albertine*, 188
- ³⁷⁵ Proust, *Den genfundne tid*, 199-200
- ³⁷⁶ Proust, *Albertine*, 160
- ³⁷⁷ Deleuze, *Proust og tegnene*, 33-36
- ³⁷⁸ Deleuze, *Proust og tegnene*, 61-72
- ³⁷⁹ Deleuze, *Difference and repetition*, 260
- ³⁸⁰ Proust, *Den genfundne tid*, 203
- ³⁸¹ Deleuze, *Proust og tegnene*, 25-32
- ³⁸² Proust, *Den genfundne tid*, 203
- ³⁸³ Frank, indledning *Proust og tegnene*, 13
- ³⁸⁴ Willy Ørskov, *Terrain-vague og "simple organiseringer"- en undersøgelse*, Willy Ørskov og Grethe Grathwol, (København, Borgen, 1992)
- ³⁸⁵ Ørskov, *Terrain Vague*, 18

KAPITEL 12 - ANALYSE

- ³⁸⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Kroppens fænomenologi*, dansk oversættelse ved Bjørn Nake (Frederiksberg: DET lille FORLAG, 1994) 24-25
- ³⁸⁷ Peter Bertram, *The invention of a problem*,
http://research.kadk.dk/files/35779590/Drawing_Method_Process.pdf
- ³⁸⁸ I den engelske oversættelse: Gilles Deleuze, *Bergsonism*, (New York: Zone Books, 1991) *La Bergsonisme*, fra 1966
- ³⁸⁹ Peter Bertram, *Frembringelse. Den arkitektoniske proces*, (København: Kunstakademiets Arkitektskoles Forlag, 2011) 26
- ³⁹⁰ Gilles Deleuze, *Bergsonism*, (New York: Zone Books, 1991) 38
- ³⁹¹ Marcel Proust, *På sporet efter den tabte tid*
- ³⁹² Deleuze, *Bergsonism*, 15-21
- ³⁹³ Ibid, 15
- ³⁹⁴ Marcel Proust, *På sporet efter den tabte tid. Den genfundne tid*, s.195-96, Rosinante, 1999
- ³⁹⁵ De Certau, *The practice of everyday life*, 117-118 (egen oversættelse)
- ³⁹⁶ Se afhandling s. 130
- ³⁹⁷ Se afhandling kapitel 2
- ³⁹⁸ Nicholas Wood, *The House of the Tragic Poet*, A reconstruction, (London: Nicholas Wood, 1996)
- ³⁹⁹ Richard J. Wolfe, *Marbled Paper. It's history, techniques, and patterns*, (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990) 6
- ⁴⁰⁰ Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Tusind Plateauer*, oversat af Niels Lyngsø (København: Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler, 2005) 28
- ⁴⁰¹ Ibid, Indledning: Rhizom, 5-35
- ⁴⁰² Ibid, 25
- ⁴⁰³ Hiroshi Watanabe, 'Amazing Grace', *The Japan Architect* (Juni 1986), 30, her refereret fra John Whiteman, *Between Reason and Experience: The Words and Works of Hiromi Fujii, The Architecture of Hiromi Fujii*, red. Kenneth Frampton (New York, Rizzoli International Publications, 1987) 21 (egen oversættelse)

-
- ⁴⁰⁴ Hiromi Fujii, 'Existential Architecture and the Role of Geometry', *The Architecture of Hiromi Fujii*, (New York, Rizzoli International Publications, 1987) 35 Første gang publiceret i *Oppositions* 10 (1978)
- ⁴⁰⁵ Deleuze & Guattari, *Tusind Plateauer*, (2005) 28
- ⁴⁰⁶ *Ibid*, 27
- ⁴⁰⁷ Se afhandling s. 66
- ⁴⁰⁸ Se afhandling s. 73-79
- ⁴⁰⁹ Se afhandling s. 70-73
- ⁴¹⁰ Se afhandling s. 69
- ⁴¹¹ Se afhandling s. 79-81
- ⁴¹² Se afhandling s. 69
- ⁴¹³ Richard Koo & Masaya Sasaki, *Obstacles to Affluence: Thought on Japanese Housing*, NRI Papers, No. 137, December 1, (2008) <http://www.nri.com/global/opinion/papers/2008/pdf/np2008137.pdf>
- ⁴¹⁴ Se f.eks. IMBd (International movie data base) https://da.wikipedia.org/wiki/Ghost_in_the_Shell
- ⁴¹⁵ Fumihiko Maki, *The Japanese City and Inner Space, Nurturing Dreams*, Collected essays on architecture and the city, red.af Mark Mulligan (London: The MIT Press, 2008) 159
- ⁴¹⁶ Se afhandling s. 107
- ⁴¹⁷ Se afhandling s.91
- ⁴¹⁸ Bente Aude, Boje Lundgaard, Georg Rotne, Peter Sørensen, Arkitekter MAA, *Domina A/S, Byggeriets Udviklingsråd, Zonedelte boliger – et forsøgsbyggeri i Greve*, (København: BUR, 1990) 29
- ⁴¹⁹ *Ibid*, 35
- ⁴²⁰ *Ibid*
- ⁴²¹ Ørskov, Willy, *Terrain Vague, 1992*, se afhandling s.310-11
- ⁴²² Afhandlings note 344
- ⁴²³ Naturhuset på Ingarö: Inger Eriksson, *Svenska Dagbladet*, 24.10. (2008) <http://www.svd.se/de-bor-i-ett-vaxthus>, Naturhuset ved Saltsjöbaden: Bengt Warne, *På akacians villkor*, (1993), Naturhuset i Sikhall og i Gildeskål i Norge: oplysninger fra korrespondance.
- ⁴²⁴ Marianne Fredriksson & Bengt Warne, *På akacians villkor*, (Warne Förlag, 1993) 7, citatet er formentlig fra Warne, da der ingen reference er. (egen oversættelse)
- ⁴²⁵ Ingrid Hjertefølger, 'Hjertefølging', *Naturhuset blogg*, indlæg fra 22.09.2014
- ⁴²⁶ Hjertefølger, 'Huset som ville bli bygget', *Naturhuset blogg*, indlæg fra 01.09.2012
- ⁴²⁷ Inger Ellen Eftevand Orvin, 'Ingrid bor i et naturhus', *KK*, 19.02. (2015) <http://www.kk.no/henne/ingrid-bor-i-et-naturhus-31291>
- ⁴²⁸ Emilie Aune, 'Vi bor i ett vaxthus', *My Home, Aftonbladet*, 10.11 (2014) <http://myhome.aftonbladet.se/inspiration/hemma-hos/vi-bor-i-ett-vaxthus.html>
- ⁴²⁹ Hjertefølger, 'Min drøm er min drivkraft', *Naturhuset blogg*, indlæg fra 02.06.2012
- ⁴³⁰ Hjertefølger, 'Sommer kommer', *Naturhuset blogg*, indlæg fra 18.05.2013
- ⁴³¹ Ingrid Hjertefølger, 'Min drøm er min drivkraft', *Naturhuset blogg*, 02.06.2012, http://naturhuset.blogg.no/1338592608_min_drm_er_min_drivkr.html
- ⁴³² Hjertefølger, 'Huset som ville bli bygget', *Naturhuset blogg*, 01.09.2012, http://naturhuset.blogg.no/1346452253_huset_som_ville_bli_b.html
- ⁴³³ Se afhandlingen s. 101, samt note 233
- ⁴³⁴ <http://www.barkholt-planteskole.dk/qlashuset/droemmen/#.VySY8fmLRD8>
- ⁴³⁵ Se afhandling s. 49
- ⁴³⁶ *Ibid*, 38
- ⁴³⁷ *Ibid*, 55-56
- ⁴³⁸ *Ibid*
- ⁴³⁹ *Ibid*, 93
- ⁴⁴⁰ *Ibid*, 77

-
- ⁴⁴¹ Blandt andet forskning af professor Wouter van Marken Lichtenbelt. En kort (og forståelig) opsummering kan læses i følgende pressemeddelelse:<http://www.maastrichtuniversity.nl/web/Main/Sitewide/Content/VariationInAmbientTemperatureBetterForHealth.htm>
- ⁴⁴² Afhandlingen s. 117 og note 272, s. 130 og note 315, s. 91 og note 205
- ⁴⁴³ Ibid, s. 130 og note 320
- ⁴⁴⁴ Junichirō Tanizaki, *In Praise of Shadows* (London: Vintage Books, 2001) 10 (egen oversættelse)
- ⁴⁴⁵ Se afhandling s. 219-20
- ⁴⁴⁶ Ibid, 223-24
- ⁴⁴⁷ Ibid, 222
- ⁴⁴⁸ Se afhandling s. 200
- ⁴⁴⁹ Ibid, 199-200
- ⁴⁵⁰ Ibid, 202
- ⁴⁵¹ Ibid, 93-97
- ⁴⁵² Ibid, 101
- ⁴⁵³ Ibid, 121
- ⁴⁵⁴ Ibid, 38-39
- ⁴⁵⁵ Gilles Deleuze, *Folden. Leibniz og Barokken*, oversat af Peter Borum, efter *Le pli – Leibniz et le Baroque*, (Paris: Les Éditions de Minuit, 1988) (København: Kunstakademiets Billedkunstskoler, 2016) 5
- ⁴⁵⁶ Peter Borum, efterskrift i *Folden* (2016) 234
- ⁴⁵⁷ Ibid (egen kursivering)
- ⁴⁵⁸ Greg Lynn, Introduction, *Folding in architecture*, (Wiley-Academy, 2004) 11 (egen oversættelse)
- ⁴⁵⁹ Ibid
- ⁴⁶⁰ Gerard O'Regan, 'Gottfried Wilhelm Leibniz', *Giants of Computing*, (London: Springer, 2013) 173-178
- ⁴⁶¹ Deleuze, *Folden*, (2016)
- ⁴⁶² Ibid, 166
- ⁴⁶³ Ibid, 139
- ⁴⁶⁴ Ibid, 144
- ⁴⁶⁵ Ibid, 141
- ⁴⁶⁶ Gabriel Tarde, *Monadologie et sociologie*, Essais et mélanges sociologiques, red. Maloine (1895), digitaliseret udgave ved Réjeanne Toussaint, i samarbejde med Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi (som en del af serien "Les classiques des sciences sociales"), http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales/, 255 (egen oversættelse, efter: *Nous venons de voir que la science, après avoir pulvérisé l'univers, arrive à spiritualiser nécessairement sa poussière.*)
- ⁴⁶⁷ Se note 67
- ⁴⁶⁸ Deleuze, *Folden*, 140: 'Og det er disse dunkle, utydelige små perceptioner, som danner vore makroperceptioner, vore bevidste, klare og tydelige apperceptioner: Aldrig ville der dukke nogen bevidst perception op, hvis ikke den integrerede en uendelig mængde af små perceptioner, som bragte den forudgående makroperception ud af ligevægt og forberedte den efterfølgende.'
- ⁴⁶⁹ Se afhandling s. 66
- ⁴⁷⁰ Deleuze, *Folden*, 59
- ⁴⁷¹ Deleuze, *Folden*, 44
- ⁴⁷² Se afhandling s. 275
- ⁴⁷³ Deleuze, *Folden*, 45
- ⁴⁷⁴ Se afhandling s. 82 og note 191
- ⁴⁷⁵ Se afhandling s. 249
- ⁴⁷⁶ Ibid, 250
- ⁴⁷⁷ Deleuze, *Folden*, 51

-
- ⁴⁷⁸ Se note 470
- ⁴⁷⁹ Se afhandling s. 66-68
- ⁴⁸⁰ Cort Ross Dinesen, 'Det laminære', *Kartografi, Morfologi, Topologi*, (København: Kunstakademiets Arkitektskoles forlag, 2009) 27
- ⁴⁸¹ Se afhandling s. 249
- ⁴⁸² Deleuze, *Folden*, 3-4
- ⁴⁸³ Gilles Deleuze, *Difference and repetition*, (London: Continuum, 2004) preface, xx
- ⁴⁸⁴ *extra-* word-forming element meaning "outside; beyond the scope of; in addition to what is usual or expected," in classical Latin recorded only in *extraordinarius*, but more used in Medieval Latin and modern formations; it represents Latin *extra* (adv.) "on the outside, without, except," the old fem. ablative singular of *exterus* "outward, outside," comparative of *ex* "out of" (see *ex-*). Fra <http://www.etymonline.com/>
- ⁴⁸⁵ Fredrik Tygstrup, 'Fra Hydra til "Hydra"', *Kartografi, Morfologi, Topologi*, red. Cort Ross Dinesen, (København: Kunstakademiets Arkitektskoles Forlag, 2009) 38
- ⁴⁸⁶ Deleuze, Gilles & Felix Guattari, *What is philosophy?*, (Verso, 1994) 202
- ⁴⁸⁷ Gilles Deleuze, *Forhandlinger*, (København: Det lille forlag, 2006) 150
- ⁴⁸⁸ Deleuze & Guattari, *What is philosophy*, 118
- ⁴⁸⁹ *Ibid*, 42
- ⁴⁹⁰ *Ibid*, 118
- ⁴⁹¹ <http://www.etymonline.com>: **science (n.)** mid-14c., "what is known, knowledge (of something) acquired by study; information;" also "assurance of knowledge, certitude, certainty," from Old French *science* "knowledge, learning, application; corpus of human knowledge" (12c.), from Latin *scientia* "knowledge, a knowing; expertness," from *sciens* (genitive *scientis*) "intelligent, skilled," present participle of *scire* "to know," probably originally "to separate one thing from another, to distinguish," related to *scindere* "to cut, divide," from PIE root **skei-* "to cut, to split" (cognates: Greek *skhizein* "to split, rend, cleave," Gothic *skaidan*, Old English *sceadan* "to divide, separate;" see *shed* (v.)).
- ⁴⁹² <http://www.etymonline.com>: **art (n.)** early 13c., "skill as a result of learning or practice," from Old French *art* (10c.), from Latin *artem* (nominative *ars*) "work of art; practical skill; a business, craft," from PIE **ar-ti-* (cognates: Sanskrit *rtih* "manner, mode;" Greek *arti* "just," *artios* "complete, suitable," *artizein* "to prepare;" Latin *artus* "joint;" Armenian *arnam* "make;" German *art* "manner, mode"), from root **ar-* "fit together, join" (see *arm* (n.1)).
- ⁴⁹³ Deleuze & Guattari, *What is philosophy?*, 202-203
- ⁴⁹⁴ Gilles Deleuze, *Proust og tegnene*, (Frederiksberg: Det lille forlag, 2003) 65, Deleuze henviser til s. 259 i *På sporet efter den tabte tid; Albertine*, af Marcel Proust, dansk udgave fra Rosinante, 1999.
- ⁴⁹⁵ Deleuze, *Proust og tegnene*, 65
- ⁴⁹⁶ Claus Peder Pedersen, 'Det 'provisoriske værk' (frit efter Umberto Eco)', *Kartografi, Morfologi, Topologi*, red. Cort Ross Dinesen, (København: Kunstakademiets Arkitektskoles Forlag, 2009) 35
- ⁴⁹⁷ *Ibid*
- ⁴⁹⁸ *Ibid*

Litteraturliste

- Allen, Stan, *Fra genstand til felt*, oversat af Niels Lyngsø (København, Kunstakademiets Arkitektskole, 2007)
- Ayres, Ed, 'The skill of Envisioning', *Endurance and sustainability blog*,
<http://enduranceandsustainability.blogspot.dk/2013/03/the-skill-of-envisioning.html>
- Aude, B., Lundgaard, B., Rotne, G., Sørensen, P., Arkitekter MAA, Domina A/S, Byggeriets Udviklingsråd, *Zonedelte boliger-et forsøgsbyggeri i Greve*, (København: BUR, 1990)
- Aune, Emilie, 'Vi bor i ett vaxthus', *Aftonbladet* (10.11.2014)
- Beim, Anne et al., *Økologi og arkitektonisk kvalitet*, (København: Arkitektens Forlag, 2002)
- Bergmann, Bettina 'The Roman House as Memory Theater: The House of the Tragic Poet in Pompeii', *The Art Bulletin*, Vol 76, nr. 2, (June 1994) 225-256
- Bertram, Peter, *Frembringelse. Den arkitektoniske proces*, (København: Kunstakademiets Arkitektskoles Forlag, 2011)
- Bertram, Peter, *Intuitiv metode*, (København: Kunstakademiets Arkitektskole, 2009)
- Bertram, Peter, *The invention of a problem*,
http://research.kadk.dk/files/35779590/Drawing_Method_Process.pdf
- Borum, Peter, efterskrift, *Folden. Leibniz og Barokken*, af Gilles Deleuze, oversat af Peter Borum, (København: Kunstakademiets Billedkunstskoler, 2016)
- Bornebusch, Gehrdt, et al., 'Huset der bringes pr. helikopter', *Politiken*, (26.03.1967) 33
- Bramble, Dennis & Daniel Lieberman, 'Endurance running and the evolution of Homo', *Nature*, 432, (18 November 2004) 345-352
- Certau, Michel de, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley, Calif.: University of California Press, 1984)
- Chan, Carson, 'Lacaton & Vassal: Game Changer', *032c* 23 (2012/13) 130-141
<http://032c.com/2013/o-architects-where-art-thou-game-changer-lacaton-vassal/>

- Chermayeff, Sam, Pérez Rubio, Augustin & Sakamoto, Tomoko red. *Houses: Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa: SANAA*, udstillingskatalog, MUSAC, Museo de Arte (Barcelona: Actar, 2007)
- Christensen, Peter, *Home Delivery: Fabricating the Modern Dwelling*, red. Barry Bergdoll & Peter Christensen, (New York: MoMA, 2008)
- Combes, Muriel, *Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual*, (London: The MIT Press, 2013)
- Corn, Joseph J., et al., *Yesterday's tomorrows: past visions of the American future* (Baltimore: John Hopkins Press, 1996 (1984))
- Cosgrove, Denis, *Geography & Vision, Seeing, Imagining and Representing the World*, (London: I.B. Tauris, 2008)
- Dahl, Torben & Møller, Winnie Friis, *Klima og arkitektur*, Det Kongelige Danske Kunstakademis Skoler for Arkitektur, Design og Konservering, (København: Kunstakademiets Arkitektsskole, 2012)
- Davies, Colin, *The Prefabricated Home*, (London: Reaktion Books Ltd, 2005)
- Deleuze, Gilles, *Bergsonism*, (New York: Zone Books, 1991)
- Deleuze, Gilles, *Difference and Repetition*, (London: Continuum, 2004)
- Deleuze, Gilles, *Folden. Leibniz og barokken*, (Billedkunstskolernes forlag, 2016)
- Deleuze, Gilles, *Forhandlinger*, (København: Det lille forlag, 2006)
- Deleuze, Gilles, *Proust og tegnene*, (Frederiksberg: Det lille forlag, 2003)
- Deleuze, Gilles, *Spinoza: Practical philosophy*, (City Lights books, 1988)
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix, *What is philosophy?*, (Verso, 1994)
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix, *Tusind Plateauer*, oversat af Niels Lyngsø (København, Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler, 2005)
- Dinesen, Cort Ross, *Kartografi, Morfologi, Topologi*, (Kunstakademiets Arkitektsskolen Forlag, 2009)

- Dinesen, Cort Ross, red., Kartografi, + 6 tekster, Hydra #3 (København : Det Kongelige Danske Kunstakademis Skoler for Arkitektur, Design og Konservering, 2013)
- Dollerup, Hans, *Dansk Passiv solvarme i nyere danske boligbebyggelser - erfaringsopsamling og anbefalinger*, (Århus: Dansk Center for Byøkologi, 2002)
- Drew, Philip, *Touch this Earth Lightly: Glenn Murcutt in his own words* (Sydney: Duffy & Snellgrove, 1999)
- Eftervand Orvin, Inger Ellen, 'Ingrid bor i et naturhus', *KK* (19.02.2015)
- Egert, Søren, , 'Det tredje rum kan blive både klimaskærm og det nye mødested', interview med Gert Jespersen, Dome of Vision.dk, (27.08.2014), <http://domeofvisions.dk/det-tredje-rum/>
- Entenza, John, 'The Case Study House Program', *Arts & Architecture*, Januar (1945)
- Eriksson, Inger, 'De bor i ett vaxthus', *Svenska Dagbladet*, (24.10.2008)
- Etlin, Richard, 'A paradoxical avant garde', *The Architectural Review*, (Januar 1987) 21-32
- Forster, Kurt, 'Architecture re-assembled: the use (and abuse) of history', *Oppositions reader, selected readings, 1973-1984*, red. Michael Hays, (New York: Princeton Architectural Press, 1998)
- Frampton, Kenneth, 'Maison de Verre', *Perspecta – the Yale Architectural Journal* 12 (1969): 77-128
- Frampton, Kenneth, red., *The Architecture of Hiromi Fujii*, (New York: Rizzoli International Publications, 1987)
- Frank, Søren, indledning, *Proust og tegnene* af Gilles Deleuze, (Frederiksberg: Det lille forlag, 2003)
- Fredriksson, Marianne & Warne, Bengt, *På akacians villkor*, (Warne Förlag, 1993)
- Fridh, Kristina *Japanska rum*, En diskussion kring tomhet och föränderlighet i traditionell och nutida japansk arkitektur (PhD afh., Charlmers, 2001)
- Fromont, Françoise, *Glenn Murcutt, buildings + projects 1962-2003* (New York: Thames & Hudson, 2003)

- Fujii, Hiromi, 'Existential Architecture and the Role of Geometry', *The Architecture of Hiromi Fujii*, red. Kenneth Frampton, (New York, Rizzoli International Publications, 1987)
- Fujimoto, Sou, *Primitive Future* (Tokyo: INAX Publishing, 2008)
- Goulet, Patrice, 'Nexus, Two conversations with Patrice Goulet, Conversation 1', *Lacaton&Vassal*, red. Monica Gili (2G Libros Book, 2007),
- Grima, Joseph, 'Engineering and Tradition' (om Junya Ishigami), *Domus 969*, 10. juni 2013, http://www.domusweb.it/en/architecture/2013/06/10/engineering_and_tradition.html
- Gropius, Walter, 'Architecture in Japan', *Perspecta*, Vol. 3 (1955) 8-21+79-80 Published by: The MIT Press on behalf of Perspecta. DOI: 10.2307/1566830
- Harper, Thomas J., efterord, *In Praise of Shadows* af Junichiro Tanizaki (London: Vintage Books, 2001 (efterordet er fra 1977 udgaven))
- Hawks, Dean, *The environmental imagination, Technics and poetics of the architectural environment*, (London: Routledge, 2008)
- Hays, Michael, red., *Oppositions reader, selected readings, 1973-1984*, (New York: Princeton Architectural Press, 1998)
- Hix, John, *The Glasshouse*, (The MIT Press, 1981)
- Hix, John, *The Glasshouse*, (London: Phaidon, 1996)
- Hjertefølger, Ingrid, *Naturhuset blogg*, <http://naturhuset.blogg.no/>
- Hjort, Pernille, 'En drøm i glas', *Bedre Hjem*, (juni 2012)
- Hvass, Svend M., *Ise*, Japans Ise Shrines, ancient yet new (København: Aristo, 1999)
- Jones, Julia Peyton & Obrist, Hans Ulrich, 'Interview: Sou Fujimoto', *The Architectural Review*, (26.04.2013), <http://www.architectural-review.com/rethink/interview-sou-fujimoto/8646909.fullarticle>
- Koo, Richard & Sasaki, Masaya, *Obstacles to Affluence: Thought on Japanese Housing*, NRI Papers, No. 137, December 1, (2008)
<http://www.nri.com/global/opinion/papers/2008/pdf/np2008137.pdf>
- Krauss, Rosalind, 'Griddet, /Skyen/, og Detaljen', fra *Rumanalyser*, Bek, Lise & Oxvig, Henrik red. (Århus: Fonden til udgivelse af Arkitekturtidsskriftet B, 1997), 338-50

- Kurokawa, Kisho, *Each One a Hero: The Philosophy of Symbiosis*, online udgave på Kurokawas hjemmeside: <http://www.kisho.co.jp/page/303.html>
- Lao-tse, *Tao te ching*, trans. D. C. Lau (Hong Kong: The Chinese University Press, 1982)
- Le Corbusier, *Mot en arkitektur*, (Oslo: Spartacus, 2004)
- Lefvert, Anna, 'Ekologisk boende i glashus', *Helsingborgs Dagblad*, (27.05.2007)
- Levitt, Brendon, 'Veiled Sustainability: The Screen in the Work of Fumihiko Maki [Speaking of Places]', *Places*, 17 (2005) 76-81
- Landstad, Trude, 'I dette huset skal familien Hjertefølger bo', *Avisa Nordland*, (10.11.2012)
- Larsen, Lena & Sørensen, Peter, Renarch, *Ressourceansvarlige huse* (København: Kunstakademiets Arkitektskole, 2006)
- Liotta, Salvator-John A. & Belfiore, Matteo, red. *Patterns and Layering, Japanese Spatial Culture, Nature and Architecture*, (Berlin: Gestalten, 2012)
- Lund, Nils-Ole et al., *Ib & Jørgen Rasmussen Arkitekter*, (København: Arkitektens Forlag, 2007)
- Lynn, Greg, Introduction, *Folding in architecture*, (Wiley-Academy, 2004)
- MacEachren, Alan M., *How Maps Work, Representation, Visualization, and Design* (New York: The Guilford Press, 1995)
- Mastro, Julia Elizabeth Ramaley, *Jules Vernes's textual mapping: plotting geography* (Phd. afh., University of North Carolina, 2008)
- Maki, Fumihiko, 'The Japanese City and Inner Space', *Nurturing Dreams*, Collected essays on architecture and the city, red. Mark Mulligan (London: The MIT Press, 2008), 150-167
- Merleau-Ponty, Maurice, *Kroppens fænomenologi*, dansk oversættelse ved Bjørn Nake (Frederiksberg: DET lille FORLAG, 1994)
- Merleau-Ponty, Maurice, *Perceptionens Primat* (København: Det Kongelige Danske Kunstakademi, 1995)
- O'Regan, Gerard, 'Gottfried Wilhelm Leibniz', *Giants of Computing*, (London: Springer, 2013)

- Pedersen, Claus Peder, 'Det 'provisoriske værk' (frit efter Umberto Eco)', *Kartografi, Morfologi, Topologi*, red. Cort Ross Dinesen, (Kunstakademiets Arkitektskolen Forlag, 2009) 34-35
- Petri, Mathilde & Rasmussen, M., 'The inhabitable greenhouse', *Portugal SB13: contribution of sustainable building to meet EU 20-20-20 targets*, red. Luis Braganca, Manuel Pinheiro, Ricardo Mateus, (Portugal: 2013)
- Pilgrim, Richard B., 'Intervals ("Ma") in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan', *History of Religions*, Vol. 25, No. 3 (Feb., 1986) 255-277
- Ponciroli, Virginia, *Katsura, Imperial Villa*, (London: Phaidon Press, 2011)
- Proust, Marcel, *På sporet efter den tabte tid*, bind 1-7, (København: Rosinante, 1999)
- Puente, Moises & Puyuelo, Anna, red., *Lacaton & Vassal*, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, GG, 2002)
- Rasmussen, Ib & Jørgen, 'Huset inden i glashuset', *Politiken*, (26. 03.1967)
- Raley, Dorothy, ed., *A Century of Progress, Homes and Furnishings*, (Chicago: Ring M.A. Company, 1934,) Digitaliseret af Google, og er at finde på:
<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=wu.89056201775;view=1up;seq=41>
- Rowe, Colin & Slutzky, Robert, Transparency: Literal and Phenomenal, *Perspecta, Vol. 8*, (1963), Published by The MIT Press of behalf of Perspecta,
<http://www.jstor.org/stable/1566901>
- Ruby, Andreas & Ilka, Naïve Architecture: Notes on the Work of Lacaton & Vassal, *Lacaton&Vassal*, red. Monica Gili, (2G Libros Book, 2007)
- Ruby, Andreas, "Séjourner sur l'herbe", interview with Jean Philippe Vassal, *werk, bauen + wohnen*, no. 4 (2002)
- Rydell, Robert W., *World of Fairs: The Century-of-Progress Expositions*, (The University of Chicago Press, 1993)
- Samuel, Flora, *Le Corbusier and the architectural promenade* (Basel: Birkhäuser, 2010)
- Simondon, Gilbert, 'The position of the problem of ontogenesis', *Parrhesia*, 7 (2009) 4-16

- Shaviro, Steven, 'Gilbert Simondon', *The Pinocchio Theory Blog*, 04.12.2003, <http://www.shaviro.com/Blog/?p=219>
- Skriver, Poul Erik, 'Et glashus i Cambridge', *Arkitekten*, årgang 73, nr. 18 (1971) 393
- Straarup, Birgit, 'De bor i et Drivhus', *Berlingske*, (24. 04.2011)
- Tanizaki, Junichirō, oversat af Harper, Thomas J. & Seidensticker, Edward G., *In Praise of Shadows* (London: Vintage Books, 2001)
- Tange, Kenzo, 'Tradition and creation in Japanese architecture', fra *Katsura, Imperial Villa*, Ponciroli, Virginia, red., (London: Phaidon Press, 2011) 359-384
- Tarde, Gabriel, *Monadologie et sociologie*, Essais et mélanges sociologiques, red. Maloine (1895), digitaliseret udgave ved Réjeanne Toussaint, i samarbejd med Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi (som en del af serien "Les classiques des sciences sociales"), http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales/
- Torp, Kristine Annabell, 'Terrain vague-state of mind', *Refractions*, red. Anna Hougaard et al., (København: Arkitektur B, 2016)
- Tygstrup, Fredrik, 'Fra Hydra til "Hydra"', *Kartografi, Morfologi, Topologi*, red. Cort Ross Dinesen, (København: Kunstakademiets Arkitektskoles Forlag, 2009)
- Wainwright, Oliver, 'Bejing airpocalypse city almost uninhabitable', *The Guardian*, (16.12.2014)
- Warf, Barney red., *Encyclopedia of Human Geography*, (London: SAGE Publications, 2006)
- Watanabe, Hiroshi, 'Amazing Grace', *The Japan Architect* (Juni 1986)
- Whiteman, John, 'Between Reason and Experience: The Words and Works of Hiromi Fujii', *The Architecture of Hiromi Fujii*, red. Kenneth Frampton, (New York, Rizzoli International Publications, 1987)
- Wickstrøm, Bjarne Grube, *Kunsten at bygge et cobhus*, Landsforeningen Praktisk Økologi, https://www.oekologi.dk/download/Kunsten_at_bygge_et_cobhus.pdf
- Wolfe, Richard J., *Marbled Paper*. It's history, techniques, and patterns, (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990)

Wong, Edward, 'Pollution is radically changing childhood in China's cities', *The New York Times*, (22.04.2013)

Wood, Nicholas, *The House of the Tragic Poet*, A reconstruction, (London: Nicholas Wood, 1996)

Zancan, Roberto, 'Tokyo's vertical thresholds, no # 3: Sou Fujimoto', *Domus*, (20. 12.2011)
<http://www.domusweb.it/en/architecture/2011/12/20/tokyo-s-vertical-thresholds-3-sou-fujimoto.html>

Ørskov, Willy, *Terrain-vague og "simple organiseringer"- en undersøgelse*, Willy Ørskov og Grethe Grathwol, (København, Borgen, 1992)

Kapitel 2, Latapieshus

Fig. 2.1, 2.2, 2.3: Lacaton & Vassal

Fig. 2.4, 2.17: Philippe Ruault

Fig. 2.5: Centre Pompidou, Archives départementales de Meurthe & Moselle

Fig. 2.6, 2.7: Fonds photographique 230J Jean Prouve, Centre Pompidou Mnam/Cci
Bibliothèque Kandinsky

Fig. 2.8: Robert Medina, Chicago History Museum

Fig. 2.9: Hedrich Blessing Photographers

Fig. 2.10: François-Halard

Fig. 2.11: Fra magasinet *Popular Science*, Vol 134 No 2_1939

Fig. 2.12, 2.13, 2.14: Perraudin Architects

Fig. 2.15: Reiner Blunck, hentet fra bogen Glenn Murcutt, building plus projects 1962 til 2003, red. Françoise Fromonot, (Thames and Hudson, 2003) 219

Fig. 2.16: Françoise Fromonot, hentet fra bogen Glenn Murcutt, building plus projects 1962 til 2003, red. Françoise Fromonot, (Thames and Hudson, 2003) 223

Kapitel 3, Todorokihus

Fig. 3.1, 3.2, 3-16: Fra bogen *The Architecture of Hiromi Fujii*, red. Frampton, Kenneth, (New York: Rizzoli International Publications, 1987)

Fig. 3.3: Philippe Migeat, Centre Pompidou

Fig. 3.4, 3.5: Georges Meguerditchian, Centre Pompidou

Fig. 3.6, 3.7: Fotograferet af Yasuhiro Ishimoto, Peter Blum Gallery New York

Fig. 3.8: Fra bogen *Katsura, Imperial Villa*, ed. Virginia Ponciroli, (Phaidon, 2011) 183

Fig. 3.9: Ukendt

Fig. 3.10, 3.11: Iwaan Baan

Fig. 3.12, 3.13, 3.14: Junya Ishigami + associates

Fig. 3.15: Kazunori Fujimoto

Kapitel 4, Naturhus

Fig. 4.1, 4.4, 4.5: Karl Dietrich Bühler

Fig. 4.2, 4.3: Kjell Warne

Fig. 4.6: Peter Claesson, *Aftonbladet*

Fig. 4.7, 4.9, 4.10: Kristine Annabell Torp

Fig. 4.8: Ulrik Stylsvig Madsen

Fig. 4.11, 4.12: Charles og Birgitta Sacilotto

Fig. 4.13, 4.14, 4.15, 4.16, 4.17, 4.18: Ingrid og Benjamin Hjertefølger

Kapitel 4, Idealbolig 67'

Fig. 5.1, 5.11: *Politiken*

Fig. 5.2: *Arkitekten*

Fig. 5.3: Jens V. Nielsen og Morten Kjærsgaard

Fig. 5.4: Arkitektfirmaet TKT A/S

Fig. 5.5: Liselotte Sabroe, Claus Rasmussen og Carsten Lundager

Fig. 5.6, 5.7: Jesper Ray

Fig. 5.8, 5.9, 5.10: John Hix

I de resterende kapitler, er fotografierne på følgende sider taget af Hans Bærholm:

154-157, 159, 161, 162 øverst, 163 øverst, 189 t.v., 209-210, 212-215, 232-239, 241, 263-266, 268-269, 287-289, 294-295

Ligeledes er fotografierne på følgende sider i appendikset taget af Hans Bærholm:

428-429, 468-471, 493

