Architecture, Design and Conservation
Danish Portal for Artistic and Scientific Research

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

Konstruktionen af en værkanalyse

Kristensen, Peter Thule

Published in:
Mellem Huse og Ord

Publication date:
2017

Document Version:
Andet version

Link to publication

Citation for pulished version (APA):
Kristensen, P. T. (2017). Konstruktionen af en værkanalyse: Eksemplet Thorvaldsens Museum. I R. Lyngsø Christensen (red.), *Mellem Huse og Ord: Overvejelser omkring en arkitekturhistoriografi* (s. 29-43). Kunstakademiets Arkitektskole, Institut 1.

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.

Download date: 27. Apr. 2024

ARKITEKTSKOLEN AARHUS
Designskolen Kolding
Det Kongelige Akademi

MELLEM HUSE OG ORD

OVERVEJELSER OMKRING EN ARKITEKTURHISTORIOGRAFI

Redigeret af **Rikke Lyngsø Christensen**

Det Kongelige Danske Kunstakademis Skoler
for Arkitektur, Design og Konservering
Institut for Bygningskunst og Kultur 2017

INDHOLD

Forord Rikke Lyngsø Christensen

Writing on the limits of architecture, transversally Catharina Gabrielsson

Konstruktionen af en værkanalyse: Eksemplet Thorvaldsens Museum Peter Thule Kristensen

At tage værkets parti Thomas Ryborg Jørgensen

Om at opleve – og italesætte – arkitektur: Arkitektursynet i omtalen af Faaborg Museum Anders V. Munch

En fortælling om enkelhed: Om Tobias Fabers arkitekturhistorieskriving Jannie Rosenberg Bendsen

At fremskrive arkitektoniske principper: Rudolf Wittkowers renæssance Rikke Lyngsø Christensen

FORORD

RIKKE LYNGSØ CHRISTENSEN

Teksterne i denne publikation er bearbejdede oplæg fra seminardagen *Mellem huse og ord – overvejelser omkring en arkitektur-historiografi*, der blev afholdt på Institut for Bygningskunst og Kultur ved Det Kongelige Danske Kunstakademis Skoler for Arkitektur, Design og Konservering den 24. marts 2015.

Ideen om at afholde en seminardag omkring det at producere arkitekturhistorie udsprang af spørgsmål, som dagligt bliver stillet, når man beskæftiger sig med at skrive om arkitektur. Der er næppe tvivl om, at det at skrive arkitekturhistorie er en bredviftet aktivitet med lige så bredviftede udfald. Diakrone oversigtsværker, monografier og typologier blander sig med tekster, der synkront behandler fx en proces, et værk, en institution af i dag eller fra en fjernere fortid. Der skrives således ikke længere én arkitekturhistorie, men mange.

Trods arkitekturhistoriernes forskelligheder har teksterne imidlertid det til fælles, at de bliver til i et spændingsfelt mellem arkitektur og sprog, mellem huse og ord. Arkitekturhistorieskrivningen er farvet af et historisk ståsted og indbefatter tilvalg og fravalg i forhold til fx genstandsfelt

og metodisk tilgang. Den historie, der skrives, er således altid konstrueret. Samtidig spiller de bygninger eller det genstandsfelt, der skrives om, og det sprog, som anvendes, vigtige roller. Hvor oplevelsen af bygninger kan skubbe til analyser og fortolkninger, så er også ord med til at indramme og regulere oplevelsen og opfattelsen af arkitektur. Det at skrive arkitekturhistorie er et dynamisk møde mellem huse og ord, et udvekslings- og tilblivelsessted.

Seminardagen, og de tekster, den kastede af sig, og som er samlet her, er et forsøg på at begribe nogle af de mekanismer, som er på spil i spændingsfeltet mellem arkitektur, sprog og historie. Teksterne sætter fokus på, hvordan arkitekturhistorie produceres, virker og har virket. På den måde er artiklerne på hver deres vis overvejelser omkring arkitekturhistoriske tekster, en historiografi, der kan betragtes som et forsøg på at folde arkitekturhistorieskrivningen en smule ud som felt. Derved skaber teksterne også en platform for kritisk refleksion over emnet, der forhåbentlig kan lede på sporet af en diskussion af, hvilke muligheder feltet indeholder.

Teksterne her spænder vidt: Fra teoretiske overvejelser om, hvordan arkitektur bliver produceret af den diskurs, som omgiver den, over personlige erfaringer med at skrive arkitekturhistorie til kortlægninger af, hvordan tidligere arkitekturhistorier, der har spillet meget centrale roller i forståelsen af bygninger og epoker, er blevet til. Teksterne har det tilfælles, uden at det dog på nogen måde har været intentionen, at de alle mere eller mindre berører aspekter af en modernistisk arkitekturhistorieskrivning, hvor fortællinger om bl.a. enkelhed og geometri tilskrives særlige værdier. Det er et område, som Adrian Forty har behandlet indgående i bogen *Words and Building: A Vocabulary of Modern Architecture* (2000) ved at optrevle betydningen af modernismens begrebsverden og sprog. Med denne bog bliver det bl.a. klart, hvor stor en del af vores sprogbrug til italesættelse og værdiladning af arkitektur, der ligger i en modernistisk arkitekturtradition. Hvor Forty går detaljeret begrebshistorisk til værks, så er det muligheden for æstetisk og historisk at begribe nogle af de værdier, der 'skriver' arkitekturen frem og præger forståelsen af den, som artiklerne i *Mellem huse og ord* kan bidrage til.

De diskussioner, der fandt sted mellem oplæggene på seminardagen i marts 2015, kan desværre ikke gengives her. Heldigvis går teksterne uopfordret i dialog med hinanden på kryds og tværs, så et indtryk af den diskussion som fandt sted, dermed er bevaret.

For støtten til seminardagen og publikationen under postdoc-projektet *Writing Italian Renaissance Architecture* er jeg Det Frie Forskningsråd for Kultur og Kommunikation meget taknemmelig. Tak også til Ursula Bundgaard for organisatorisk assistance og til Fruzsina Boutros for layout. En særlig tak til institutlederne (forhenværende og nuværende) Peter Thule Kristensen og Arne Høi for ukuelig opbakning og behagelige samtaler i forbindelse med tilblivelsen af seminaret og publikationen.

WRITING ON THE LIMITS OF ARCHITECTURE, TRANSVERSALLY

CATHARINA GABRIELSSON

There is a tension between words and buildings that says something important about how architecture is axiomatically understood.

In our present time defined by multiple and interconnected crises, any such tension must be resolved in order to liberate energies that can be channeled into more socially beneficial activities. After all, if we are unable to put words to our anxieties there is little hope for change through collective action. I would like to approach this topic by considering a relational or ecologist approach to architecture, asking (in extension) what such an approach could bring to historiography. I do not consider myself a historian, however, but rather a writer on architecture who uses any-source-whatsoever in order to forge a plane of consistency – a piece of writing – with the capacity to convey some of the issues at stake.

Architecture has a notoriously complex relationship to language, even to media (such as the book), famously coined by Victor Hugo's "This will kill that".[1] So in what sense could writing be used as a means to resolve the tension between two competing forms of expression and communication? "Writing enfolds like a

game", says Foucault in *What is an Author* (1969): "[it] invariably goes beyond its own rules and transgresses its limits. In writing, the point is not to manifest or exalt the act of writing, nor is it to pin a subject within language; it is, rather, a question of creating a space into which the writing subject constantly disappears."[2] If writing invariably puts the subject at risk, launched into a maelstrom of undifferentiated possibilities that somehow must be picked apart, delimited and sorted, it hardly provides the solid ground implied by scientific reason.

But then again, neither does architecture. The quote from Foucault captures something any writer is able to recognize – the lack of control and deep sense of mystery to how structure and meaning evolve through language – but it also targets problems in a discipline so obsessed with *not* getting lost, and so assertive of its control over space, self and authorship.

It is a deeply suspicious certainty, and a systemic one. Yet architecture emerges through negotiations in places as close or widely set apart as the dilapidated house and the air control tower, the building site and the corporate office, the occupied street and the design studio, the museum catalogue and the real-estate brochure. Architectural values, aims, claims and skills are articulated, contested or tacitly passed onwards through formal and informal channels, carried by media verging from wood and plaster to bank reports and final critiques. Extending the scope of where architecture begins and ends, mapping movements across the various settings where aspects of the built fabric are conceived, projected, discussed and used, what rises to the foreground is not a hierarchical structure, like a tree, but a rhizomatic system of multiple connections, intersections and entryways.[3] This distribution of heterogeneous matter across the cultural and natural domains serves as a backdrop to claims for an 'absolute' architecture and the desperate, at times aggressive, attempts to maintain the autonomy of the discipline.[4] Meanwhile, as contemporary architectural practice logs onto adjacent disciplines to explore "an expanded field" of spatial and material hybridisations, the boundaries of the discipline seem to be dissolved – begging the question of "what remains" of the core tenets in architecture.[5] This question – and the post-medial conundrum it expresses – points to the need for architecture to re-visit its relationship to building(s), a relationship that has been naturalised to such an extent that it has

become dumb.

What primarily needs to be recognized is that neither words, nor buildings, are fixed or solid objects. It is comparatively easy to grasp the fluidity of architecture as dependent on discourse and representation (although this is not how architecture normally is perceived). Buildings, however, seem comparatively and undeniably robust and firmly anchored. That's why it is ironic to say, with Latour and Yaneva, that:

> Everybody knows—and especially architects, of course—that a building is not a static object but a moving project, and that even once it is has been built, it ages, it is transformed by its users, modified by all of what happens inside and out side, and that it will pass or be renovated, adulterated and transformed beyond recognition.[6]

This claim, (by a science sociologist and an anthropologist), calls for a more 'realist' conception of buildings, unhinged from the Euclidian space of drawing board projections and recognized as an active and performing 'thing' that in every stage of its existence is inseparable from its variable context. Their call for what is, in fact, a new architectural theory – one capable of representing the multifarious and conflictual modes of a building's existence – is flawed in that it fails to make a distinction between architecture and buildings. If this problem is merely a matter of words, it immediately points to how words are crucially important for defining the role and identity of architecture – and thus what architects rightly should know about and spend their time doing. If buildings are 'things', made up of organized (and disorganized) matter, architecture is a conceptual framework for values, skills, practices and perspectives tied into aspects of how buildings are produced. So if buildings move in their earthly existence, then clearly so does architecture, following the flux of language. Interestingly, however, it takes an architectural frame of mind to explore the significance of 'building' as *both* noun and verb: being and doing, form and process, object and practice. The endless dimensions of this double meaning and the ecological intricacies contained in organized/ing matter – social, political, economic,

aesthetical, ethical, environmental and so on – are matters of dire concern for how the architectural discipline understands itself.

Let us consider a particular building situated at the margins of architectural history. A long time ago, at an exhibition at what was then the Swedish Architecture Museum, I came across drawings of a building I knew well from my childhood: a motel by the name of *Gyllene ratten* (The Golden Steering Wheel) situated by the E4 motorway on the outskirts of Stockholm.

Fig. 1 *Gyllene ratten in the 50s. Photograph by Dahlström, Sundahl (ARKM. 1997-110-0650-02, Arkitektur- och designcentrum).*

Designed by the Danish architects Børge Glahn and Ole Helweg, *Gyllene ratten* had been inaugurated in 1957 as a showcase for Scandinavian modern design in celebration of the new motorized citizen. I grew up in a neighbouring suburb and have vivid recollections of the excitement of my parents taking us for dinner at the motel, which still in the late 60s was associated with international glamour and high-profiled cuisine. This confrontation between my personal memories and official accounts was jolting, a juxtaposition between narratives and sources. In 2004, I returned to this encounter in another exhibition, *Revision*: *MAMA rewrites history* at the Architecture Museum, curated by myself and other members of the editorial collective of the architectural journal MAMA. What interested me was the complex significance of the building, raising fundamental issues concerning site, identity,

ownership and value in architecture, and consequently also posing problems for historiography. Although the drawings of *Gyllene ratten* in the museum's archive turned out to be completely arbitrary – drafts by a different architect for a minor alteration that was never carried out – they secured the building's status within the architectural discipline and thus a place in Swedish architecture history.

The fate of *Gyllene ratten*, however, reveals the fragility of architecture as ultimately residing on values. Celebrated for its modernistic style and acclaimed for its exquisite interiors, *Gyllene ratten* had captured the daunting optimism of the 50s and the Swedish 'record years' with prospering industries, burgeoning markets and living standards improving at an unprecedented rate. Coeval sources report on *Gyllene ratten* as "an architecture for a new humankind", the "motorist vagabond" whose demands for comfort and leisure would soon make the historic city redundant.[7]

Fig. 2 *Gyllene ratten in the 50s. Photograph by Byström (ARKM. 1997-110-0650-03, Arkitektur- och designcentrum).*

Due to infrastructural changes, however, the motel was cut off from the motorway and lost its landmark position, displacing the semiotics of its great golden wheel that had triumphantly announced the entry to Stockholm. Albeit curiously consistent with its American logic, the motel turned into a forlorn pocket of ill repute replete with sexual innuendoes. Once a celebration of affluence, mobility and modernity, now a seedy and run-down place – despite the endurance of its spatial organisation and built materiality, it was a complete transformation of its identity. In 1989, *Gyllene ratten* was taken over by the local municipality to use as temporary housing for asylum seekers. This overt 'degradation' in terms of use and symbolic values would have afforded *Gyllene ratten* a permanent place in the realm of that rejected and forgotten by history, had it not re-entered into the public imagination in the late 90s. This time as a site of disclosure for a horrifying story of human trafficking, the first known case in Sweden, as three women had allegedly been held captive in one of the motel rooms and forced into prostitution. Today, the so-called *Gyllene ratten*-målet (court case) ensures the building's place in legal history, the name forever associated with crime.

A final turn of events unfolded around the time of the exhibition at the Architecture Museum in 2004.

Fig. 3 *Revisions: MAMA Rewrites Architectural History, exhibition at Arkitekturmuseet Stockholm (February – May 2004). Photograph by Åke E:son Lindman.*

During my preparations – collecting quotes from disparate sources, assembling representations in different media, composing them in ways that would convey the multifarious identity of the building – I had re-visited *Gyllene ratten* with a certain amount of apprehension. What I encountered, however, was a somewhat bleak but highly functioning social environment infused with engagement and solidarity. As it turned out, the original set-up of the motel with separate rooms in combination with generous collective spaces was exceptionally well suited to cater for the needs of the despairing and newly arrived. The exquisite interiors were long gone, and the former polish had rubbed off, but essentially the function of *Gyllene ratten* remained the same – offering temporary shelter for transit bodies in a society defined by mobility, albeit of a different kind.

Fig. 4 Gyllene ratten shortly before its demolition. Photograph by the author.

Although its relative location, the framework of interpretation, and the values associated with this building had changed, much of its ethos remained the same. But perhaps the influx of immigrants had ceased with the closure of EU borders, perhaps the radical reversal of symbolic values was too much to

handle, or perhaps – as the official motivation claimed – *Gyllene ratten* had to make way for new housing; whatever the reason, the establishment was demolished in 2007. At the closing ceremony, a local politician acted out before the TV-cameras, holding a sledgehammer to strike the first blow at the red brick walls. But precisely what was under attack? What building, what architecture, which values, and in what time? And what was hence to be *preserved* in architectural history?

These uncertainties disclose a gap between architectural history and the minor science of writing buildings' biographies. These practices are, in fact, in opposite poles: one fixing properties in space and time, the other tracing alterations and movements. Biographies of buildings open up to entanglements with an incredible amount of detail, a world of trajectories and crossing paths solely held together by location. But not even location is necessarily consistent, because the building's degree of solidity is relative to its context, to infrastructural, economic or technological forces that generate change at different speeds. Even at an individual level, shifts in perception, interpretation and appropriation have the capacity to utterly transform a building in ways wholly unanticipated by their makers.[8] Already this goes against the grain of conventional architectural accounts, where history (as Anthony Vidler notes) is primarily serving as a means for legitimizing a certain practice or style and is thus presented as a linear path of progress.[9] This linearity aligns with the dominant perception of architecture as an aesthetic object, valued according to criteria or 'facts' presumed to be stable and permanent: author, date of origin, style and function etc. Any uncertainty or change as to these conditions are seen to threaten the building's status as art, an immaculate 'work' that ultimately depends on the architect's control over complex processes of mediation; initially from drawing to building, from building to photograph, and finally from programme and designated functions to actual use and inhabitation. But buildings are objects for appropriation and hence subjects of non-determination; indeed, as Andrew Ballantyne notes, "what gives buildings longevity is not what they meant for their designers, but what they come to mean for others".[10] Thus architecture cannot be taken as a material fact, an object readily accessible through sensation, unmediated by language and other filters of conception – rather, it constitutes a medium in itself.

Architects do not like to acknowledge the slippery foundation of architecture, even as a form of praxis based on traditions and conventions. In his seminal book *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture* (2000), Adrian Forty points to the reluctance towards words and language as a significant trait of 20th architecture. Mies van der Rohe's words "build – don't talk" are the most famous expression for this. As noted by Sven-Olov Wallenstein, Mies' is "a very calculated and self-conscious silence" that has generated heaps of scholarship.[11] Even as taken out of context, the simplicity of Mies'-command is evidently misleading. Not because of the obvious paradox – using words to prohibit speech – but because of its implications. To build instead of talking is to turn one's back to all the practicalities of actually building that obviously depend on communication. It is to reject buildings precisely as 'things', even as objects for representation and interpretation, which makes for an extremely narrow conception of architecture – one that denies the reality of being embedded in the socio-historical domain. But Mies was not interested in architecture in a relational or social sense, he was interested in making masterpieces.

It follows from Gertrud Stein's statement, illustrative for the modernist avant-garde, that "talking has nothing to do with creation, talking is really human nature as it is and human nature has nothing to do with master-pieces".[12] In *What are master-pieces and why are there so few of them?* (a printed lecture from 1936), Stein makes interesting distinctions between writing and talking, identity and recognition, that ultimately point to solitude as a necessary condition for creation – not dissimilar to Virginia Woolf's "a room of one's own". The complexity of these issues cannot be exhausted here, but it should be noted that both Mies and Stein express a *maker's* point of view. It concerns writing rather than reading, producing rather than consuming, building rather than using. Obviously, today, situating architectural creation in a solitary and private room would seem contra-factual, if not mad. Yet there is a persistent reluctance to acknowledge that occupancy, spectator- and readership are alike in that they signify practices of co-creation. As argued (albeit differently) by Barthes and Foucault, we cannot look upon the reception of an aesthetic work (whether in terms of art, architecture or literature) in terms of passive consumption, but as processes of re-situating that work that endows it with new

qualities, that is, meanings. The blunt fact of it (which Stein did not address) is that masterpieces only become just that through the minds, senses and imaginations of others. The relationship between maker and user, object and subject, is something we need to talk more about in architecture, since talking about it will begin to complicate this perceived polarity; to recognize (with Deleuze and Guattari) that "there is no such thing as relatively independent spheres or circuits […] everything is production: *production of productions*, of actions and of passions […] *productions of consumptions*, of sensual pleasures, of anxieties, and of pain" [italics in the original].[13] Their insisting follows from the entrenchment of such categories of thought, unsettling the objects of cognition that neatly order and compartmentalize the world. These categories have long since been transgressed by the market, however, where the blurring of boundaries between product and user is a strategic mode for capital accumulation; axiomatic for affective and experiential economies and for digital marketizations that prosper on habits and dependencies created by technological means.

In his book, Forty points to how the trope of silence in modernist architecture has served as a powerful means to rupture the link to the past, creating a *tabula rasa* for a brave new architecture. It does not end there, however. In *Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern* (2010), Jorge Otero-Pailos shows how the reluctance to words is intrinsic to architectural phenomenology. Understood as a school of thought emerging amongst architects in the post-war years, united by their critique against modernism and motivated by a new interest for the past, architectural phenomenology sets out to establish architecture "as the stable setting of authentic human experience".[14] Otero-Pailos cleverly unfolds the paradoxes and contradictions that come attached with this position that in searching for the essence of architecture – a deeper structuring reality remaining constant over time – denies how both architecture *and* sensations are socio-historic constructions, and thus always dependent on context. Adopting sensations as primary sources of knowledge is, of course, the first basic mistake that propagates itself into the system. It means to ignore the complexity of our sense-making mechanisms – the basic tenets of psychology and neurology – in that the information we receive from the senses are necessarily filtered, linked to and informed by memories, emotions and

language. To legitimize generalized and timeless truths from the basis of human sensation is furthermore alien to the discourse on epistemology, and completely at odds with seeing how knowledge is situated, negotiated and socially constructed.[15] According to Otero-Pailos, architectural phenomenology was mainly advanced by (architects who saw themselves as) practitioners, marked by a resistance to theory and ambivalence in having to put words to sensorial experience. The suspicion against words and language as forms of 'intellectualization' thus follows from this first basic mistake, and makes for a very contrived relation to history: on the one hand reliant on evidence sourced from buildings in the past, on the other rejecting history as a form of knowledge in an academic and critical sense. Otero-Pailos suggests that the broad reception of architectural phenomenology in education and practice has contributed to a culture of anti-intellectualism. It forges a split between doing and thinking, practice and theory, that adds to the tension between words and buildings.

If "the boundary where architectural discourse is silenced is the key to comprehension", as Otero-Pailos suggests,[16] what dark secrets loom in this tension? Psychoanalysis seems to offer one ready response. The refusal to talk – as in 'resistance to analysis' – was the outset for Freud's idea of defence mechanisms: strategies and tactics used by the ego to preserve unconscious matter in place, repressing memories and experiences that – once unleashed – would threaten the stability of the psyche. Defence mechanisms serve to preserve the status quo, even at the cost of mental health when, for instance, an excessive denial of actual occurrences or conditions brings about a psychic deformation. Transposed to the discipline of architecture – as if a culture or a discipline could have a 'self' – it is tempting to consider architectural education as a process whose primary aim is to establish the defence mechanisms that are necessary for keeping the discipline intact. Factors pertaining to a more realist conception of buildings challenge the unity and stability of the discipline, the role and identity of architecture, and the means and techniques of the architect. Pointing to the limits of the architect's control, these uncertainties, contradictions and ambiguities must be buried underground. The naturalisation of architecture as a material fact – rather than a fluid concept tied into aesthetics – is part of that neurotic formation of the discipline, a process based on omissions, as described by Burns

and Khan:

> "Different disciplinary backgrounds ascribe significance to specific limited perspectives, bracketing thinking according to their own interests. The placement of those brackets, on turn, signals the existence of 'habits of mind', those horizons or limitations – to imagination that *discipline* thought" [italics in the original].[17]

Disciplination, then, is a process of learning how to perceive the world and respond to it in ways that form a professional identity. But professional identities are necessarily relational and contingent, evolving in response to forces and means emanating from both inside and outside. Perhaps we refrain from putting words to these insights and experiences because we are afraid of what this would conjure up: the fundamental indeterminacy of architecture? Understood as an art form, in terms of aesthetics, architecture manifests itself through a fleeing world of contesting sensations, affects, considerations, positions, politics, opinions or what the Greek called *doxa*. This fundamental uncertainty poses a threat to the stability of the discipline and is therefore kept secret. Yet it is precisely the indeterminacy of architecture that allows for experimentation, exploration and innovation – it is how advancements are made. So perhaps it is worth repeating that architecture is a cultural concept, a signifier without a significant, closely associated with buildings but not identical to them. Therefore it is contingent and variable, meaning different things to different people in different situations – sometimes hard, sometimes soft, depending on the vantage point. Architecture is a framing device for aspects of the material world that allows us to endow them with certain values and properties. It is created by discourse – words, images and other forms of representation – that shapes our experience of the built environment and partakes in the formation of social identity. Investigations into the bio-political or what Maurizio Lazzarato calls noology show just how far social, economic and political forces go in influencing seemingly 'natural' processes of cognition.[18] Acknowledging architecture as produced by discourse thus points to the crucial importance of history, theory

and critique as means for maintaining and legitimizing certain notions about architecture, or, conversely, for unsettling such ideas. Architecture history, in particular, has served as a powerful means for perpetuating hegemonic conceptions of architecture, but may equally be put to the purpose of destabilizing norms by use of different sources, narratives and perspectives.

To enable such revisions we need a relational concept of architecture, where the concept of context ceases to be structured by foreground or background to become a milieu, characterised by complexity and change. One way of framing this situation, literally and abstractly, is to consider the relationship between architecture and the city. This means plunging 'the project' into an extended field of affect and influence, multiplying the sites where architecture intervenes, and extending the significance of 'work' to encompass at least three different registers: the aesthetic work (artwork), work as in labour (architectural practice), and work as in what buildings *do* as working 'things'.[19] Taking on this approach signifies an ontological shift from being to becoming; a move from identities to relations, performances and affects that in one way or another are generated and influenced – never determined – by architectural agency. This move towards what we may also call a *systemic* or *ecologist* understanding of architecture corresponds to the shift from topographical to topological thinking currently occurring widely across the humanities and social sciences.[20] The "transcendental empiricism" of Gilles Deleuze and the "geophilosophy" he elaborated in collaboration with Félix Guattari has been enormously influential for this re-orientation.[21] In the shorthand version of the ecological implications of their philosophy, *The Three Ecologies* (2000), Guattari stresses the effects of concepts, values and ideas on the material built environment. In order to counter the effect of 'bad ideas' that spread like weeds in society, destroying vast expanses of human habitat (such as the naturalized 'good' of economic growth), Guattari urges us to think transversally, to make connections across the registers. The "ecosophy" he proposes – coined as "the ethico-political articulation […] between the three ecological registers (the environment, social relations and human subjectivity)"[22] – is not only a call for thinking across the categories, but a radical undermining of such categories. In challenging the distinctions between economy, society, and nature imposed by 'sustainable development' policy-makers,

Guattari emphasises the necessity to confront our enslavement in global capitalism.

Understanding ecology as a widely-drawn category – encompassing objects and ideas, species and habitats, inseparably linked together – it clearly involves architecture in countless ways, by far exceeding the technological parameters of sustainable building that dominate conceptions of the field. Through its relations to physical materiality, social organisation and professional mind-sets, for instance, architecture cuts across the three ecological registers framed by Guattari. Making connections across the registers calls for trans- or interdisciplinary thinking; it involves the undoing of the architectural object but also redoing it by mapping its relations to other 'things'. This re-thinking of the object necessarily entails a re-thinking of the subject – together forming the *logos* of research. John Tinell, for instance, has noted that the emergent field of "eco-humanism" or "eco-criticism" fails to respond to the radicalism of Guattari's ideas by evoking ecology as a "strictly environmentalist discourse" in ways that maintain a division between nature and society and thus, implicitly, the dominant selfhood model.[23] For an aesthetic practice like architecture, questions of subject and object are particularly important since they involve what, why and how we do what we do. Questioning the formation of professional identity is thus linked directly to questioning the outcome of 'work', involving a process of generative and creative self-critique that has been productive within the arts for decades. Following a shift in the late 60s – illustrated by the critic John Burnham: "a transition from an *object-oriented* to a *systems-oriented* culture. Here change emanates, not from *things*, but from the way *things are done*" [italics on the original][24] – the multitude of artistic practices in "the expanded field" are held together by a focus on the conditions, effects and appropriations of artworks (noun and verb), rather than on their inherent 'meanings'.

Written into a scheme of transversal operations, historiography plays an important role in changing the 'mental ecology' of architecture established through education. What ultimately rise to the fore through such re-orientations are questions of power and legitimacy, ethics and responsibility. Pushing such issues to the margins of architecture for the sake of preserving an artificial autonomy – maintained by "blinkers", as Félix Guattari would say[25] – is clearly unsustainable, but it also

points to the need to invent a *working* concept of autonomy in architecture: not by denying social realities in order to maintain a rigid status quo, but rather by attaining a self-reflexive ability to deal with contradictions, ambiguities and uncertainties. Drawing on the work of Cornelius Castoriadis, autonomy is an ethical and political concept – it has nothing to do with outline or form. Frequently crossing between political and psychoanalytic theory, Castoriadis distinguishes autonomy from heteronomy by stressing their literal meanings in Greek. Heteronomy signifies the laws (*nomos*) deriving from another (*heteros*) source, suggesting the existence of some absolute principle or exterior force that ultimately determines society – such as God, natural laws, or capitalism. Conversely, autonomy signifies the full recognition that the laws derive from inside, from oneself (*auto*), that is, from within the social sphere where, for Castoriadis, there is no other conceivable source than the radical power of human imagination.[26] Autonomy, then, constitutes a rare historical moment when a society or a collective body is able is to question its own institutions, its own representations of the world, and its own imaginary significations: "Autonomy here takes the meaning of a self-institution of society that is […] more or less *explicit*: we make the laws, we know it, and thus we are responsible for our laws and have to ask ourselves every time, 'Why this law rather than the other one?'" [italics in the original].[27]

It is important, I think, to recognize heteronomy and autonomy in Castoriadis' thinking as perhaps primarily psychic conditions, and to notice how our minds tend to fluctuate from one state to another. Autonomy may also be understood as the outcome of psychoanalysis, the outcome of putting words to our anxieties, rather than refusing to talk about them. And even if we reject psychoanalysis altogether, as Deleuze and Guattari seem to do, it constitutes an outset, (as it does for them), for rethinking the formative processes of self and the power of creation. The outset for *Anti-Oedipus* (1972) is a re-conceptualisation of the unconscious – not as a container or archive for past events, nor as a theatre for the staging of relations or things within the psychoanalyst's capsule – but as a factory, a messy workshop, a desire-producing machine that incessantly engages with the world.

Therefore, we cannot look upon the architectural unconscious as a hidden site where moments of early history have

been covered over, as Jane Rendell suggests, moments that may be brought out to light by critical writing[28] – because nothing is ever *preserved* in the unconscious. Whatever is buried underground or pushed outside the discipline of architecture continues to act on it, shape or deform it, but acknowledging these pressures, conflicts, ambiguities and uncertainties is also to *model* them creatively.

Researching the connections and limitations in architecture, anchored in specific practices and concrete material sites, is to perform transversally. Transversal writing means to challenge habitual academic practices, where writing is considered a mere after-effect or a means of writing-up a report of what is already perceived to be known.[29] The written word is not a transparent medium with the ability to communicate clear and distinct ideas, that is, without the interference of noise, individual sensations or impressions of collective bodies struggling amidst existential territories. Writing must be approached as a method, a form of representation, a means for dissemination and as performance in research, unsettling the subject-object divide that is one of the most detrimental and enduring myths of science. Transversal writing refuses the choice between *either* a diachronic *or* a synchronic approach, which imports a view on architecture as *either* situated in time *or* in space. Because the power of an existing building may well reside on its past that continues to make itself known into the present, much as its network of connections in the present serves to alter that past. Writing on the limits of architecture, transversally – whether as historian, theorist or critic – is thus a matter of creating conjunctures between words and things, to create a 'text' that forces a provisional order upon these fluid and dynamic elements, that 'fixes' them in a temporal space that becomes charged with their histories and trajectories. Hence a text is endowed with a certain agency, a limited capacity to insert difference into the world, effectuated at each encounter with a reader. But much like a building, the capacity of a text to generate effects is only incompletely linked to its maker – once inserted into the world, it has to fend for itself.

ENDNOTES

1 The expression derives from *Notre Dame de Paris* (1831) and a scene in chapter 2 where Claude Frollo (one the characters) points to a book on his desk with Notre Dame looming in the background. For Hugo, up until the time of the printing press, humankind had communicated through architecture.

2 Michel Foucault, *"What is an author"* (1968), numerous reprints and available online http://www.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Foucault_Author.pdf (accessed 2015.09.11).

3 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia,* trans. B. Massumi (London and New York: Continuum 2004), chapter 1.

4 Cf. Pier Vittorio Aureli, *The Possibility of an Absolute Architecture* (MIT Press 2011).

5 See call for papers, *Inflection*, New Order, Vol. 3. (CFP) http://inflectionjournal.com (accessed 2015.09.19). It should be noted that the expression "the expanded field" was coined in 1979 by Rosalind Krauss in reference to a post-medial, postmodern condition in sculpture, and picked up by Anthony Vidler in "Architecture's expanded field", *Architecture Between Spectacle and Use* (New Haven and London, Yale University Press 2008).

6 Bruno Latour and Albena Yaneva, "'Give me a gun and I will make all buildings move': an ANT's view on architecture", R. Geiser (ed.) *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research* (Basel: Birkhauser 2008) http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/P-138-BUILDING-VENICEpdf.pdf (accessed 2015.09.11).

7 https://www.yumpu.com/sv/document/view/19918930/revision-mama-skriver-om-historien-arkitekturmuseet/12 (accessed 2015.09.18).

8 Dana Arnold and Andrew Ballantyne, *Architecture as Experience: Radical Change in Spatial Practice* (London: Routledge 2004).

9 Anthony Vidler, *Histories of the Immediate Present* (MIT Press 2008).

10 Andrew Ballantyne, "Living the Romantic landscape (after Deleuze and Guattari)", Dana Arnold and Joanna Sofaer, *Biographies and Space: Placing the Subject in Art and Architecture* (London: Routledge 2008) p. 30.

11 http://aefoundation.co.uk/sven-olov-wallenstein/ (accessed 2015.09.05).

12 Gertrud Stein, "What are masterpieces and why are there so few of them?" (1936) http://gaslight.mtroyal.ca/masterpieces.htm (accessed 2015.09.06).

13 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, (London: Continuum: 2004) p. 4.

14 Jorge Otero-Pailos, *Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010) p. xvi.

15 Donna Haraway, "Situated knowledge: the science question in feminism and the privilege of partial perspective", *Feminist Studies* Vol. 14 No. 3 (Autumn 1988).

16 Op. cit. p. xviii.

17 Carol J. Burns and Andrea Kahn, "Why Site Matters", Carol J. Burns and Andrea Kahn (eds.) *Site Matters* (New York, London: Routledge 2005) p. xviii.

18 Maurizio Lazzarato, *Signs and Machines: Capitalism and the Production of Subjectivity* (Los Angeles: Semiotext(e) 2014).

19 Catharina Gabrielsson and Tim Anstey, "What we talk about when we talk about alteration", *Nordic Journal of Architecture,* 3:2 (2012). For a similar approach to architecture, see cf. Peg Rawes (ed.) *Relational Architectural Ecologies: Architecture, Nature and Subjectivity* (Abingdon: Routledge 2013); Jill Stoner, *Toward a Minor Architecture* (Cambridge, Mass.: MIT Press

2012).

20 Cf. Jonathan Murdoch, *Post-Structuralist Geography: a Guide to Relational Space* (London, Sage 2006).

21 Hélène Frichot, Catharina Gabrielsson and Jonathan Metzger, "Introduction: What a city can do", F. Frichot, C. Gabrielsson and J. Metzger (eds.), *Deleuze and the City* (Edinburgh: Edinburgh University Press 2016).

22 Félix Guattari, *The Three Ecologies,* trans. I. Pindar and P. Sutton (London: Athlone 2000) p. 28

23 John C. Tinnell, "Transversalising the Ecological turn: Four Components of Félix Guattari's Ecosophical Perspective", *The Fiberculture Journal,* 18, (2011).

24 Jack Burnham, "System Esthetics", *Artforum,* (September 1968), http://www.arts.ucsb.edu/faculty/jevbratt/readings/burnham_se.html (accessed 2011.10.21).

25 See quote in Gary Genosko, "The Life and Work of Félix Guattari: From Transversality to Ecosophy", F. Guattari, *The Three Ecologies* (London and New York: Continuum 2000), p. 118. The further imports of 'transversality', not elaborated on in this essay, involve crucial questions of social formation, agency and power with links to Castoriadis' understanding of autonomy.

26 Cornelius Castoriadis, *World in Fragments. Writings on Politics, Society, Psychoanalysis and the Imagination,* translated and edited by David Ames Curtis (Stanford California: Stanford University Press 1997), pp. 86-88. For a discussion in relation to architecture, see Catharina Gabrielsson, "Origins as a sign of pathology in architectural thinking", G. Baruchello, A. Ramsay and Ingerid Straume (eds.) *Creation, Rationality and Autonomy: Essays on Cornelius Castoriadis,* (Aarhus University Press / Nordic Summer University 2013).

27 Castoriadis 1997, pp. 17-18.

28 Jane Rendell, "May Mo(u)rn", N. Lahiji (ed.), *The Political Unconscious of Architecture: Re-opening Jameson's Narrative* (Ashgate: 2011), pp. 110-111.

29 "Transversal Writing" is a project in artistic research, funded by the Swedish Research Council (VR), conducted by myself in collaboration with Hélène Frichot at the School of Architecture, KTH Royal Institute of Technology.

KONSTRUKTIONEN AF EN VÆRKSANALYSE: EKSEMPLET THORVALDSENS MUSEUM

PETER THULE KRISTENSEN

Et centralt element i undervisningen på arkitektskoler er analyse af historiske værker. I denne artikel vil jeg reflektere over, hvordan sådanne værkanalyser både kan have et kunsthistorisk afsæt, der søger at blotlægge et værks historiske forudsætninger, og samtidig kan have et arkitektfagligt fokus, hvor værket betragtes uafhængigt af dets historiske kontekst. Jeg vil tage afsæt min disputats om arkitekten Gottlieb Bindesbøll (1800-56), hvor jeg netop har forsøgt at koble et kunsthistorisk og et arkitektfagligt blik.[1]

I nedenstående afsnit *Arkitekterne og historien* vil jeg forsøge at beskrive forskellen mellem et kunsthistorisk, et kulturarvsfokuseret og et arkitektfagligt historiesyn. I de efterfølgende afsnit vil jeg vise, hvordan arbejdet med at analysere Gottlieb Bindesbølls arkitektur ofte fik karakter af *rekonstruktion*, hvor værkanalyserne i sig selv blev konstrueret ved brug af forskellige tilgange eller redskaber. Jeg vil her diskutere tre af disse redskaber, som jeg har brugt i konstruktionen af værkanalyser, nemlig *begreber*, *kilder og formater*. Omdrejningspunktet for denne metodiske efterrationalisering er en analyse af Gottlieb Bindesbølls Thorvaldsens Museum fra 1848.[2]

Fig. 1 Z.O. Zeuthen, Thorvaldsens Museum, gården, olie på papir,1847.

ARKITEKTERNE OG HISTORIEN

Siden renæssancen har arkitekter haft historiske værker som en afgørende referenceramme – først værker primært fra en klassisk antik bygningskultur og med historicismens indtog i slutningen af 1700-tallet fra andre historiske bygningskulturer. Kendskabet til historiske referenceeksempler var en uløselig del af en arkitektfaglig praksis, og både de kunstakademi-baserede og de polytekniske arkitektuddannelser, hvoraf mange opstod under historicismen, opererede som en selvfølge med analyser af historiske værker som en del af uddannelsen langt op i det 20. århundrede.[3]

Denne undervisning baserede sig dels på kobberstukne bogværker eller mønsterbøger, dels på studierejser, hvor arkitekter gennem opmåling eller tegninger registrerede historiske bygningsværker. Der findes eksempelvis over 300 rejseskitser af historiske bygninger, tegnet af Gottlieb Bindesbøll på hans studieophold i Middelhavsområdet 1834-38. Tegningerne er analytiske for så vidt, at de tydeligvis undersøger aspekter som farvesætning, tektonik, proportion eller konstruktion.[4]

Mens Bindesbøll stadigvæk var studerende på Kunstakademiet, blev Danmarks første kunsthistoriker N.L. Høyen (1798-1870) i 1829 ansat på samme institution, der hermed introducerede kunsthistorie som et selvstændigt fagområde. Dette blev samtidig i en dansk sammenhæng startskuddet for den adskillelse af på den ene side kunsthistorien, der i løbet at det 19. århundrede blev en selvstændig videnskabelig praksis, og på den anden side den arkitektfaglige praksis.[5]

Hvis man betragter undervisningen i dag på en arkitektskole som Kunstakademiets Arkitektskole i København, bliver det historiske felt således angrebet ud fra især tre perspektiver: Et kunsthistorisk perspektiv, et kulturarvsperspektiv og et arkitektfagligt perspektiv. En del undervisningsformater og undervisere vil kunne blande disse perspektiver, men i deres rene form repræsenterer de også tre adskilte positioner.

Det kunsthistoriske perspektiv udspringer af historiefaget, der med den tyske historiker Leopold von Rankes ord forsøger at fastslå "wie es eigentlich gewesen".[6] Altså, hvordan det egentlig har været; dvs., hvilke mekanismer og forudsætninger, der har betinget historiske begivenheder. Kunsthistorien var i sin spæde start på denne måde knyttet sammen med det 19. århundredes

store dannelsesprojekt, der meget kort fortalt handler om, at man ved at studere historien og kunsten kan blive en oplyst og reflekteret samfundsborger. I kraft af bevidstheden om en historisk årsagssammenhæng vil man bedre kunne forstå årsagssammenhænge og udviklinger i sin egen tid – og måske ikke tage sin egen tidsalders særpræg for givet.

I de sidste årtier har kunsthistorien været præget af et opgør med den udviklings- og stilhistorisk orienterede kunsthistorie fra det 19. århundrede. Som redaktørerne i bogen *Kunstteori. positioner i en nutidig kunstdebat* beskrev det i 1999:

> Hvor kunsthistorie tidligere drejede sig om at udlægge 'værket selv', ud fra en 'selvindlysende' række metoder – stil, ikonografi, historisk placering etc. – er man i dag blevet bevidst om, at svarene, en given undersøgelse fremdrager, lige så fuldt er afhængig af arten af spørgsmål, der stilles som af egenskaber, der tids- og betragteruafhængigt er nedlagt i værket. Nogle vil ligefrem hævde, at værket først bliver til, idet det konstrueres af en metode, ideologi eller diskurs.[7]

Redaktørerne har selvfølgelig ret, men bagsiden af medaljen har været et årti med mindre opmærksomhed på selve værkerne og en tilsvarende større opmærksomhed på analysens teoretiske rammeværk, tolkningshorisont og ikke mindst på begrebsapparatet bag tolkningen.

Og her er vi så fremme ved de to andre perspektiver, der fokuserer mere på værkerne selv end på tolkningshorisonter: Et kulturarvsperspektiv og et arkitektfagligt perspektiv. Lad os betragte kulturarvsperspektivet først. Der er i dag i Danmark relativ stor opmærksomhed omkring bevaring af eksisterende kulturarv. Kulturstyrelsen og fonde som Realdania er typiske spillere inden for dette felt, der trækker på restaureringsarkitekter, museumsfolk og forskellige typer planlæggere. De mødes gerne til Kulturstyrelsens årlige seminarer, til arrangementer i Dansk Bygningsarv eller i lokale bevaringsforeninger, der til gengæld kun sjældent bliver besøgt af kredsen omkring den ny

kunsthistorie. Bevaringsinteressen er ofte båret af en lokalhistorisk, kulturhistorisk og af en byggeteknisk opmærksomhed, men er i et bredere perspektiv tillige knyttet sammen med begreber som oplevelsesøkonomi og branding, hvilket er med til at sikre bevaringsdagsordenen politisk bevågenhed.

Kulturarvsfeltet rummer også arkitekter, der er bredt inspirerede af historiske bygningskulturer eller traditionelle byggeteknikker. Denne interesse kan glide over i en almen arkitektfaglig interesse for historisk arkitektur. Vi nærmer os her en vigtig årsag til, at der muligvis stadigvæk undervises i værkanalyse på arkitektskoler. Som regel bygger arkitekter nemlig i historiske kontekster, for eksempel ved at transformere historiske huse til andre formål eller ved at bygge i en historisk by, og samtidig tegner arkitekten værker til en fremtid, som vil forårsage ukendte og kommende ændringer. Mange arkitekter, der ikke nødvendigvis er kunsthistorisk interesserede eller drevet af en kulturarvsagenda, er derfor alligevel optaget af *historie*, forstået som en særlig refleksionsform, der fokuserer på tidslighed og foranderlighed. Og de ser måske ligefrem mødet med det historiske som afgørende i en arkitektonisk skabelsesproces, fordi arkitekten kan hente næring i konflikten mellem historiske intentioner og nutidige behov.[8] Ydermere lærer arkitekten gennem analysen af kollegers værker at "gøre kunsten efter" – også i en anden tid end referencens tid.

OMKRING VÆRKET

I værkanalyserne i min disputats *Gottlieb Bindesbøll – Danmarks første moderne arkitekt* (2013) forsøger jeg både at have et kunsthistorisk og et arkitektfagligt perspektiv. Samtidig har analyserne vist sig brugbare i en kulturarvssammenhæng, når bygningernes bevaringsværdier eksempelvis skal registreres. I analyserne åbner jeg værkerne ved hjælp forskellige tilgange, der igen hænger sammen med de omtalte perspektiver. Jeg har som en traditionel kunsthistoriker ('arkivnørden') anskuet værket gennem en række *kilder*; jeg har som en 'ny' kunsthistoriker ('begrebsekvilibristen') forsøgt at åbne værket ved hjælp af *begreber* og endeligt har jeg som en traditionel arkitekt ('arkitektnørden') set på værkets *formater* – et begreb, jeg vil vende tilbage til.

I den forbindelse er en kort refleksion over begreberne

'værk' og 'kunstner' indledningsvis relevant. Ingen af disse begreber er nemlig entydige størrelser. Hvis vi tager afsæt i Thorvaldsens Museum, kan værket eksempelvis analyseres som det byggede værk på opførelsestidspunktet; som værket i eftertiden; som flere værker (museet er en ombygning af en eksisterende vogngård); sådan som det viser sig i arkitektens tegninger; osv. Valget af vinkel afhænger i høj grad af analysens kontekst. I en monografisk kontekst, hvor det er relevant at forstå Gottlieb Bindesbølls udvikling som arkitekt og hans intentioner, er det byggede værk på opførelsestidspunktet og gennem hans tegninger eksempelvis særligt centrale.

Det er imidlertid lidt af en tilsnigelse at tale om Bindesbølls værk. Museet er for det første en ombygning af en vogngård, der har involveret arkitekterne E.D. Häuser (Første Christiansborg) og C. F. Hansen (Andet Christiansborg) og i øvrigt også Bindesbølls egen konduktør Johan Fredrik Holm. Derudover har en række instanser haft et afgørende ord i tilblivelsen: Comitteen for Oprettelse af Thorvaldsens Museum, Commissionen for at tilveiebringe Planer og Overslag, Bygningscommissionen for Thorvaldsens Museum, Kommunalbestyrelsen i København, Kongen, Bertel Thorvaldsen, 36 unge akademielever (dekorationerne), håndværkere etc. Ideen om én arkitekt og ét værk er med andre ord i sig selv en analytisk konstruktion.

KILDER

Tilbage til selve værkanalyserne, der, som nævnt, tager afsæt i blandt andet kilder. Inden for historievidenskaben er kilder enhver analyses omdrejningspunkt. Hertil hører primærkilder, der både kan være visuelle og skriftlige. Betragter man igen Thorvaldsens Museum, er de primære visuelle kilder selve værket i dag: Over 200 arbejdstegninger og skitser, fotografier og gengivelser af museet (fig. 2 og 3). De primære skriftlige kilder kan være breve, indbydelsen til indsamling, byggesagsakter, erindringer, artikler i kataloger, tidsskrifter og aviser, Bindesbølls egne redegørelser osv. Men museet står heller ikke alene. Det er derfor relevant at inddrage en række sekundære visuelle kilder: Andre museumsbyggerier, Bindesbølls øvrige produktion, anden kunst, mulige referenceprojekter eller detaljer. Dertil kommer skriftlige og mundtlige kilder: Kunsthistorie, museologisk litteratur, idehistorie, politisk og økonomisk historie, arkitekturkritik osv.

Det siger sig selv, at valget af kilder er afgørende for, hvilken drejning analysen tager. En meget stor del af det analytiske arbejde består i virkeligheden i at få klarhed over de vigtigste kilder og finde til netop de kilder, der måske kan skubbe analysen i en uventet retning. Et godt kildemateriale kan overraske forskeren og udgør det brandstof, der i sidste ende skaber ny viden inden for feltet. Men kildematerialet kan samtidig ikke stå alene. Som citatet fra monografien *Kunstteori* i indledningen viser, er selve optikken, hvormed man betragter kilderne igennem, lige så afgørende som kilderne selv. I den forbindelse betragter jeg netop begrebet som et fænomen, jeg kan konfrontere kilderne med.

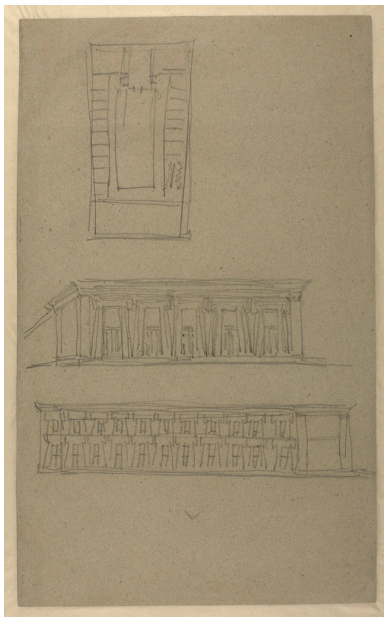


Fig. 2 *Gottlieb Bindesbøll, skitse til det endelige museumsprojekt, 1839.*

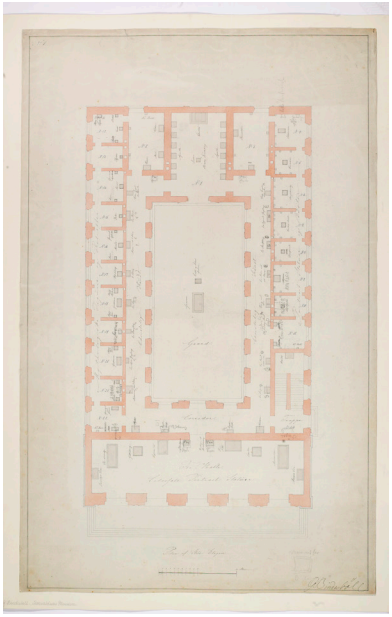


Fig. 3 *Gottlieb Bindesbøll, plantegning af stueetagen med forslag til placering af sokler, udateret.*

BEGREBER

Analysen behøver begreber, der giver analysen en retning og samler opmærksomheden. Det engelske ord for begreb *concept* kommer således af det latinske *concipere*, der bl.a. betyder at samle og at sammenfatte. Begreber bringer forskelligartede fænomener ind i en sammenhæng, der giver mening i en bestemt kontekst. Eksempelvis sammenfatter begrebet *natur* en række fænomener afhængig af begrebets kontekst. I forhold til Thorvaldsens Museum findes en række relevante begreber eller begrebspar, der kan give analysen retning såsom: Museum, mausoleum, nationalisme, kunst og videnskab, demokrati, monument, romantik, harmoni, organicisme, polykromi og gesamtkunstwerk.

Under analysen af museet og i arbejdet med Bindesbøll generelt viste begrebet organicisme sig eksempelvis nyttigt, når jeg skulle forklare en række gentagelses- og vækstprincipper i Bindesbølls værker. Caroline van Ecks bog *Organicism in Nineteenth Century Architecture* fra 1994 blev i den forbindelse en indgang.[9] Organicisme refererer kort fortalt til en formgivningsstrategi, der gennem arkitekturhistorien på forskelligvis har legitimeret arkitekturens forankring i en større orden. I renæssancen opererede arkitekter eksempelvis med særlige proportioner og geometrier, der udsprang af en forestilling om en universel kosmisk orden, mens det 19. århundredes arkitekter i højere grad udviklede mere individuelle lovmæssigheder, baseret på bl.a. studier af naturen eller af et bredt repertoire af historisk arkitektur. Mine analyser viste i den forbindelse, at Bindesbøll også på en meget direkte og konkret måde bruger naturlignende formprincipper, for eksempel når han i museet gentager det samme skrå portalmotiv i forskellige skalaer og situationer.

Et andet nyttigt begreb var gesamtkunstwerk, der er oplagt i Thorvaldsens Museum, og som – set i en historisk kontekst – også har politiske implikationer, ligesom begrebet polykromi havde det i begyndelsen af 1800-tallet. Uden at kende udtrykket skabte Bindesbøll i museet et gesamtkunstwerk, hvilket i romantisk forstand kan beskrives som en slags transformationsmaskine, der fører alle de forskellige kunstarter sammen om en fælles

bestræbelse, nemlig den at ændre samfundet gennem kunsten.

På et tidspunkt troede jeg også, at Michel Foucaults begreb *heterotopi* kunne bruges.[10] Herved forstår Foucault noget andet end utopiens ikke virkeliggjorte sted (topos=sted), nemlig en realiseret og afskærmet utopi, et anderledes sted (hetero= anderledes/anden), der i en ny form rummer fænomener fra den omgivende verden. Han nævner eksplicit det 19. århundredes biblioteker og museer som typiske heterotopier. I lang tid arbejdede jeg med dette begreb i forhold til Thorvaldsens Museum, men det viste sig i sidste ende at være for generelt. Det var med dette begreb i hånden ikke muligt at pege på, hvad der var specifikt for netop dette museum, hvorfor

Fig. 4 Blik gennem stueetagens køjer i Thorvaldsens Museum. Foto Jens Lindhe.

begrebet endte med at ryge ud af værktøjskassen.

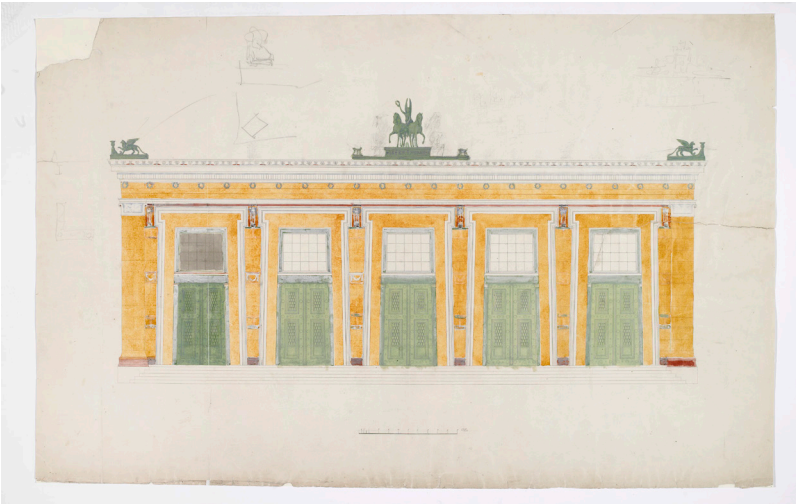


Fig. 5 *Gottlieb Bindesbøll, Koloreret facadetegning til Thorvaldsens Museum, ca. 1842–44.*

FORMATER

Et værk kan imidlertid ikke kun anskues ud fra kilder og begreber. Det har også selv en egen fremtræden, hvor bestemte elementer spiller en særlig rolle. Værket har en formlogik i sig selv. I manglen på et bedre udtryk vil jeg tale om *formater*. Ved et format forstår jeg en slags formmæssig pendant til et begreb. Det kan enten være en konkret fysisk ting eller et formprincip: En sortmalet sokkel i udstillingsrummene bliver transformeret til en sortmalet lysning i døråbningerne og i vinduerne, eller det at rummene konsekvent entreres fra siden på tværs af tøndehvælvenes retning, hvorved monumentaliteten opleves underligt fragmenteret (fig. 4).

I nogle tilfælde kan man tale om motiver i gængs kunsthistorisk forstand. Den skrå portal i facaden – en såkaldt *Porte Atticurge* – er et velkendt antikt motiv, der er moderne på Bindesbølls tid (fig. 5). Så vidt så godt. Det interessante er imidlertid, at Bindesbøll *formaterer* motivet på en ny måde. En måde, hvor motivets singulære egenskaber i kraft af gentagelser, skalaspring og brug i andre situationer end i særlige indgangssituationer bliver dementeret. Bindesbøll iscenesætter på denne måde en interessant konflikt mellem hierarki, som den skrå portal historisk har været markør af, og de repeterende træk i museet. En konflikt, som man også kan opleve i museets planløsning, der kobler repeterende rumforløb med en mere hierarkisk tragtformet figur, som starter i Forhallens og ender i Kristussalen. Denne konflikt mellem hierarki og sideordning er karakteristisk for meget af Bindesbølls arkitektur, men der er ikke tale om et egentligt motiv i stilhistorisk forstand. Det er heller ikke tale om et begreb. Der er i stedet tale om en form for *format*, som er enestående for Bindesbøll, men som muligvis også antyder overgangen fra et hierarkisk samfund til et mere bredt demokrati.

Men for arkitekter er det også ofte især interessant at betragte værkernes *formater* og indre formmæssige logikker – uafhængig af værkets historiske kontekst. Hvordan bruger Bindesbøll konkret den sorte farve konkret i museets udstillingsrum? Hvordan får han en ny helhed ud af sin ombygning af en skikkelig vogngård? Hvilke formmæssige konflikter sætter han i spil?

SYNTESE

Jeg har nu nævnt forskellige værktøjer, som kan indgå i en værkanalyse: Kilder, begreber og formater. I sidste ende skal analysen også koble de valgte værktøjer sammen på en måde, så de underbygger en tese. I analysen af Thorvaldsens Museum er en central tese eksempelvis, at Bindesbøll arbejder med en ny form for helhedsdannelse, hvorigennem han iscenesætter en spænding mellem hierarki og sideordning.

En vigtig kilde viste sig i den forbindelse – ud over museumsbygningen selv – at være en introduktion til museet, som Bindesbøll skrev i de indledende faser:

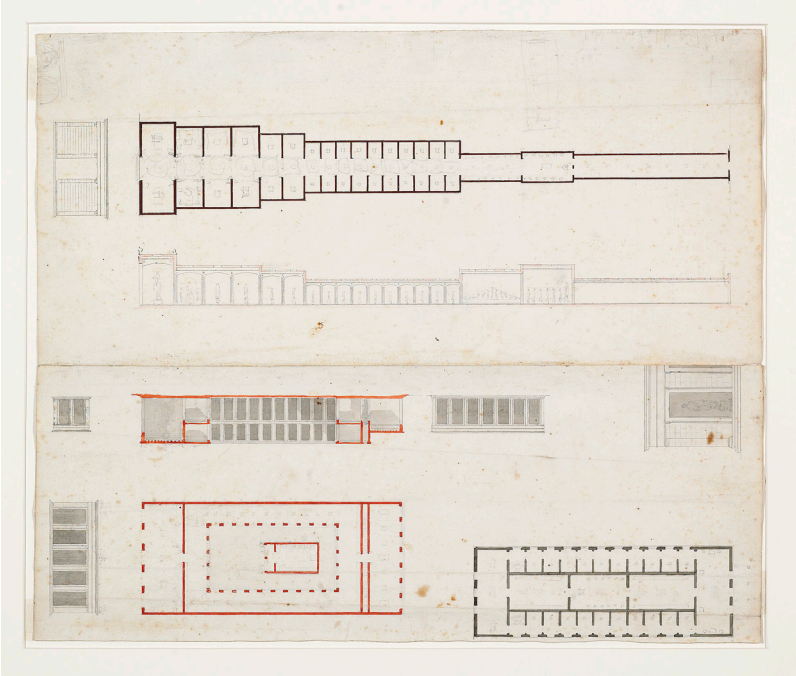


Fig. 6 *Gottlieb Bindesbølls ikke udførte udkast til et museum for Thorvaldsen, bl.a. med "Kikkertprojekter", ca. 1837.*

> Med Hensyn til Valget af Stilen, da har de antikke Former saaledes gjennemtrængt de allerfleste af Thorwaldsens Arbeider, at Mønstre af antik Architectur ogsaa maa give de bedste Motiver til denne Bygning; […] – Forsiden, der fører ind til den store Halle, skulde have saa rundelig en Adgang som muligt, i Modsætning til den Roe, der burde værne om Salen, hvor Christus og Apostlene ere opstillede; den særegne, om man vil, den usædvanlige Virkning, der frembringes herved, frygter jeg ikke for, forudsat, at det er lykkedes mig at give det Hele et Harmonisk Præg; det er desuden det eneste Middel, hvorved Bygningen kan sikkres den Isolering, som den meest behøver og som den ellers aldrig vil faae. Slottet vil ikke tabe derved, dertil er dets Dimensioner for colossale.[11]

Bindesbøll beskriver her et kontrastrigt rumforløb, der går fra den store Forhal med "rundelig" adgang gennem fem porte til den mere isolerede og kontemplativt anlagte Kristussal. Dette forløb svarer til den omtalte "tragtformede" figur i planen, der igen er beslægtet med et tidligere udkast fra Bindesbølls hånd – det såkaldte kikkertprojekt (endnu en kilde – fig. 6).

Men Bindesbøll bekriver samtidig, at han vil give det "Hele et Harmonisk Præg". I den forbindelse er det bemærkelsesværdigt, at han især bruger to gennemgribende formater, der skaber formmæssig konsistens – eller harmoni – gennem bygningen: Det tøndehvælvede rum og den skrå portal. Med disse to motiver bliver museets forskelligheder bundet sammen til en helhed, der på Bindesbølls tid i kraft af den vedholdende motivgentagelse var helt enestående. De to motiver peger samtidig selv på en hierarkisk orden. Den skrå portal har traditionelt været brugt til at udpege en hovedindgang, mens det tøndehvælvede rum har været brugt i monumentalarkitekturen, f.eks. i det monumentale hovedskib i C.F. Hansens Frue Kirke. Men Bindesbøll anvender portalen repetetivt og i andre situationer end blot som hovedindgang, ligesom det tøndehvælvede rum entréres fra siden, hvorved monumentaliteten

dementeres. Et lignende forhold gør sig gældende i mange af Bindebølls andre værker, der på denne måde bliver kilder til understøttelse af min tese.

Hvorfor gør han så dette? Her kan vi i værktøjskassen fremdrage begreber som *frihed*, *gesamtkunstwerk* og *organiscisme*, der læst i en bestemt historisk kontekst forklarer, hvorfor Bindesbøll ønsker at italesætte et brud med en hierarkisk samfundsorden.

1 Peter Thule Kristensen, *Gottlieb Bindesbøll – Danmarks første moderne arkitekt* (København 2013).

2 Ibid., pp. 58-149.

3 En skildring af undervisningen på Kunstakademiet i København i det 19. århundrede findes fx i F. Meldahl og P. Johansen, *Det kongelige Akademi for de skjønne Kunster 1700-1857* (København 1904).

4 Jf. Thule Kristensen, 2013, pp. 44-49.

5 Denne adskillelse sker i på europæisk plan 1830'rne og 40'rne, jf. Jens Bisky, *Poesie der Baukunst. Architekturästethik von Winckelmann bis Boisserée* (Weimar 2000), p. 7.

6 Leopold von Ranke, *Geschichten der romanischen Und germanischen Völker von 1494 bis 1514* (Leipzig1885), p. VII.

7 Hans Dam Christensen, Anders Michelsen og Jacob Wamberg (red.), *Kunstteori. Positioner i en nutidig kunstdebat* (København 1999), p. 7.

8 Denne brug af historien beskrives eksempelvis i: Mari Hvattum, *hva er ARKITEKTUR* (Oslo 2015), pp. 86-87.

9 Caroline van Eck, *Organicism in Nineteenth Century Architecture. An Inquiry Into Its Theoretical and Philosophical Background* (Amsterdam 1994).

10 Michel Foucault, "Des Espace Autres", *Journal Architecture /Mouvement/ Continuité* (oktober 1984). Afsnittet Heterotopias er oprindelig baseret på en forelæsning fra 1967.

11 Thorvaldsens Museum, Bertel Thorvaldsens Brevarkiv. Brev fra Bindesbøll til Comitteen for Oprettelsen af Thorvaldsens Museum, dateret 15. juni 1839.

AT TAGE VÆRKETS PARTI

THOMAS RYBORG JØRGENSEN

Forenklet anskuet har ordene i forholdet *mellem huse og ord* et før og et efter: De ord arkitekten (og husets andre skabelsesbidragere) benytter før, er ord der skal give en for-forståelse, der medvirker i den kreative proces når huset skabes.[1] De ord der benyttes efter, er ord der via brugen og analysen af resultatet giver en efter-forståelse, der ikke nødvendigvis er den samme som forforståelsen, men tværtimod ofte ændrer forståelsen og dermed genforhandler den værkidentitet, som arkitekten gav huset.

Det er min tanke og anfægtelse, at de vellykkede værker vinder noget med tiden. At de drager fordel af den førnævnte genforhandling og 'udvides' i kraft af denne, og at dette fortsætter, hvilket uafvendeligt forudsætter nye genforhandlinger og fortsat skiftende identitets- og betydningsdannelser. Vores brug, vores efter-forståelser osv., vil jeg i den forstand hævde, bliver ved med at udvikle værkerne, selvom værkernes – af arkitekten etablerede – fysiske form ikke nødvendigvis ændres. Denne tanke vil jeg forsøge at uddybe via en analyse af et værk – beboelsesejendommen Vodroffsvej 2 i København, opført i fællesskab af arkitekterne Kay Fisker og C.F. Møller – og lade tanken konkretiseres og udfolde sig med det, som dette værk gør.[2] Analysen har jeg givet titlen *Forskudte hjem*.

Fig. 1 Vodroffsvej 2. Foto Thomas Ryborg Jørgensen.

Vodroffsvej 2 (fig. 1) blev opført af Kay Fisker og C.F. Møller i 1929-30. Senere i sin karriere udtrykte Kay Fisker selv utilfredshed med dette værk,[3] og Niels-Ole Lund er tilsvarende kritisk og skriver bl.a.: "Huset er et typisk overgangsprodukt, hvor lejlighederne stadig er præget af borgerlige boidealer, mens det ydre i sidste øjeblik er ændret med en moderne forkærlighed for vandrette forskydninger."[4] Vodroffsvej 2 er dog ikke desto mindre et værk, der giver anledning til en række interessante overvejelser: På trods af at huset er fredet i både sit ydre og sit indre - hvorfor husets form og detaljer i al væsentlighed er fastholdt - har huset alligevel evnet at forandre sig, i den forstand at huset har skiftet betydning i og med det brugsskifte som huset har gennemlevet. De nutidige beboere lever i huset på en anden måde end beboerne i husets tidlige år, hvorfor huset bruges på en anden måde i dag, og det er min pointe at dette skifte - fra en brug funderet i en borgerlig livsforms opdeling i herskab og tjenestefolk, til en mere nutidig livsforms brug af huset - har udviklet huset ved at give det en fornyet betydning. Dette vil jeg uddybe i det følgende, men først må vi gennemgå huset og dets hele situation.

De vandrette forskydninger, som Niels-Ole Lund omtaler, er konkret de horisontale halv-etagehøje bånd af murværk i skiftevis røde og gule tegl, der giver bygningen sit horisontalt orienterede og lagdelte udtryk. Delingen i halv-etagehøje bånd optager et

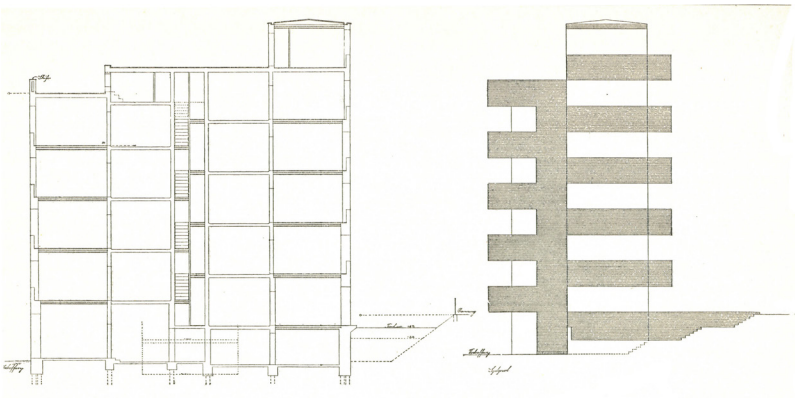


Fig. 2 Foto arkitekturbilleder.dk, viderebearbejdet af Thomas Ryborg Jørgensen.

terrænspring (fra det tidligere skanse-anlæg) mellem Vodroffsvej og den højere beliggende Skt. Jørgens Sø (fig. 2). Hver lejlighedsetage spænder over to bånd (et gult og et rødt), hvor terrænforskydningen afstedkommer, at lejlighederne mod Vodroffsvej er forskudt vertikalt med en halv etage (et bånd) i forhold til lejlighederne mod søen. En formmæssig konsekvens af dette er, at i lejlighedernes facader mod Vodroffsvej er alle brystninger og altaner formet af de gule teglbånd, og alle vinduer er sat i de røde teglbånd. Mod søen er det omvendt (fig. 3a og 3b).

Fig. 3a og 3b Foto Thomas Ryborg Jørgensen.

Murbåndene kommer på denne vis til at udtrykke sig som nemt identificerbare indhegninger af de enkelte lejligheder og disses sammenfletninger og stablinger i et privat bygningsfællesskab, og det samlede facadebillede tydeliggør derfor de indre privatheders sammenhæng med, og meget direkte indlejring i, nærkontekstens snit og det umiddelbart omgivende offentlige rum.

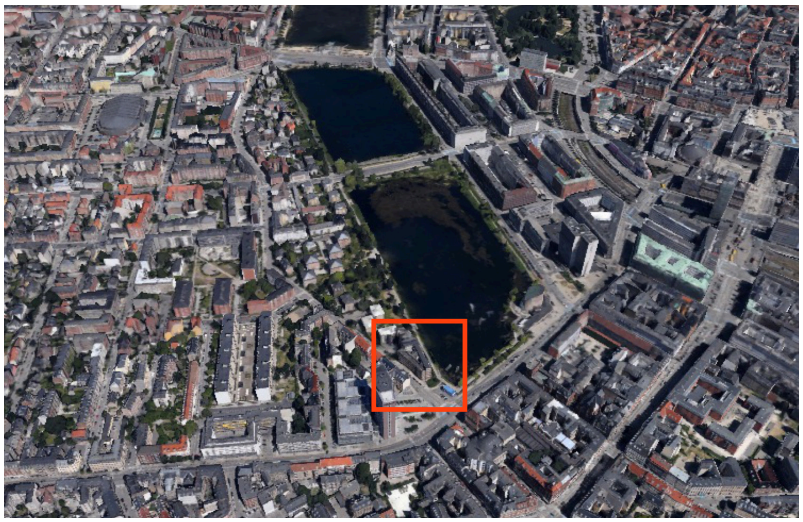


Fig. 4 *Foto Google Earth, viderebearbejdet af Thomas Ryborg Jørgensen.*

Fig. 5 *Foto Google Earth, viderebearbejdet af Thomas Ryborg Jørgensen.*

Bygningens storform som en afsluttende spids mod Gl. Kongevej (fig. 4) udtrykker en sammenhæng med hele det – af den tidligere skanse betingede - bygningsfelt op til Rosenørns Alle (fig. 5), der ligger mellem Vodroffsvej og Skt. Jørgens Sø, og udtrykker dermed en større offentlighedsskala, som det private er indlejret i, inkl. Skt. Jørgens Sø, som hele bygningsfeltet relaterer til (fig. 6) – og dermed også hele systemet af søer og Københavns historiske by-geometri.

Fig. 6 Foto Thomas Ryborg Jørgensen.

Forstået på denne måde udtrykker Vodroffsvej 2 sig ikke blot i et kontekstløst internationalt formsprog: Som storform indlejrer bygningen sig på traditionel vis i Københavns by-geometri, og som facadekomposition benytter bygningen sig rigtig nok af en – som Niels-Ole Lund, som tidligere nævnt, påpeger – moderne æstetiks vandrette forskydninger og horisontale bånd, men disse kontekstualiseres ved at 'foldes' og arrangeres så de på subtil vis tilnærmer sig det ældre Københavns arkitektoniske motiver og former. Fx med tårneffekten mod Gl. Kongevej (fig. 7), der går i dialog med den ældre bys traditionelle hjørnetårne.

Fig. 7 Foto Thomas Ryborg Jørgensen.

Materialemæssigt er anvendelsen af en kombination af røde og gule tegl ligeledes kontekstbevidst og stærkt relationsskabende til de på Vodroffsvej overfor liggende ældre rød- og gulmønstrede teglhuse (fig. 8). Og også de senere tilkomne bygninger omkring har adapteret dette motiv, mere eller mindre vellykket (fig. 9, 10 og 11).

Fig. 8 Foto Thomas Ryborg Jørgensen.

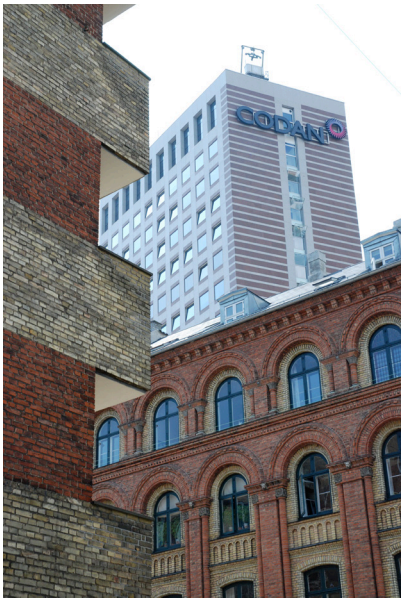


Fig. 9 Codanhuset. Foto Thomas Ryborg Jørgensen.

Fig. 10 Knud Munks Planetarium. Foto Thomas Ryborg Jørgensen.

Fig. 11 Foto Thomas Ryborg Jørgensen.

Hvis vi vender tilbage til bygningens facader (fig. 12) for denne gang at følge bevægelsen indad i bygningen, hæfter man sig ved at de – mod omgivelserne orienterede – vinduer er dannet

af det samme højformat vindueselement samlet i forskellige antal fag i abrupte horisontale rytmer. Vinduesrytmen i de ydre facader antyder og afspejler meget direkte kompleksiteten i de indre lejlighedsorganiseringer og de forskellige grader af åbenhed og udadvendthed i de randliggende indre rum, der oprindeligt afgrænsede herskabets verden med værelser, spisestue og opholdsstuer (fig. 13).

Fig. 12 Foto Thomas Ryborg Jørgensen.

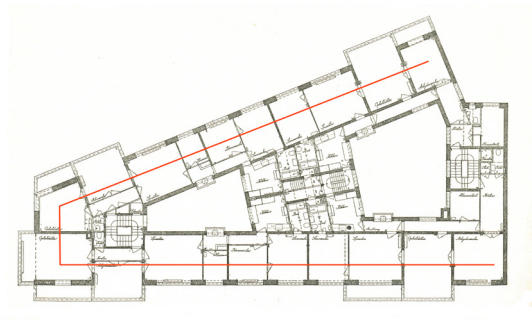


Fig. 13 Foto www.arkitekturbilleder.dk, viderebearbejdet af Thomas Ryborg Jørgensen.

Hvis man trænger længere ind i bygningen, når man ind til tjenestefolkets verden, der oprindeligt afgrænsede sig til den indre gård, hvori en 'indre bygning' (fig. 14) med alle køkkener, toiletter og husets eneste bagtrappe er placeret. Den indre bygning deler gården i to mindre gårde. Denne organisering mellem herskab og tjenestefolk medførte en meget tydeligt udtrykt hierarkisk deling i to verdener, hvilket bl.a. er fremhævet ved, at de ydre facaders horisontale forskelsspil mellem røde og gule teglbånd er ophævet i de indre gårde, hvor en grålig tegl i stedet er anvendt fra top til bund, hvorfor de indre gårde i stedet har en udpræget vertikal gestus (fig. 15 og 16).

På trods af at de to gårde oprindeligt var kvalificeret til umiddelbart teknisk-profane formål som lys- og luftgivere, og plads til vareindlevering til tjenestefolkets arbejde, vil jeg hævde, at de også tilføjer en vigtig psykologisk og stemningsgivende effekt, der bidrager til husets samlede fortælling – et bidrag, der ikke er blevet mindre af, at bygningen i dag anvendes på en anden måde end oprindeligt tiltænkt. Oprindeligt mødte de forskellige herskabers tjenestefolk hinanden på bagtrappen og i den første gård og kælderen, og udfoldede en, selvfølgelig begrænset, men ikke desto mindre vigtig socialitet. Vinduerne i gårdene er tofags højformat og ligger i plan med de indre facadevægge, på samme måde som de ydre facader, men enkelte vinduer skiller sig ud ved at være kvadratiske, krydsdelte og fremskudte fra facadeplanet (fig. 17). Denne fremskydning giver indvendig plads og lys til en vinduesniche og et indbygget anrettermøbel til tjenestefolket i gangen tæt på spisestuen. Hver gård har to vertikale serier af anrettervinduer, der er placeret lige over for hinanden (fig. 18) og har oprindeligt – følgende en hverdagsrytme, der på ca. de samme tidspunkter hver dag (ved anretning ved spisetiderne) – givet tjenestefolket muligheder for en anden form for social udveksling, der bestod i tavse 'indforståede' blikke på tværs af gårdene (fig. 19 og 20), hvorfor fællesskabet mellem tjenestefolkene i de forskellige lejligheder blev yderligere bekræftet. Gårdene havde, både som møde– og blikvekslingsrum, i den forstand en særlig samlende betydning for husets hele stab af tjenestefolk.

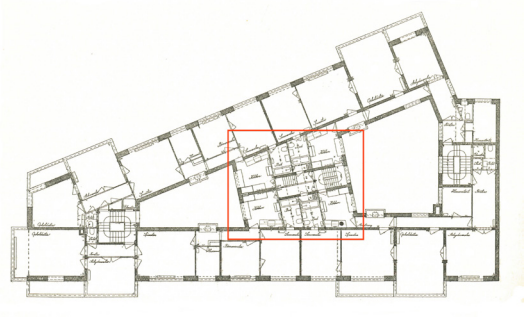


Fig. 14 *Foto www.arkitekturbilleder.dk, viderebearbejdet af Thomas Ryborg Jørgensen.*

Fig. 15 *Foto Thomas Ryborg Jørgensen.*

Fig. 16 *Foto Thomas Ryborg Jørgensen.*

Fig. 17 Foto Thomas Ryborg Jørgensen.

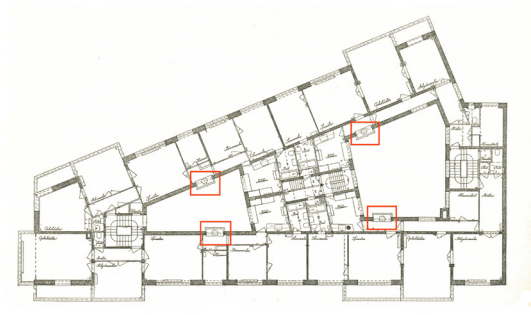


Fig. 18 Foto www.arkitekturbilleder.dk, viderebearbejdet af Thomas Ryborg Jørgensen.

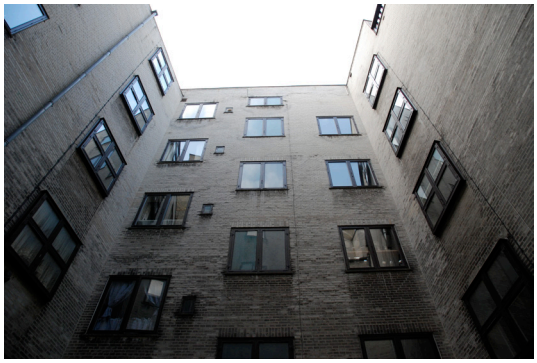


Fig. 19 Foto Thomas Ryborg Jørgensen.

Fig. 20 Foto Thomas Ryborg Jørgensen.

Husets markante forskel på forside og bagside (ydre facader og indre gårde) korrelerede til en tilsvarende forskel og adskillelse mellem det fremskudte herskab i bygningens rand og det tilbagetrukne tjenestefolk i gårdhuset, som social forside og bagside, hvor anrettermøblet markerede overgangen mellem tjenestefolkets verden og herskabets verden. Men i dag er denne forskel og funktion ophørt. Beboerne ('herskabet') lever i dag uden tjenestefolk, og da ikke kun husets facader, men også husets indre organisering og faste inventar er fredet, eksisterer disse anrettermøbler og deres relation til gårdene stadig, men de indgår nu på anden vis i beboernes livsverden, hvorfor husets bagside er trådt frem som ligeværdigt betydningsdannende arkitektonisk element for 'herskabet'. Gårdene, køkkenet og anrettermøblet indgår nu som en del af de nuværende beboeres livsverden, hvorfor de nu indtager en mere ligeværdig plads i det spil som bygningen former. Mere om dette senere.

I 1964 skrev Fisker en artikel i *Arkitekten*, hvor han proklamerede: "Funktionalismens etik siger, at ingen form er noget i sig selv. Formen får kun betydning gennem den funktion, den skal opfylde. Denne etik bør vi stadig kæmpe for."[5] I tilfældet Vodroffsvej 2 er funktionen som nævnt skiftet, hvorfor betydningen (iht. Fisker) tilsvarende er (eller må være) skiftet, og det afgørende spørgsmål er, om dette betydningsskifte også giver mening i forhold til beboernes livsverden i dag?

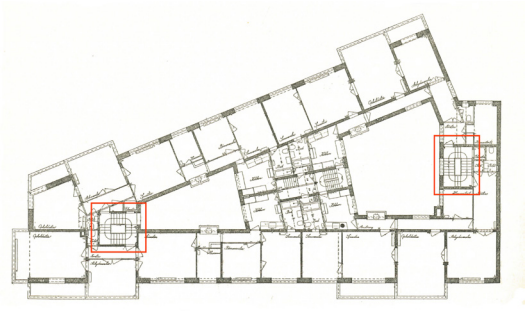


Fig. 21 *Foto www.arkitekturbilleder.dk, viderebearbejdet af Thomas Ryborg Jørgensen.*

Fig. 22 Foto Thomas Ryborg Jørgensen.

Som tidligere giver gårdenes fremskudte anrettervinduer og -inventar ramme til en særlig oplevelse: Beboerne sættes i en særlig situation, hvor de ved brug af dette inventar og tilhørende vindue, også placeres i en mulig blikudveksling med (eller opmærksomhed på) beboerne overfor, der er i den samme situation. En blikudveksling, der markerer en dobbeltbundet tilstand af både nærhed og afstand. En nærhed pga. blikudvekslingen og en afstand pga. gårdenes tekniske ikke-sociale karakter, der ikke giver rum til at udvekslingen kan føre til mere end et blik i modsætning til tidligere, hvor tjenestefolkene jo i omfattende grad brugte bagtrappen, gården og kælderen i deres samtidige gøremål og derfor løbende var i kontakt og udveksling med hinanden på tværs af lejlighederne. De to hovedtrappers placering (fig. 21) med indkik i de indre gårde (fig. 22), fremviser tydeligt forskellen på forside og bagside (ydre facader og gårde) ved at trapperne holder forskellen tæt sammen, så forside og bagside opleves umiddelbart efter hinanden (fig. 23a og 23b).

Fig. 23a og 23b *Foto Thomas Ryborg Jørgensen.*

Lejlighederne bruges i dag – og opleves derfor – som en udvekslende bevægelse mellem de ydre facader og de indre gårde i modsætning til tidligere, hvor den herskabelige del af lejlighederne i højere grad blev anvendt og oplevedes som en rand, der mere ensidigt var orienteret mod det omgivende offentlige rum.

Vodroffsvej 2 er ændret fra en tidligere hierarkisk delt verden af forside og bagside til en nutidig samlet verdens spændingsfyldte udveksling mellem yderside og inderside (fig. 24). Fra 'to verdener' til 'én verden'. Spørgsmålet må derfor lyde; Hvordan indgår den tidligere bagside nu som betydningspåvirkende inderside i den samlede 'verden', og hvad betyder dette for en aktuel forståelse af huset og korrelationen til de nutidige beboeres livsform(er)?

Fig. 24 Foto Thomas Ryborg Jørgensen.

Fig. 25 Foto Thomas Ryborg Jørgensen.

Det liv og den gennemtrængende døgnrytme der tidligere prægede gårdene – med tjenestefolkenes arbejdsrytme – er forsvundet (fig. 25). I dag er det kun tilfældige, mere eller mindre betydningsløse begivenheder, der flygtigt afbryder gårdenes tomhed og 'fylder noget i rammen' som fx tilfældige ærinder og blikudvekslinger. Som oftest er man 'ufunktionelt' og 'ensomt' til stede i disse rum. Gårdene er i dag 'tømte', meningen er kortsluttet. Den funktionalitet og socialitet, som gårdene tidligere gav rum til og 'belyste', er afgørende ændret for i dag at være næsten ikke-eksisterende. "Formen får kun betydning gennem den funktion, den skal opfylde", som Fisker, som tidligere nævnt, har proklameret, hvorfor gården som funktionstømt også må være betydningstømt ifølge Fisker. Spørgsmålet er, om

dette er rigtigt, og om denne tilstand ikke i stedet lader betydningen opstå på anden vis end via funktionen? Gårdenes aktuelt funktionelt 'afklædte' og 'nøgne' tilstand viser os det, vi ellers ikke ser. Vi bliver opmærksom på vigtige aspekter, som vores almindelige omgang med arkitekturen ofte er for funktionsfokuseret og utålmodigt til, at vi for alvor får mulighed for at opleve. Det er ikke længere det funktionelle flow igennem en understøttende arkitektur der opleves, men i stedet arkitekturens 'selvgyldige eksistens' der i højere grad kommer én i møde. Gårdene er i den forstand aktuelt 'asociale' rum uden relation til en social ageren. Fra at være kvalificerede, involverede og til for tjenestefolkets arbejdsbrug, socialitet og tid, er gårdene i dag 'udeltagende', 'tavse' og 'ensomme' i deres 'asociale' egenværen. I gårdene opleves tiden som noget, der næsten er gået i stå.

Dette lyder måske umiddelbart som en negativ tolkning af gårdenes aktuelle status, men set i forhold til hele bygningens spil, og dette spils relevans for de nuværende beboeres livsverden, vil jeg hævde, at lejlighedernes udspændthed, mellem de ydre facaders kontekst-kommunikerende udadvendte 'socialitet', og gårdenes indadvendte 'asociale' egenværen, former en arkitektonisk situation, der korrelerer til beboernes almenmenneskelige livssituation.

Fig. 26 Foto Thomas Ryborg Jørgensen.

Bygningens spil mellem omverdens-involvering og ensom egenværen (fig. 26) er også et spil – et *livsspil* – den enkelte beboer er placeret i, i den forstand at vi, i vores (demokratiske) kultur, har en generel selvopfattelse, der kan anskues som liggende på et kontinuum mellem to tilsvarende poler: gensidigt afhængig i den ene ende og uafhængig i den anden. I vores kultur betragter vi selvet – individet – som uafhængigt. Individet er selvberoende og karakteriseret af indre egenskaber; personlige holdninger, principper og evner. I den anden ende anskues individet dog også som indvævet i et socialt netværk af forpligtelser og roller i forhold til netværket. Menneskeliv leves sammen med andre, men eksistentielt er vi alene, overladt til vores eget indre selv.

Dette er en grundlæggende indre sandhed, vi alle lever med, men kun i kortere perioder direkte kan udholde og 'være alene med', hvorfor vi i det daglige primært orienterer os i forhold til de ydre fællesskaber og sociale kontekster, vi indgår i. Denne sandhed kan ikke undslippes, men den kan sættes ind i et spil, hvor den bliver 'håndterbar'. Straks fra fødslen har vi et uafhængigt selv – en egenværen – men der er også en social og samfundsmæssigt involveret konstruktion uden om, som dét der måske i sidste ende kvalificerer selvet. Selvet er i en vis forstand retningsløst uden socialitet, 'det indre selv' kan finde retning i udveksling med den 'udefra kommende' socialitet, ved at de personlige holdninger, principper og evner omverdens-involveres. Kontrasten er dog vigtig at fastholde, så socialiteten ikke blot består i medløb, men at vores egenværen giver os et indre rum, et solidt anker i os selv, så vi ikke risikerer at blive alt for ukritisk omverdens- og gruppestyrede. Og omvendt sikrer vores egenværen måske netop socialitetens fortsatte udvikling, som arnested for den fortsatte kritik der kan justere de retninger vores fællesskaber tager, så de ikke udarter sig i 'onde cirkler' og/eller 'gruppepres'. Der er altså ikke tale om et adskilt modsætningsforhold mellem egenværen og socialitet, men om et tæt udvekslende forudsætningsforhold, hvor forskellene lever dynamisk af hinanden. Mennesket er eksistentielt placeret i det altid uafgjorte forhold mellem ensomhed og socialitet. Denne kontrast vil nok altid ligge i den almindelige forskel på det private og det offentlige (fx mellem den enkelte private lejlighed og det omgivende offentlige rum), men i tilfældet Vodroffsvej 2 er denne kontrast også eksterioriseret ud i arkitekturens helhedsbillede som et arkitektonisk motiv, der udtrykker kontrasten i en arkitektonisk

forskelsfigur som det private (lejlighederne) udspændes i, hvorfor lejlighederne i denne tolkning bliver et kontrastfyldt spændingsfelt.

Vodroffsvej 2's hele gestus som et polært udspændt kontinuum er i den forstand en korrelerende arkitektonisk figur som *stemmer* beboerne, og som beboerne meningsfuldt kan agere og spejle sig i, uanset om dette sker bevidst eller ubevidst. Og på denne subtile måde virker gårdene alligevel også som et fællesrum i den forstand, at gårdenes løsrevede uafhængighed er en uafhængighed, som beboerne (og vi alle) deler, for samtidigt – med kontrasten som metode – på paradoksal vis at gøre os mere opmærksom på verden omkring os og vores involvering i denne. Ikke kun som et fysisk arkitekturmotiv man som bruger bevæger sig rundt i, men også via lyden fra det omgivende offentlige rum (trafikstøj og andet), der 'daler' ned i de ellers tyste gårde, hvorfor den ydre offentlige verden, og dennes summende socialitet, rytme og hastige tid, alligevel melder sig i gårdenes ellers uafhængige indre verden, hvilket på samme tid minder én om det udenom og forstærker afsondretheden, den melankolske ensomhedsfølelse og den langsomme, næsten stoppede tid.

Man kan måske hævde, at arkitekturens 'ensomme' egenværen altid er tilstede i et arkitekturværk, hvilket selvfølgelig er rigtigt, men denne er ofte gemt og glemt i skyggen af arkitekturværkets funktionalitet og snævert hensigts– og rationalitetsstyrede virken og nytteværdi. 'Indholdet' i arkitekturens ramme har det med at tage opmærksomheden, og kun sjældent står rammen frem i sin egen ret – som noget ikke kun (visse) arkitekter (og andre med dette særlige talent) har øje for. I tilfældet Vodroffsvej 2 er bygningens brugsmæssige forskydning årsag til, at denne egenværen kommer ud af skyggen, for tydeligere at kunne bidrage til Vodroffsvej 2's samlede aktuelle fortælling med en udpræget melankolsk dimension, der kontrasterer og nuancerer den funktionelle betydning som Fisker fremhæver, og dynamiserer bygningens samlede effekt og spil, der opleves desto mere intenst.

Mere generelt vil jeg i denne sammenhæng ikke undlade at hævde, at arkitekturens egenværen (og arkitekturens melankolske dimensioner) har dårlige vilkår i både den uengagerede og uambitiøse, men også i den overprogrammerede funktionelt optimerede og/eller sensationshungrende (overfladisk billedskabende) arkitektur der – med enkelte gode undtagelser – præger arkitekturscenen i dag. En arkitektur der næsten entydigt

skabes på baggrund af kortsigtede markedsbestemte hensigter, der som junkfood fylder uden at nære, uden fornemmelse for den anden vigtige side af arkitekturen der ligger i arkitekturens mere tyste 'eget sprog' og egenværdi, som det, der bæres igennem tiden og føres videre, når de kortsigtede hensigter lades tilbage i arkitekturværkets fortsatte liv. En kortsigtethed der også rammer Vodroffsvej 2, når værket kun forstås som 'viljeløs' ramme omkring nogle bedagede borgerlige boidealer. En forståelse som værket med tiden har tilbagevist, for i dag at have påvist en mere stædig evne til at trænge igennem tiden og fortsat være relevant. Denne analyses forståelse af Vodroffsvej 2 er i den forstand et opgør med en anden – ofte udbredt – forståelse der ikke regner arkitekturen for en værdi i sig selv, men kun anser den som et 'livløst' materiale, der viljeløst står til rådighed for vores umiddelbare/kortsigtede snævert funktionelle, nytteorienterede og sensationsorienterede behov, uden forståelse for at den vellykkede arkitekturs egenværen måske netop kan og bør forstås som en – for vores livsformer og livsforståelser – uundværligt inspirerende og kvalificerende modstand, og i den forstand som en stædig vilje med en langsommere tid og et længere tidsperspektiv, som vi – med vores kortere menneskelige tidshorisont – måske kan have vanskeligt ved at fatte omfanget af, men omvendt må forsøge at installere i arkitekturen, vil jeg hævde.

Jeg er klar over, at jeg med det følgende evt. kan kritiseres for at være ude på et metaforisk overdrev, men inspireret af bl.a. Vodroffsvej 2's 'stædige vilje' og 'ophavsoverskridende liv'– og af både konceptionsoperationelle og værkanalytiske årsager – ser jeg mange fordele ved en metaforisk forståelse af arkitekturværker som 'væsener' med en væren og en virken, der udvikler og forandrer sig og i den forstand har 'et eget liv', der overskrider deres ophav. Arkitekturværker 'arver' ikke kun noget fra de arkitekter, der har skabt dem. De kan også udvikle sig videre i kraft af det, de i deres fortsatte liv forårsager og udsættes for. I den forstand har de – ligesom menneskelige væsener – hver deres unikke 'egenværen og erfaring' udviklet på baggrund af såvel arv som de miljøer, de lever og medvirker i.[6]

Et arkitekturværk følger, som alle andre 'væsener', en livsbane begyndende med umodne stadier af uforløst potentialitet, til moden aktualisering, mod et afsluttende forløb af 'senilitet', utidssvarenhed, manglende aktualitet, og endelig 'død'. Et arkitekturværk har dog den chance, at det – i modsætning til menneskelige væsener – kan

genvitaliseres af nye forståelser og brug, og derved få nyt liv og aktualitet. Det vellykkede arkitekturværk indeholder muligheder og potentialer for en sådan genvitalisering, og disse er ofte (som i tilfældet Vodroffsvej 2) immanent til stede i den egenværen, der hviler i værkets kompositionelt ordnede stof. En egenværen der rummer mere end den snævert intentionelle nytteberegning. Dette *mere* kan ofte – sammen med den historiske dybde og egenerfaring, som det ældre værk har tilegnet sig i kraft af sin alder og livsbane og de omskiftelige kontekstuelle omstændigheder, det har medvirket i – agere som 'råstof' for nye associationer, nye brugsmønstre, nye betydningsdannelser, nylæsninger, udviklinger og genvitalisering. Værket sætter dog også grænser for dette. Som bl.a. den franske filosof Merleau-Ponty har formuleret det, er det sådan, at:

> den nye betydning man giver dem, altid er uddraget af dem selv. Det er kunstværket selv, som har åbnet vejen for et nyt område, hvori det viser sig på en anden måde – det er værket, der forvandler sig selv og bliver til sin egen afløser. Alle de utallige nytolkninger, som det med rette kan blive underkastet, ændrer det kun inden for dets egen ramme.[7]

På baggrund af bl.a. Vodroffsvej 2's brugs- og betydningsforskydning, vil jeg derfor mere generelt hævde et tæt udvekslende og gensidigt løftende afhængighedsforhold mellem værk og bruger. Brugeren (både den daglige bruger og den mere analytisk tolkende 'ord-bruger') 'gentager' i en vis forstand værket via sin involvering, men i kraft af den 'forskel' som brugeren er (via den egenværen, tid og livsbane som er brugerens egen og en anden end værkets), kvalificeres værkets betydning i en bevægelse, der har forskellen og den vedvarende forskydning som betingelse. Et værk kan derfor 'løfte' brugeren, men er omvendt også et 'dovent fænomen', der lever af den betydning, som brugeren/analytikeren tilfører og løfter i værket. Værkets autoritet står derfor ikke alene, men forudsætter ligeledes en bruger som 'autoriserende instans', og det er i den forsat forskudte – og altid uafgjorte – relation mellem værk og bruger (mellem 'indre' muligheder og udefrakommende

'hjælp'), at værket får kvalificeret sin betydning. Men dermed også underforstået at denne betydning ikke er en vedvarende tilstand, men må genkvalificeres, når relationen uafvendeligt forandres med tiden.

At tage værkets parti er i den forstand ikke blot at forstå arkitektens intention med værket og den historie, der forudsatte værket (for dermed at bestemme, hvad værket *er*), men først og fremmest at følge med og bidrage til dets udvikling og fortsatte historie. Og her kan ordene spille en bidragende (og til tider afgørende) rolle. Ordene er ikke nødvendigvis kun forståelser, der placerer værket som et afsluttet kapitel i arkitekturhistorien, men potentielt også involverede bidrag der giver mulighed for værkets fortsatte tid og liv. Som nævnt indledningsvis mener jeg, at værkerne vinder noget med tiden: De 'udvides' i kraft af vores brug og efter-forståelser. Ordene kan skabe nye forståelser af værkets 'fysiske henvendelse' og dets muligheder for fortsat at bidrage positivt til det 'udenomsværk' det medvirker i, og på den vis nære og genvitalisere værket, så det med aktuel kraft kan virke i nutiden og fremtiden. Ovenstående ord, om og til Vodroffsvej 2, er et forsøg på dette.

ENDNOTES

1 Disse ord står selvfølgelig kun sjældent alene, men er ofte i dialog med skitser, analyser, diagrammer og andre før-arkitektoniske tiltag, der forsøger at udvikle og gribe værkets afgørende træk. Der findes selvfølgelig arkitekter, der kun i meget begrænset omfang bruger ord i forbindelse med deres fagligheds kreative dimensioner til fordel for såkaldt 'tavs viden'.

2 Analysens fremhævelser og pointer ville være bedre illustreret, hvis Vodroffsvej 2's beboere og lejlighedsindretninger var repræsenteret i billedmaterialet. Dette har dog ikke været muligt.

3 Som bl.a. Niels-Ole Lund (arkitekturteoretiker, professor og tidligere rektor på Arkitektskolen i Aarhus) fremhæver: "20 år efter er Kay Fisker selv kritisk over for boligbebyggelsen på Vodroffsvej. Den anbringes i Danske arkitekturstrømninger under kapitlet Den internationale funktionalisme og omtales som et eksempel på de "urimelige murstenshuse i jernbeton", som overgangen til jernbeton førte med sig. Her var tale om en modestil, siger Fisker." Niels-Ole Lund, "Den funktionelle tradition" i Steffen Fisker, Johan Fisker og Kim Dirckinck-Holmfeld (red.), Kay Fisker, (Arkitektens Forlag 1995), p. 179.

4 Op. cit., p. 178.

5 Kay Fisker, "Persondyrkelse eller anonymitet", *Arkitekten* (1964), pp. 522–526.

6 Denne værkanalyse er del af undertegnedes pågående forskningsprojekt, hvor andre værk- og situationsanalyser bl.a. supplerer og nuancerer disse overvejelser.

7 Maurice Merleau-Ponty, *Maleren og filosoffen* citeret fra Jørgen Dehs (red.), *Æstetiske teorier* (Odense 1995), p.168. Merleau-Ponty skriver selvfølgelig om kunstværker, men jeg ser, i den sammenhæng, ingen grund til at skelne mellem kunstværker og arkitekturværker.

OM AT OPLEVE – OG ITALESÆTTE – ARKITEKTUR: ARKITEKTURSYNET I OMTALER AF FAABORG MUSEUM

ANDERS V. MUNCH

Vi udfører selv et æstetisk arbejde, naar
vi betragter en bygning; og da man altid maa
have øvelse og haandelag til ethvert arbejde,
gælder det ogsaa paa dette omraade om at
udvikle sine medfødte evner ved flittig brug.

Vilhelm Wanscher,
Den æstetiske Opfattelse af Kunst, 1906

Fælles for alle, der ser, er denne gen-skaben;
det er den aktivitet, der er nødvendig for at opleve
genstanden. Men hvad de ser, hvad det er, de genkalder,
kan være yderst forskelligt. Der findes ikke nogen
objektiv rigtig opfattelse af genstandens udseende,
kun en uendelighed af subjektive oplevelser af den.

Steen Eiler Rasmussen, *Om at opleve arkitektur*, 1957

Fig. 1 Trappe fra kuppelsalen, Faaborg Museum, 1915. Foto Hélène Binet.

Bygningen til Faaborg Museum, opført i 1915, spiller en særlig rolle i dansk arkitekturtradition. Den er omtalt og beskrevet i mange bøger og artikler og har været et tilbagevendende eksempel i arkitektskolernes undervisning og fast ekskursionsmål for eleverne. Museet er blevet og bliver stadig brugt som billede på idealer bag dansk arkitektur.[1] Ud over bygningens æstetiske kvaliteter og anskuelige brug af arkitektoniske virkemidler så hænger denne status også sammen med arkitekten Carl Petersens rolle bag traditionen. Han var nestor i det generationsopgør, der kom med Den fri Architektforening i 1909, og han fik efterfølgende et professorat på Akademiet, hvor han kunne stå for en ny linje i dansk arkitektur. Ved Petersens tidlige død i 1923 stod Faaborg Museum tilbage som hovedværket ud af hans ganske få projekter, og det har været med til at sikre bygningen mange omtaler og beskrivelser i dansk arkitekturhistorie.

Mit ærinde her er ikke at give et samlet billede af omtaler eller en mulig udvikling i synet på museet, men omvendt at fremhæve centrale omtaler af museet som karakteristiske og normsættende udtryk for, hvordan arkitekturen opleves, forstås og, ikke mindst, italesættes og beskrives i den danske tradition. Jeg tager fat i tekster af Petersen selv, af Vilhelm Wanscher som arkitekturhistoriker og -kritiker i samme miljø og af Steen Eiler Rasmussen som senere markant talsmand for traditionen, især i *Om at opleve arkitektur* (1957). Som eksempel på den vedholdende traditionsdyrkelse hører Povl Abrahamsens *Den danske enkelhed* fra 1994 med, for det er en bog, der fortsat inddrages i debatten.[2]

Lad os lægge ud med opfattelsen af og idealet om den særlige enkelhed, der ifølge traditionen kendetegner dansk formgivning og byggeri. Det er den, Abrahamsen skitserer ud fra historiske eksempler og intellektuelle debatter fra 1700-tallet og frem til nutiden. "Undersøgelsen synes at give belæg for, at vi gennem mange tilskyndelser er blevet begunstiget til at udtrykke os enkelt. Det har jeg søgt at belyse gennem arkitekturen ved brug af adskillige eksempler fra andre discipliner."[3] Tesen i bogen er, at der har været en dominerende tendens til enkle former og løsninger i dansk formgivning, ikke bare i beskedne formater og afdæmpede udtryk, men også i enkle rationaler, dvs. som mentalitet. Min hensigt er ikke en kritik af den tolkning – udover lige at bemærke, at projektet er så ambitiøst, at betydningen af enkelhed hurtigt bliver ret kompleks, og at arkitektureksemplerne

forbløffende hurtigt tynder ud og overlader pladsen til kulturkritik, manifester og skoledannelser. 'Den danske enkelhed' skal først og fremmest forstås som et arkitektursyn, der har markeret en holdning i traditionen. Sammen med den ofte fremhævede dyrkelse af opmåling som den grundlæggende viden om et arkitektonisk værk markerer besværgelsen af enkelheden et ideal om at lade arkitekturen tale selv og en skepsis overfor teoretiske forklaringer. Det er et vigtigt ideal for moderne arkitektur, men rummer også en vis selvmodsigelse, idet oplevelsen af rummet og de rene former ikke kommer helt så umiddelbart og intuitivt, som idealet tilskriver.[4] Den kræver oftest en forklaring eller et skolet blik. Mit ærinde her er at udpege tekster og skribenter, der var med til at italesætte og præge en oplevelse af arkitektur, der stemte med nye idealer, en æstetisk oplevelse af masse, rum, lys og rene former og linjer.[5] Det er betoningen af en sanselig, taktil og kroplig oplevelse af en fysisk realitet, der imidlertid også kræver en sprogligt formidlet bevidsthed. Den er del af det 'æstetiske arbejde' og den 'gen-skaben', som Wanscher og Rasmussen betonede i oplevelsen af arkitektur jævnfør citaterne til indledning her.

Som anført har det været et alment ideal for den moderne arkitektur at lade den tale selv i sin rene form. Og ligesom enkelhed er det på ingen måde et eksklusivt dansk fænomen. De toneangivende modernister var på ingen måde tavst, tegnende skikkelser, men udfoldede en ganske ordrig retorik om at lade arkitekturen tale selv – forudsat at den udtrykte netop deres idealer og arkitektursyn. Knappest lyder det nok hos Ludwig Mies van der Rohe, 'byg og hold bøtte', men hans forfinede minimalisme har også et solidt, teoretisk fundament. "'Build, don't talk'. Suspicion of language, coupled with a compulsion to talk about architecture, has been a common trait among modern architects,"[6] lyder billedteksten til et foto af en talende Mies i den engelske arkitekturhistoriker Adrian Fortys *Words and Buildings* (2000). Denne bog behandler netop ordenes og begrebernes rolle i moderne arkitektur. Hvis vi tænker på, hvor meget Adolf Loos, Le Corbusier og eksempelvis Poul Henningsen herhjemme måtte skrive for at få formidlet og knæsat deres æstetiske og idémæssige læresætninger, så er den moderne arkitekturs æstetik *også* bygget på ord. Loos var den mest puristiske ved sin udtrykte skepsis overfor, om tegninger og fotos overhovedet kunne formidle oplevelsen af rum. Han holdt sig til ord og omvisninger, som hans

Wohnungswanderungen, 1907. Ellers brugte modernisterne alle mulige visuelle, rumlige og udstillingsmæssige greb til at formidle den nye æstetik. Men det hørte sammen med ideer og begreber i italesættelsen af – eller diskursen om – moderne arkitektur. Den amerikanske arkitekturhistoriker Sarah Williams Goldhagen påpeger, at hvor det kan være ret svært at se hele modernismen som én samlet formverden, én international stil, så havde modernisterne mest til fælles, når det gjaldt principper og begreber. Hun hævder, at vi faktisk bedst kan få greb om modernismen ved at forstå den grundlæggende som en diskurs, der så kom forskelligt til udtryk i bygninger, udstillinger, modeller, tegninger, fotos og ord.

> What if we conceptualize modernism not as the *result of* discourse but as *itself that discourse*? In this view, modernist buildings, projects, urban plans – including their stylistic positions – as well as manifestos, exhibitions, and other contributions, have been proposals […] to an identifiable community of recipients (architects, urbanists, critics, curators, historians, or theorists) […].[7]

Om det har større forklaringskraft at betragte modernismen som diskursen selv, skal jeg ikke kunne sige her, men overvejelsen understreger, hvor centralt det er at spole tilbage til de tekster, skribenter og undervisere, der satte ord på det, vi ser i arkitekturen af oplevelser, værdier og ideer. For at spore og diskutere denne italesættelse må vi tilbage til nogle af de begreber og formuleringer, billeder og eksempler, der siden er gået igen, ikke mindst omtalerne af Faaborg Museum. Men vi skal lige have hovedpersonerne på scenen først.

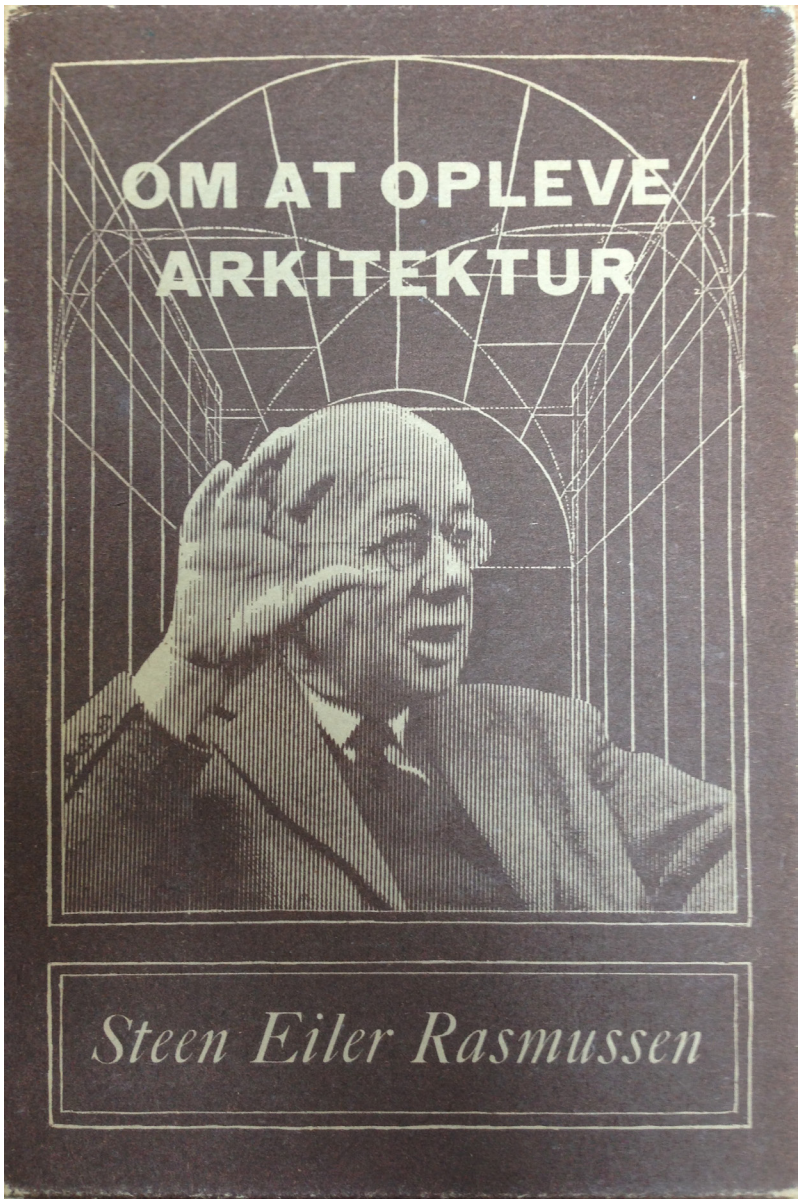


Fig. 2 Steen Eiler Rasmussen Om at opleve arkitektur, udgave fra 1966.

Der er ganske meget, der taler for at glemme Vilhelm Wanscher, for han udviklede sig med årene til at blive en besværlig herre. Han underviste godt nok i arkitekturhistorie på arkitektskolen og engagerede sig stærkt i moderne arkitektur i de årtier, hvor den tog form i Danmark. Men han interesserede sig ikke nok for de politiske ideologier bag funktionalismen og blamerede sig fatalt ved at tilbyde kulturpolitisk assistance til besættelsesmagten under krigen.[8] Efterfølgende blev han stort set tiet ud af dansk kunst- og arkitekturhistorie. Alligevel er han nævnt som en vigtig inspiration i Steen Eiler Rasmussens *Om at opleve arkitektur*, der både er oversat til en række sprog og stadig bliver brugt som introducerende lærebog på skoler og universiteter. Det er – måske godt gemt – i *Nogle personlige noter af 1957* bagerst i bogen: "Hvad nu det første afsnit angaar husker jeg læsningen af Vilhelm Wanschers ungdomsbog *Den æsthetiske Opfattelse af Kunst* fra 1906 som en revolutionerende begivenhed i mit liv."[9] I denne omtale af kilder og inspirationer til bogens afsnit nævnes udover Wanscher kunsthistorikerne A.E. Brinckmann og Heinrich Wölfflin, som Wanscher introducerede i Danmark samt arkitekterne Carl Petersen, Ivar Bentsen og Kaare Klint, som Wanscher bakkede op. Denne var altså en nøgle til Rasmussens forståelse af arkitektur.

Fra de år, hvor vejene begyndte at skilles for Wanscher og de unge modernister, har vi også en karakteristisk anerkendelse fra Poul Henningsen. Det var i anledning af Wanschers 50årsdag, at Henningsen pegede på den stærke inspiration, der trods uenigheder, var af største pædagogiske værdi for den generation på arkitektskolen:

> I et lille artigt og kedeligt Land er en saadan levende Mand af stor Værdi. […] Hans Plads er som Vejleder af den kunstneriske Ungdom, og Akademiet bør sætte ham paa denne Plads og give ham Fred og Tryghed i sit Arbejde, ikke mindst fordi han er en saa straalende Foredragsholder. Fejltagelserne og Sandhederne faar det hver paa sin Maade til at gro i Hovedet paa den unge Kunstner.[10]

Selvom Henningsen fandt, at Wanscher var helt blottet for forståelse af de sociale spørgsmål i arkitekturen og dermed gik grueligt fejl af funktionalismen, så værdsatte han stadig Wanschers stærke greb om de æstetiske dimensioner i oplevelsen af arkitektur. Det var et levende engagement, Wanscher inkarnerede og formidlede som forelæser på Akademiet. Han havde netop sin indflydelse gennem ordets magt, hvor han satte ord på den 'æstetiske opfattelse' af arkitekturen. Og han havde fået denne rolle gennem sit tidlige virke som skarp skribent og fyndig debattør, især i *Architekten*. Som del af denne sproglige dimension var han samtidig også med til at præge en ordrig debatkultur, som Henningsen tydeligt identificerede sig med.

Wanscher pegede selv på de centrale begreber, masse og rum, som fik ny og udvidet betydning i arkitekturen omkring 1900. De havde ikke spillet samme rolle i bygningskunstens terminologi tidligere og betonede en anderledes æstetisk og kropslig oplevelse, der især blev diskuteret blandt tyske arkitekter og kunsthistorikere fra 1880erne og frem.[11] Denne kobling af sproglige begreber og sanselig oplevelse var netop det, der drev hans tekster frem fra begyndelsen.

> Vi kommer ofte til at omdanne saadanne Begreber, der hidtil har haft en enkelt Betydning, men som kan bruges i nye Forbindelser, saaledes at Betydningen skifter. Dette gælder først og fremmest de fundamentale Begreber, *Masse og Rum*, der i hele den gamle Tid indtil 17. Aarhundrede var *negative* Begreber; Massen var død, Rummet tomt. Dette føler vi ikke, naar vi *tilføjer Lyset og Skyggen*, da faar Massen *Volumen* og Rummet *Fylde*; og eftersom vi forstaar at opfatte og udtrykke disses fælles Virkning, bliver kunstnerisk set – ved Lysets og Skyggens Hjælp – Massen og Rummet levende. De synes begge at fungere.[12]

Han beskriver her, hvordan lyset og skyggen gør massen og rummet levende, men vi ser samtidig, hvordan sproget også er med til at gøre dem levende. Den nye 'rumsans', som han oversætter

fra de tyske diskussioner om 'Raumgefühl'[13], hænger sammen med en sprogsans, der sætter ord på størrelser, der ikke blev opfattet tilsvarende tidligere. At der op gennem det 19. århundrede var tale om en æstetisk 'vækkelse', en anderledes sensibilitet, er måske tydeligere ved at se på tværs af kunstarterne, der hver især fokuserede mere og mere på oplevelsen af rene former, rene farver, rene klange. Såvel den psykologiske æstetik som kunstvidenskaben søgte at basere sig på en forståelse af oplevelsen af disse rene sansekvaliteter. Forklaringerne – og dermed italesættelsen af disse oplevelser – trak også på analogier mellem kunstarterne. Hyppigst med billeder fra instrumentalmusik eller poesi, sprogets musik.

Min pointe er vel at mærke ikke, at den sproglige dimension dermed er vigtigere end eller styrende for oplevelsen. Med denne nye fokusering på den sanselige, æstetiske oplevelse, der flyttede kunst- og arkitektursynet, skulle man imidlertid basere en fælles erkendelse på rent subjektive opfattelser af værker og bygninger. Til indledning citerede jeg Rasmussen for, at "[d]er findes ikke nogen objektiv rigtig opfattelse af genstandens udseende, kun en uendelighed af subjektive oplevelser af den."[14] Det er med sproget, vi bygger videre på oplevelsen og med begreber, beskrivelser og billeder kan åbne for en fælles erkendelse, som andre kan genkende eller genskabe ved selvsyn. Selve synsakten benævner han samme sted som en 'gen-skaben', en 'aktivitet, der er nødvendig for at opleve genstanden.' Den forståelse ligger i oplagt forlængelse af Wanscher-citatet fra det tidlige hovedværk, *Den æsthetiske Opfattelse af Kunst* (1906), hvor oplevelsesakten betegnes som et 'æstetisk arbejde'. "Vi udfører selv et æstetisk arbejde, naar vi betragter en bygning; og da man altid maa have øvelse og haandelag til ethvert arbejde, gælder det ogsaa paa dette omraade om at udvikle sine medfødte evner ved flittig brug."[15] Med et billede fra musikken, der også bruges af den tyske arkitekturhistoriker August Schmarsow, så 'opføres' en bygning, hver gang den opleves. Når vi bevæger os rundt og flytter vores opmærksomhed, er vi med til at 'opføre' den.

Wanschers og Rasmussens tekster afspejler eller genskaber oplevelsen som en kreativ handling, og de søger så at sige at lade sproget tjene oplevelsen. De sørger tillige for at skrive den oplevende med som stemningsmæssigt og kropsligt tilstedeværende, så vi lever os ind i oplevelsen. Citatet fra Wanscher understreger også, at den æstetiske oplevelse er en tillært evne, der kræver praktisk indøvelse, ja, 'håndelag'. Selv om det er skrevet,

før han blev engageret på Akademiet, så var det en opfattelse, der kom til at passe godt til en praktisk arkitektuddannelse. En understregning af hans opfattelse af 'håndelaget' var også, at han selv ofte gentegnede planer, partier eller malerier for at fange virkninger, skønt han ikke var arkitekt. At han gik på tværs af kunstarterne, understregede også, at det 'æstetiske arbejde' var en fælles sensibilitet for kunsten, og insisterede på arkitekturen som kunstart. Den æstetisk 'opfattelse' blev skærpet, når den blev (ud) øvet på tværs af kunstformer, og oplevelserne skulle åbne sig for alle kunstneriske registre. Rasmussens *Om at opleve arkitektur* lagde sig i samme spor ved som lærebog at træne opmærksomheden og iagttagelsesevnen. Sproget er hele vejen med til at åbne øjnene, udpege de sanselige dimensioner for at træne opmærksomheden og sætte ord på en samlet oplevelse.

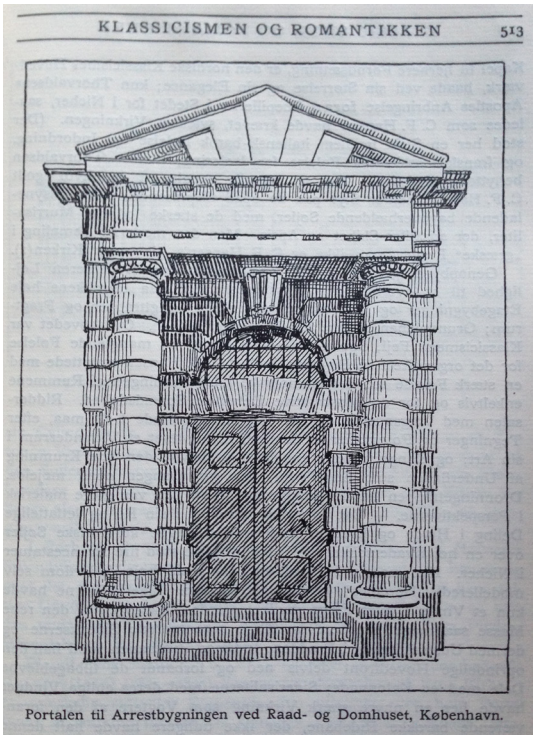


Fig. 3 *Portal fra C.F. Hansens Domhus, tegning af Wanscher til Architekturens Historie, bind III, 1931.*

En fin beskrivelse hos Wanscher, der nærmest rummer grundsynet i moderne arkitektur lyder: "[…] der er næsten ingen Detaljer i denne Bygning, men man savner dem ikke og er tværtimod glad over, at man derved bliver tvungen til at se paa det Hele, og tage Rummet, Lyset og Menneskene i Rummet med i Betragtning: vi er selv Detaljerne, om man kan sige det saaledes."[16] Hans levende og malende sprogsans er med til at skabe denne arkitektoniske virkning og muliggør erkendelsen af, at vi selv virker som elementer i rumkompositionen. Citatet er fra "Arkitekturen og Virkeligheden", en artikel, der blev bragt over flere numre af *Architekten* i 1907 og skabte stor debat.[17] Som nævnt var den æstetiske opfattelse af arkitekturen en bredere historisk udvikling i kunstsynet, og den udviklede sig ad mange veje i Danmark efter 1900. Men Wanschers fremstilling af den skilte vandene, og efterfølgende debatter førte til, at han blev udelukket fra at skrive i *Architekten* en periode. Han var selv polemisk og satte eksempelvis den æstetiske opfattelse op imod den opmåling af proportioner, som ellers blev dyrket blandt tidens arkitekter som den seriøse tilegnelse af arkitektur.

> Saadanne virkninger bliver man ikke opmærksom paa, naar man kun opmaaler bygningerne enkeltvis og geometrisk, saaledes at de karakteristiske forskydninger af fladerne, og de plastiske og perspektiviske virkninger ophæves. Da ser man ikke umiddelbart, hvor dejligt linierne gaar; da føler man ikke den æstetiske glæde ved at samle de forskellige virkninger til et rumligt billede.[18]

Igen her understreges det aktive arbejde i at samle indtryk og danne et billede af flader og former, linjer og perspektiver. Wanscher blev i debatten bakket op af de yngre arkitekter, som også kritiserede Akademiet og Architektforeningen. Og deres arbejde rensede klassiske motiver omsat i nye rumlige kompositioner og rytmer, teksturer og farver lader sig netop aflæse ud fra denne bevidsthed om den æstetiske oplevelse og de begreber, der får liv med Wanschers beskrivelser.

OM AT ITALESÆTTE FAABORG MUSEUM

I Carl Petersens bygning til Faaborg Museum er der mange stilmotiver fra antik, barok og Fjernøsten, man kan aflæse.[19] Der er også arkitekter, der har målt rummene op, for at finde ud af, hvordan bygningen er passet ind på den snævre grund, og virkningerne er opnået. Men den samlende oplevelse skabes gennem forløbet af modsætninger og rytmer, farver og lys, som den besøgende fanger på vej gennem bygningen. En på én gang flygtig og intens oplevelse af skiftende belysninger og stedvise spændinger er komponeret og muliggjort ved brug af masse og rum, lys og farver, materialer og overfladebehandlinger. Og det er den sanselige oplevelse gennem rummenes forløb, som er blevet fremhævet i de mange omtaler, hvor bygningen fremstilles som hovedværk i dansk arkitektur.

I de få, korte tekster, Petersen selv skrev som professor, er det tydeligt, at han netop fokuserede på den æstetiske opfattelse af bygningskunsten, mere end stil og konstruktion. Han reflekterede over stoflige virkning, farver og modsætninger, som titlerne lyder, og undersøgte dermed sansekvaliteter og oplevelsesaspekter. Som tekster er de ikke særligt klare, men har alligevel et tydeligt ærinde i at italesætte oplevelsen af de rene virkninger. De bekræftede et nyt arkitektursyn i samtiden, og de er flere gange genoptrykt, fordi de illustrerer og fastholder en oplevelsesform, der er væsentlig i traditionen på de danske arkitektskoler og i dansk kunsthistorie.[20] Det er ikke mindst spændet mellem konkrete detaljebetragtninger af materialebehandlinger og farvespil og de overordnede rumlige virkninger, der betoner denne oplevelsesform og har gjort dem til vigtige referencer for uddannelserne. I *Stoflige Virkninger* (1919), skriver han eksempelvis om voksbehandling af træmøbler. Den fremhæver materialekvaliteten og lader den udvikle sig med patinering, sådan som det siden er blevet dyrket i dansk møbelkunst. I *Modsætninger* (1920), fremskriver han virkninger i det varierede bybillede og kompositionen af murflader. Her er det profileringer og monumentalitet som æstetiske virkninger:

> Profileringen er et vigtigt Virkemiddel i Modsætningens Kunst, den har nyttige Funktioner ved alle Overgange og Afgrænsninger, den er selve Modsætningen

> til de store Flader og Masser og virker derfor til at gøre disse monumentale. Af den største Betydning i Bygningskunsten er Størrelsesforholdet. Det er vigtigt, for at opnaa Monumentalitet i en Bygning, den Egenskab, at den ser størst mulig ud, at man ikke unødig sønderdeler Bygningens Masse og Flader. Endvidere, at man holder sine Udstrækninger, saaledes, at Bestræbelserne gaar ud paa at understrege det, der er den paagældende Bygnings største Dimension.[21]

Her udpeges den monumentale virkning både gennem skalaspringet mellem profileringen som detalje og murens flade og artikulationen af enten horisontalitet eller vertikalitet. Ordvalget betoner de rene, arkitektoniske former som æstetiske virkninger og arkitekturen som kunstform, og det er i tråd med Wanscher ved at omtale en ren æstetisk virkning som 'nyttig funktion' og forbeholdet overfor at 'sønderdele bygningens masse og flader'.

Fig. 4 Indgangen til Faaborg Museum, 1915. Foto Hélène Binet.

Denne passage kan lede os over til, hvordan Petersen har spillet med monumentalitet som virkning i facaden. Set i forhold til bybilledet, er det en ganske lille facade, der er levnet plads til. Men netop fordi den kan danne sit eget 'byrum' i gadesvinget, er det muligt med den krumme murflade, linjen, som aftegner indgangspartiets overligger, den brede, svejfede valm og det svungne tag at anslå en horisontalitet, der ellers ikke er plads til at vise. Det er byggekunst, næsten tryllekunst, hvis ikke det var for de håndgribelige materialer. Man kan sige også, at bygningens 'største dimension' er dybden, idet udstillingsrummene forskyder sig en suite ned ad det smalle grundstykke, og at det er det, der er lykkedes at signalere i facaden.

Det erklærede forbillede for Petersens projekt var Thorvaldsens Museum med dets tempelpræg, rytmen af udstillingskøjer og gennemførte farvekomposition. Dette forbillede delte han med Wanscher, der hyppigt brugte det som eksempel. Sidstnævnte skrev om Faaborg Museum af flere omgange. Jeg skal kun nævne et enkelt eksempel, hvor han så at sige varmede op til den lange række af omtaler, der er kommet gennem de 100 år, der siden er gået. Det er fra hans anmeldelse af Den fri Arkitektforenings udstilling i 1915, hvor en afdeling med tegninger, fotos og møbler fra Faaborg blev vist forud for museets indvielse. Wanscher afholder sig derfor fra en vurdering af selve bygningen, men varmer sprogligt op til, hvad der er på færde arkitektonisk. Her er det mur/søljemotivet i indgangspartiet:

> Der findes Bygninger, hvor Søjlen er taget i Brug af Murene selv, og virker som et nøgent Ben, der stikker frem af en tung Dragt; det er da, som om Søjlen er et Barn af den tunge kubiske Mur og derfor har noget af dennes uartikulerede Fylde men ogsaa noget af sin egen Rundhed. De to i Forening viser, at Muren er levende; Kontrasten af Søjlens Rundhed og Murens Firkantethed er Øjet behagelig.[22]

Indledningen til anmeldelsen er lidt floromvunden, fordi han endnu har selve museet til gode, men vi kan notere os et legemligt, ja, antropomorft tema i metaforerne, dels søjlen som det

bare ben, der blottes, og som barn af muren. I begge disse ligger også et transformationsmotiv, hvor en artikuleret skabning bryder ud af en mere rå mur, men de stadig er én organisme. 'Muren er levende', og dette liv, der er 'øjet behagelig', tænkes at være selve transformationsmomentet, der fastholdes med sine kontraster. Selv om han taler om geometriske former, så har de her krop og fylde i deres 'rundhed' og 'firkantethed'.

Med sådan en foromtale var der sat gang i forestillingsevnen og idealet om at opleve et liv i byggematerialernes ellers livløse substans. Der blev her sat dagsorden for fremtidige omtaler af bygningen. Petersens overskrifter – modsætninger, stoflige virkninger og farver – er indgået som supplerende temaer, der underbygger, hvordan han har pustet liv i materien med museet. Hvis vi springer frem til Steen Eiler Rasmussens *Om at opleve arkitektur*, så udgør de pensum her og går igen i overskrifterne. Omtaler af museet indgår som ledende eksempler. Under afsnittet 'kontrastvirkninger' indgår beskrivelsen af museets facade:

> I den lille provinsgade er dannet en konkavitet i den gennemløbende façaderække, der svinger tilbage i en stor bue og danner en lille forplads. Den gennembrydes af selve hovedfløjen, der skyder sin masse frem i det rum, der er dannet. I det store legeme er der igen en udhulning: indgangens dybt skaarne hul, og i det har man sat søjlernes runde legemer ind.[23]

Hele beskrivelsen er én bevægelse pulserende af liv. Den er mindre antropomorf, og det er tydeligere arkitekturens eget foranderlige og forunderlige legeme, der skrives frem. Vi har en hel stribe af bevægelsesverber: løbende facader, svingende bue, gennembryde, skyde, skære, udhule og indsætte. Det 'store legeme' med 'indgangens dybt skårne hul, hvor 'søjlernes runde legemer' sættes ind, er også et umiskendelig kropsligt billede. Kontrasten virker mellem størrelser og i spændingen mellem det tilbagetrukne og det fremskudte. Det er skrevet som en oplevelse, og det medfølgende foto kommer til live som en film med teksten som script.

Stoflige virkninger synes mere subjektive og vanskeligere at sætte på formel. Petersen havde et par subtile eksempler fra marmorhugning, keramisk glasur og voksbehandlet træ, der vanskeligt lader sig overføre på andre materialer. Rasmussen søger tilsvarende en række konkrete iagttagelser af overfladebehandlinger og materialevirkninger. Han indleder på sempersk vis med fletteteknik og keramik, men har problemer med at sætte virkninger af den glatte flade på formel:

> […] det følsomme øje kan opfatte forskellen mellem een stofvirkning, der er ædel og fast og en anden, der er fattig og flov, selvom det i begge tilfælde drejer sig om en strukturløs flade maaske endda gjort af samme materiale. Den forskellige vurdering kan ikke begrundes logisk, men forskellen i oplevelse er alligevel reel nok. Ord kan kun lede paa sporet; man maa opleve stofvirkninger for at vide, hvad det drejer sig om.[24]

Her holder han fast på realiteten i oplevelsen for det 'følsomme øje', men kan ikke gengive den sprogligt i samme grad som andre æstetiske dimensioner. Han har ingen eksempler med fra Faaborg i dette kapitel udover en kort henvisning til sandstenssøjlerne ved indgangen. I vores overvejelser om oplevelse og italesættelse kan dette så repræsentere et område med mere sporadiske italesættelser i forlængelse af eksempelvis Petersen og mindre sproglig konsensus. Men beskrivelser og diskussion af stoflige virkninger har i høj grad hørt med til at understrege karakteren af oplevelse i den sproglige fremstilling, især gennem dvælen ved detaljer.

Med farverne kan Rasmussen læne sig op ad en stærk italesættelse af farvevirkninger fra billedkunsten og kunstkritikken. Igen er museet i Faaborg et kardinaleksempel, fordi de stærke, mættede vægfarver og mønstrede teglmosaikker både er afgørende for karakteren i det enkelte rum (betinget af lysindfaldet) og har et samspil på tværs af de forskelligartede rum som én stor farve-rum-komposition.

Fig. 5 *Gulvmosaik af tegl, skulptursalen, Faaborg Museum, 1915. Foto Hélène Binet.*

> I tilfældet Faaborg er det ikke den enkelte farve, der er afgørende. Der er netop tale om en stor og kompliceret komposition, hvor farvernes æstetiske værdi helt er betinget af deres indbyrdes samspil, af rumstørrelser og rumformer, af belysning og endnu flere forhold. Ikke blot ville den blaa farve ikke være saa betagende i fuldt sollys. Den ville heller ikke være saa god, hvis malerisalen fik en anden farve end den røde.[25]

Her bliver museet igen paradigmatisk for en kobling af mange kunstneriske virkninger, som et gesamtkunstværk, hvor det 'æstetiske arbejde' netop skal samle mange sansedimensioner og skiftende indtryk i bevægelse gennem rummene. Her er beskueren medvirkende i at 'opføre' en malerisk komposition gennem følsomme iagttagelser sammenfattet i en kompleks oplevelse.

ÆDEL ENKELHED OG STILLE STORHED?

Læsningen af de skrevne omtaler af Faaborg Museum kunne forfølges såvel rundt i tekster af Wanscher og Rasmussen som op gennem den danske arkitekturtraditions historiografi. Man kunne også dvæle mere ved andre mulige påvirkninger, der kan have præget ordvalgene og idealerne i arkitektursynet, mest oplagt måske P.V. Jensen-Klint. Der er meget mere at komme efter og måske udlede andre aspekter af. Men jeg vil springe tilbage til Abrahamsens tese om den danske enkelhed igen, for jeg finder det slående, at ideen om denne enkelhed i langt højere grad synes at udspringe af den særlige retorik i italesættelsen af arkitekturoplevelsen og idealerne bag den end af den faktiske arkitektur, han fremhæver. Den sammenhæng mellem tænkning og byggeskik, han mener at udpege i sin indledning, nærmer sig en cirkelslutning: "Endelig er det samfund, som gennem tanker og handlinger udtrykker sig enkelt og menneskeligt, en forudsætning for bygningskulturens enkelhed."[26] Det henstår fuldstændig i det uvisse, hvordan han tænker sig, at det danske samfund kan siges at 'udtrykke sig enkelt og menneskeligt.' Det kan højst være et ideal eller en ønskedrøm. Den sproglige tradition, der forholder sig til denne bygningskultur, har imidlertid haft et djærvt ideal om den umiddelbare, men stærke oplevelse af en klar, men rig bygningskunst. Oplevelsen af arkitekturens rene former, rum og materialer skal muligvis virke stærk og enkel, men idealerne, tankegangen og sproget kan hverken beskrives eller forklares ud fra 'en enkelhed'. Ligheden med den tyske 1700-tals kunsthistoriker, Johann Joachim Winckelmanns formel for antikkens kunst, 'edle Einfalt und stille Größe,' gør det endnu vanskeligere at finde fodfæste til ideen om, at der er en særlig dansk enkelhed.

Faaborg Museum er naturligvis med i *Den danske enkelhed*, men virker her mere som et eksempel på, at bogen forfølger tankegangene, arkitekturdebatterne, fremfor bygningskulturen selv. Skønt bygningen er udtryk for en stor fordybelse i den danske tradition og mange replikker til klassicismen, så fremstår det som et meget ringe eksempel på enkelhed. Ud over at museet er af begrænset størrelse og ligger beskedent i sidegaden, så er der skruet op for de mulige virkninger og variationer hele vejen igennem. Det vedstår Abrahamsen selv, men museet er en uomgængelig del af traditionen, så det skal fortolkes i bogen. Og

tolkningen følger traditionen: "Indgangen blev samtidig optisk forstørret ved at være flankeret af to kraftige doriske søjler. Dette ensemble er ikke klassicistisk, men knyttet til romerske palæer fra barok og manierisme. Lignende store arkitekturmotiver blev kammer-musikalsk bemestret museet igennem."[27] Selvom Petersen altså måtte ty til en 'optisk forstørrelse' i indgangspartiet, så er og bliver pointen her, at han netop omvendt evnede at omsætte store motiver til en behersket størrelse. Og den musikalske metafor er ikke tilfældig her, for kammermusik regnes som den suveræne beherskelse af et instrumentalt materiale. Tolkningen flakker imidlertid imellem at prise evnen til at formindske og til at forstørre: "Alt i dette hus er præget af enkelhed udsat for stort register, og det er rumligt set et af de mest lærerige værker i dansk arkitekturs historie."[28] Hovedpointen er nok, at Petersen i bygningen har fået maksimal virkning ud af den mindst mulige plads, altså en virkningsæstetik, som i øvrigt var karakteristisk for den tidlige modernisme.[29] Her drejer det sig om den mest fortættede oplevelse snarere end enkelhed. At magte den store oplevelse i et beskedent format er muligvis en evne til at tilpasse arkitekturen en menneskelig skala. Den nære og umiddelbare oplevelse af en sanseligt appellerende arkitektur, der synes at tale direkte til den enkelte, lader sig imidlertid ikke bestemme som 'enkelhed'. Den lader sig snarere bestemme ud fra idealerne om den æstetiske opfattelse af arkitektur, vi har fulgt.

I kataloget i anledning af Faaborg Museums 100 år, *I skøn forening*, er der to vinkler på arkitekturen af Michael Sheridan og Christoffer Thorborg, der tyer til henholdsvis menneskeligheden og veltalenheden for at forklare museet. Som amerikansk arkitekturhistoriker med ekspertise i nordisk arkitektur lægger Sheridan sig klos op ad traditionen og dens sprogbrug i Danmark, og hans sammenfatning af museets dyder lyder:

> På samme måde styrker de velovervejede kontraster mellem rummene hvert enkelt rums særegenhed, ligesom det intensiverer vores oplevelse af at bevæge os igennem en række forskellige rum der har hver sin stemning, bestemt af form og proportion, lys og farver samt mønstre. […] Petersen […] erstattede ensartethed

gennem en række små tøndehvælvede køjer ensidigt belyst fra høje vinduer; et citat fra Thorvaldsens Museum, ligesom de fine mosaikgululve, der findes overalt. Efter køjerne kommer det såkaldte Bibliotek, som er fornemt møbleret. Møblerne blev til gennem et samarbejde med den 25-årige Kaare Klint. Hans »Faaborgstol« med de lette klassicistiske træk indledte vor nye møbeltradition. Stolene blev også benyttet i udstillingssalene.

Museet afsluttes med en billedhuggersal, hvor et stort vindue med skråtskåret, hvidtet fals giver smukt ensidigt lys til skulpturerne.

Alt i dette hus er præget af enkelhed udsat for stort register, og det er rumligt set et af de mest lærerige værker i dansk arkitekturs historie.

At Carl Petersen også kunne udtrykke sig i programmatisk klassicisme vidner et par projekter om. Det ene drejede sig om udnyttelse af »det gamle banegårdsterræn« ved Skt. Jørgens Sø, hvor Herholdts banegård lå. Det blev til i samarbejde med Ivar Bentsen. Resultatet var imposant og bestående af femetagers karréer domineret af ensartede vinduer i »stor takt«. Kompleksets midterakser markeredes ved porte af bygningernes højde med tøndehvælv forsynet med kassetter a la Hansen. I beskrivelsen forsvarer Carl Petersen denne strenghed ved at henvise til, at vore gamle gader er præget af ensartet bygningshøjde og fagstørrelser, der giver et roligt gadebillede i modsætning til den kaotiske individualisme. Det var hans hovedargument. For Ivar Bentsen var det også et spørgsmål om at udtrykke sig teknisk rationelt og arkitektonisk i pagt med tidens socialistiske lighedstanker.

Deres andet projekt fra samme år udtrykte endnu større strenghed og taktfasthed. Det var forslaget til »en Opera- og Filharmonibygning«.

Begge projekter var for teoretiske til at blive realiserede, men de satte blandt andet gang i diskussionen om bymæssige rumkvaliteter. Det kom til at præge disse års byplankonkurrencer om nye byer bl.a. på Vestkysten.

EN SUITE
Den langstrakte plan er resultat af det forhåndenværende grundareal. Tredje rum fra indgangen er »stifterkapellet«; efter den store rektangulære sal følger de små køjer, som er inspireret af Thorvaldsens Museum, ligesom alle mosaikgulvene.
Faaborg Museum, plan. KSA.

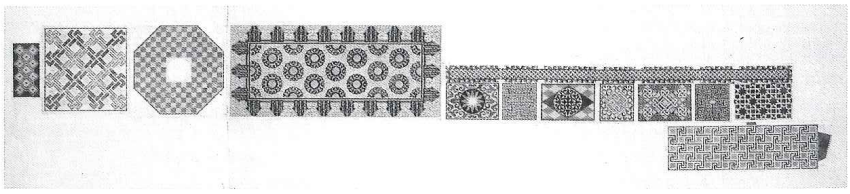


Fig. 6 *Opslag fra afsnit om 'pånyklassicismen' i Povl Abrahamsen, Den danske enkelhed, 1994.*

STIFTERKAPELLET
Mads Rasmussen dominerer det ottekantede rum; i baggrunden ses et af de lave buede trappehuller, der munder ud i den store malerisal – »Modsætninger« – dette væsentlige element i arkitektur, som Carl Petersen uddybede i forelæsning og ved tegnebord.

Denne indsigt er givetvis en af forudsætningerne for, at hans studerende blev så sikre i det rumlige.
KSA.

For denne generation af arkitekter var facadetakten i det store byggeri ikke blot klassicismens absolutte fordring; den lod sig også bekræfte i overensstemmelsen mellem arkitekturens og musikkens rytmik, tanker der bl.a. beskæftigede Aage Rafn, og inden for musikken bl.a. demonstreret af Poulenc og Carl Nielsen. Samme idéer optog den østrigske musik- og balletpædagog Emile-Jacques-Dalcroze. Rammen om hans skole for rytmik var Tessenows lige så strengt klassisk komponerede festspilhus fra 1911 i Hellerau.

For Bentsen var den taktfaste facade heller ikke alene et spørgsmål om rationelt byggeri gennem enheders gentagelse, men tillige en matematisk-æstetisk syntese. I beskrivelsen af filharmoniprojektet oplyser han, at faginddelingens mål indgår i den stigende

> med variation, teori med erfaring og imitation med opfindsomhed. Petersens særlige eklekticisme består i, at en særlig kombination af fragmenter af guldalderens nyklassicisme er sat i den menneskelige erfarings tjeneste. Det gør bygningen til en fornøjelse at besøge, og det har gjort den indflydelsesrig for flere generationer af danske arkitekter.[30]

Den gennemkomponerede oplevelse udlægges her ud fra særlige menneskelige, erfaringstro dyder. Sheridan fortsætter i samme åndedrag, at det blev den nordiske klassicismes bidrag til modernismen, at den fastholdt 'at ville menneskeliggøre.' Det store spørgsmål er imidlertid: Hvis denne arkitektur taler stærkt og umiddelbart til os, er det, fordi den er 'menneskelig', eller fordi den er veltalende? Den yngre danske arkitekturhistoriker Christoffer Thorborg peger på den klassicistiske tradition som en form for arkitekturens retorik, der har forfinet sin overtalelsesevne gennem århundreder.

> I Faaborg Museum vandrer man ikke frit. Man drages om end nok så umærkeligt fra rum til rum i et labyrintisk forløb. Fra kuppelsalen ser vi gennem de snævre passager anelsesfyldt lyset fra den Store malerisal. Malerisalens storhed og fylde forstærkes af de snævre passagers trykkende tæthed; ved ankomsten anskuer vi rummet diagonalt og derved dybere.[31]

Han drister sig til sammenligning med Hitlers Rigskancelli, tegnet af Albert Speer, der kan ses som en tilsvarende promenade gennem varierende, stærke rumlige virkninger. Blot i en anderledes, helt umenneskelig skala. Det er ingen urimelig sammenligning, og den lægger op til en diskussion af, hvordan de rene arkitektoniske virkemidler kan danne betydning. Jeg vil i begge tilfælde, både i tolkningen af det menneskelige og det veltalende, påpege, at arkitekturens 'tale' hænger sammen med dens italesættelse, ikke

mindst her, hvor sprogdragten er så klart orienteret efter oplevelse. Thorborg nævner den psykologiske æstetik og formalismen i tysk kunstteori, som han selv peger på, har en betydning gennem Wanscher. Alligevel holder han sig til klassicismens 'grammatik' som kilden til veltalenheden. Klassicismen har godt nok haft en stærk italesættelse op gennem historien med traktater og akademiundervisning, men det er ikke dens 'stemmer', der lyder klarest i hverken museet eller kancelliet. Det er tidens ideer om det stærke, rumlige, visuelle og kropslige oplevelse, der så knyttes til forskellige idealer i de to eksempler. Det er nemlig også gennem diskurserne, vi historisk kan se de forskellige værdier i de to bygninger.

At klassicismen ikke er nøglen til at forstå og forklare Faaborg Museum, er blevet fremhævet mange gange. Den klassiske arkitektur-grammatik er heller ikke med til at forklare italesættelsen og arkitektursynet, som de mange beskrivelser og omtaler af museet repræsenterer. Det understreges af Steen Eiler Rasmussen i 1987, der endnu en gang fremhæver og beskriver museet for en ny årgang unge arkitektstuderende:

> Skønt Faaborgs farverige museumsrum med de smukke mosaik-gulve i brændt ler var helt forskellige fra C.F. Hansens arkitektur, blev denne bygning indledningen til en ny *klassicistisk bølge*. Tilsyneladende forstod man ikke bygningens budskab: gennem modsætninger i farver, i materialer, i former, i rum at skabe en rigere arkitektur, eller rettere en rigere arkitekturoplevelse.[32]

Bygningens 'budskab' udlægges og understreges som den rige, æstetiske oplevelse af arkitekturen. Og det budskab kan vel at mærke misforstås og må præciseres sprogligt her. Den tradition, jeg peger på, har brugt beskrivelser af museet som italesættelse af et arkitektursyn, hvis ideal ligger i den æstetiske oplevelse af de rene rumlige, stoflige og kropslige virkninger. Dette er så at sige både bygningens og denne traditions budskab. Sprog og kropslig oplevelse spiller dermed tæt sammen, og man kan tale om en særlig 'kropslig indforståethed'[33] i danske arkitekturtradition. Men dette skal ikke forveksles med den indforståethed i arkitektstanden, der udlægges som en tavs konsensus baseret på arkitekturens egen

tavse tale; den viser sig snarere som en sproglig indforståethed. Oplevelsen af den kropslige indforståethed er netop blevet italesat, sprogligt reflekteret og formidlet, hvor sproget – mundtligt eller skriftligt – er del af det æstetiske arbejde og den gen-skaben, som Wanscher og Rasmussen ikke kun påpeger, men frem for alt demonstrerer i deres tekster.

ENDNOTES

1 Gry Hedin og Gertrud Hvidberg-Hansen (red.), *I skøn forening. Faaborg Museum 1915* (Faaborg Museum/Strandberg 2015), er seneste fejring af museet med artikler om bygningen som gesamtkunstværk, og dens betydning for såvel Fynboernes kunstnerkoloni som dansk arkitektur i anledning af 100 året for indvielsen.

2 Ph.d.-afhandlingen *Kvalitet og komfort* af Stine Liv Buur (Kunstakademiets Arkitektskole 2013), der i udgangspunktet er en undersøgelse for Fritz Hansen af luksus på møbelmarkedet, bygger på Abrahamsen i en omfattende historisk redegørelse for værdier i den danske tradition, som står i modsætning til luksus.

3 Povl Abrahamsen, *Den danske enkelhed* (Chr. Ejler's Forlag 1994), p. 9.

4 Problemstillingen blev foldet mere bredt ud på Sandbjerg-seminaret 2010, *At give arkitekturen ordet*, hvor forskellige fremstillingsformer, vi bruger til at kommunikere arkitektur, blev debatteret. Se Sandbjerg antologien 2010, http://www.sbi.dk/arkitektur/generelt/at-give-arkitekturen-ordet.

5 Jeg har påpeget Wanscher rolle som 'oversætter' af disse begreber fra den tyske kunstvidenskab i introduktionen til en engelsk oversættelse af uddrag af hans artikel "Architekturen og Virkeligheden" fra 1907. Anders V. Munch, "Translating Space and Mass into Danish. On Vilhelm Wanscher", *Nordic Journal of Architecture*, 2/2 (2012), pp. 98-106.

6 Adrian Forty, *Words and Buildings* (London: Thames & Hudson 2000), p. 12.

7 Sarah Williams Goldhagen, "Something to Talk About", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 64/2 (2005), p. 159.

8 Eva Friis, "Streng disciplin og store arbejder – kunsthistorikeren Vilhelm Wanscher" i John T. Lauridsen (red.) *Over stregen—under besættelsen* (København: Gyldendal 2007).

9 Steen Eiler Rasmussen, *Om at opleve arkitektur* (København: Gyldendal 1957), p. 239

10 Poul Henningsen, "50 Aar i morgen. Vilhelm Wanscher passerer en Milepæl", *BT* (25.7. 1925).

11 Se opslaget om rum hos Forty 2000, pp. 256-275. Christoffer Thorborg inddrager også den tyske formalisme og indfølingsæstetik som baggrund for både Wanscher og Petersen i Hedin og Hvidberg-Hansen 2015, p. 202. Han udlægger den oplevelsesmæssige opfattelse som affektiv, retorisk og som del af en klassicistisk tradition.

12 Wanscher, "Rytmer og Funktioner i Architektur", *Architekten*, årg. 15/19 (1913), p. 191f.

13 Blot et eksempel fra August Schmarsow: "Bemægtiger den aldrig hvilende fantasi sig først dette kim til videredannelse efter de tre retningsaksers iboende lov, som også er indesluttet i enhver rumtankes mindste cellekerne, så vokser der ud af sennepskornet et træ, en hel verden rundt om os. Rumsans og rumfantasi trænger frem til rumformgivning og søger sin tilfredsstillelse i en kunst; vi kalder den arkitektur og kunne på tysk kort og godt betegne den som 'Raumgestalterin'." Fra *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* (Leipzig 1894), p. 11.

14 Rasmussen 1957, p. 36.

15 Wanscher, *Den æstetiske Opfattelse af Kunst* (Købehavn: Gyldendal 1906), p. 22.

16 Wanscher, "Arkitekturen og Virkeligheden", *Architekten*, årg. 9/16 (1907), p. 158.

17 Se Munch 2012

18 Wanscher 1906, p. 28.

19 Se artiklerne af henholdsvis Peter Thule Kristensen og Mirjam Gelfer-Jørgensen i Hedin og Hvidberg-Hansen 2015.

20 *Cras*, nr. 34 (1983); Karen Zahle, Finn Monies og Jørgen Hegner Christiansen (red.), *De gamle mestre* (Arkitektens Forlag 2000); Christoffer Harlang, Peter Thule Kristensen og Anna Müller (red.), *Arkitektursyn* (Kunstakademiets Arkitektskolen 2009); Hedin og Hvidberg-Hansen 2015.

21 Petersen, "Modsætninger", *Architekten*, 22/13 (1920), p. XX.

22 "Den fri Arkitektforenings Udstilling i Kunstindustrimuseet", *Hovedstaden* (22.1. 1915).

23 Rasmussen 1957, p. 82.

24 Op. cit.. p. 166.

25 Op. cit.,. p. 224.

26 Abrahamsen 1994, p. 13.

27 Op. cit.,, p. 165.

28 Op. cit.,, p. 166.

29 "Årsag er dog ingen anden end tvangen i musikkens udvikling, som tydeligt går mod at udnytte det musikalske rum i en grad, så der i det mindste rum bliver tilvejebragt de største og rigeste indhold." Arnold Schönberg, "Neue und veraltete Musik. Stil und Gedanke"(1930), *Stil und Gedanke* (Frankfurt a.M. 1995), p. 216f.

30 Michael Sheridan, "Fra guldalder til modernisme" i Hedin og Hvidberg-Hansen 2015, p. 178.

31 Christoffer Thorborg, "Arkitekturens retorik" i Hedin og Hvidberg-Hansen 2015, p. 207.

32 Steen Eiler Rasmussen, "En gammel arkitekt taler til de unge" (1987) i Zahle, Monies og Hegner Christiansen 2000, p. 31.

33 Peter Thule Kristensen og Anna Müller, "Introduktion" i Harlang, Thule Kristensen og Müller 2009, p. 9. Den 'kropslige indforståethed' er her en omskrivning af en inspiration fra fænomenologien, der udpeges i dansk arkitekturtradition med Utzon og Rasmussen som eksempler. Det ville være oplagt at trække på den fænomenologiske hermeneutik i en videre undersøgelse af traditionen, og måden hvorpå dette arkitektursyn kommer til orde.

EN FORTÆLLING OM ENKELHED: OM TOBIAS FABERS ARKITEKTURHISTORIESKRIVNING

JANNIE ROSENBERG BENDSEN

En arkitekturhistorie er en fortælling om arkitektur, hvor forfatteren har udvalgt, fortolket og sat udvalgte bygninger ind i en større sammenhæng. Historieskrivning kan således anskues som selektive snit, der fremkommer ved, at individuelle forfattere med hver deres metode og faglige vinkel skriver deres version af historien. Versioner, der med tiden kan ændres eller revurderes. Disse snit vil frembringe fortællinger, der kan synliggøre, fremhæve eller skabe bestemte forestillinger om det beskrevne område, og i visse tilfælde vil et sådant snit opnå almen anerkendelse og måske for kommende generationer opnå status af en fælles kulturel forståelse.[1] Hvordan forfatteren vælger at skrive sin arkitekturhistorie har dermed afgørende betydning for, hvordan bygningerne bliver forstået og fortolket af læseren. Arkitekturhistorieskrivning og i det hele taget det at skrive om arkitektur er en integreret del af den arkitektoniske praksis og af stor betydning for, hvordan et bygningsværk bliver forstået i sin nutid, men især af eftertiden. At skrive om arkitektur er således en aktiv medskaber i menneskets forståelse af sine omgivelser.

I nærværende artikel vil det blive undersøgt, hvordan en dansk arkitekturhistorie har været med til at skabe en fortælling

Fig. 1 *Bellahøj, trappeforløb. Foto Jannie Rosenberg Bendsen.*

om dansk arkitektur, hvor arkitekturen bliver karakteriseret ved enkelhed, helhed og mådehold. Artiklen tager udgangspunkt i, hvordan Tobias Faber, en fremtrædende skikkelse i dansk arkitektur, har komponeret sin danske arkitekturhistorie, og hvilken fortælling hans selektive snit har været med til at skabe om dansk arkitektur.

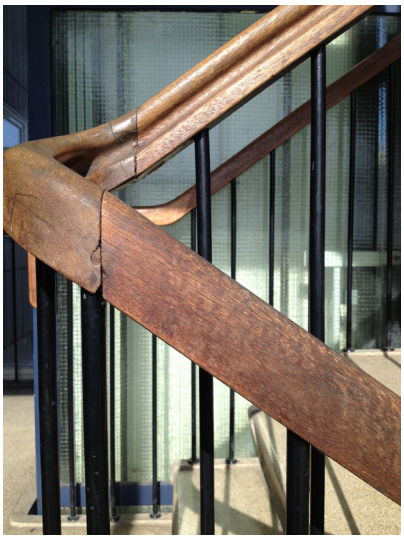


Fig. 2 *Bellahøj, detalje af trappe. Foto Jannie Rosenberg Bendsen.*

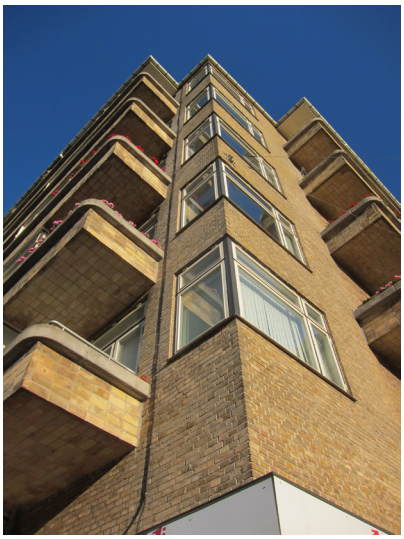


Fig. 2a *Enighedslund, hjørne med altaner og vinduer. Foto Jannie Rosenberg Bendsen.*

Fig. 3 *Huse i grønne omgivelser, Søndergård Park. Foto Jannie Rosenberg Bendsen.*

Fig. 4 *Bindingsværk. Foto Jannie Rosenberg Bendsen.*

En af de centrale danske arkitekturhistorier er skrevet af den danske arkitekt Tobias Faber, der i starten af 1960'erne af Danish American Society blev bedt om at skrive en bog om dansk arkitektur. Resultatet blev *Dansk arkitektur*, der i første omgang udkom i 1963 på både dansk og engelsk under titlen *A History of Danish Architecture*. I 1977 kom en ny udvidet udgave med et ekstra kapitel om perioden fra 1963 til 1976, og det er denne udgave, som analysen i det følgende bygger på.

Dansk Arkitektur er et af de få danske værker, der giver en samlet fremstilling af dansk arkitektur fra forhistorisk tid til slutningen af det 20. århundrede. Efter Fabers bog udkom i 2. udgave i slutningen af 1970'erne, er der ikke udgivet en samlet dansk kronologisk arkitekturhistorie, hvor perspektivet strækker sig fra forhistorisk tid til forfatterens samtid. Der er imidlertid både før og efter udkommet værker om dele af den danske arkitekturhistorie. Det første bud på noget, der minder om en samlet dansk arkitekturhistorie fra det 20. århundrede, er *Det danske hus. Bygningshistorie,* bind 1 (1920), skrevet af kunsthistorikeren Vilhelm Lorenzen.[2] Af andre arkitekturhistorier kan nævnes kunsthistorikeren Harald Langbergs *Danmarks bygningskultur. En historisk oversigt,* bind 1 og 2 (1955), kunsthistoriker og arkitekt Knud Millech og kunsthistoriker Hakon Lunds (red.) *Danmarks bygningskunst fra oldtid til nutid* (1963) og Hakon Lunds (red.) *Danmarks arkitektur bind 1-6* (1979-1981). I 2004 udkom *Dansk arkitektur siden 1754* skrevet i anledning af Kunstakademiets 250-års jubilæum. Og endelig udkom i 2009 *Den Danske arkitektur* med Anne Louise Sommer som hovedredaktør.

DET BREDE FORFATTERSKAB OG DEN RØDE TRÅD

Tobias Faber har et bredtfavnende forfatterskab bag sig, og det vil i denne forbindelse være for omfattende at nævne endsige forholde sig til alle aspekter i det. Det karakteristiske ved Fabers forfatterskab er, at det spænder vidt i såvel format som i indhold. Han har skrevet bl.a. dagbladsartikler, artikler i fagtidsskrifter og utallige bøger. Af hans bøger er det de to første, *Rum, form og funktion* (1962) og *Dansk arkitektur* (1963), der i denne henseende er de mest iøjnefaldende og betydningsfulde, da de fremstår som fundamentet for resten af forfatterskabet.

Faber beskæftiger sig i sit forfatterskab med såvel international som national arkitektur, enkelte arkitekter og forskellige landes arkitektur. Trods den store bredde er det ikke svært at finde den røde tråd, der går gennem hele forfatterskabet, da Faber på et tidligt tidspunkt i sit virke som skrivende arkitekt har et klart billede af, hvad han kalder 'den danske arkitekturtradition', og hvordan den skal karakteriseres. Fabers forståelse af dansk arkitektur

kommer til at præge store dele af hans skriftlige arbejder, og den manifesterer sig allerede i *Rum, form og funktion* fra 1962, hvor han i et enkelt kapitel i den sidste del af bogen kommer med en kort introduktion til dansk arkitektur. Det forholdsvis korte kapitel i *Rum, form og funktion* kan ses som en indgangsvinkel til en forståelse af Fabers opfattelse af, hvad han finder kendetegnende ved dansk arkitektur, en forståelse, der bliver udfoldet i *Dansk arkitektur.* Men inden jeg kommer nærmere ind på hans karakteristisk af dansk arkitektur, vil jeg se på, hvordan bogen *Dansk arkitektur* er skruet sammen som historieskrivning.

FABERS ARKITEKTURHISTORIESKRIVNING MELLEM DET PRAKTISKE, DET HISTORISKE OG DET ÆSTETISKE

Faber har ikke forsynet *Dansk arkitektur* med et forord, en indledning eller et efterord, så han kommenterer hverken bogens struktur eller sin egen tilgang til arkitekturhistorien. Formålet med eller baggrunden for bogen træder heller ikke eksplicit frem. Bogen kan dermed kun vurderes ud fra den reelle tekst om arkitekturen.

Bogen består af 18 kapitler, der har forskellige længde. De ældre perioder dækkes på meget få sider, mens det 20. århundrede fylder godt og vel halvdelen af bogen.[3] Bogen består af en blanding af tekst og billeder. Teksten er hovedsageligt placeret på venstresiderne og fotografier på højresiderne, uden at det imidlertid er konsekvent gennemført.[4] Tekstsiderne præges ofte af bygningsplaner og tegninger af de omtalte bygninger. De rene højre billedsider består oftest kun af et enkelt billede, der i de fleste tilfælde gør det muligt for læseren at få et godt indtryk af de omtalte bygninger. Ved en hurtig gennembladning af bogen vil det desuden være billedsiden, der umiddelbart fanger læserens opmærksomhed.

De fleste kapitler består af en overskrift og en efterfølgende tidsperiode, eksempelvis 'Renaissance 1536-1660' og 'Den funktionelle tradition 1930-1950'. Der er dog undtagelser. Bogen starter fx med et kapitel om det danske landskab, som blot hedder 'Det danske landskab'.[5] Kapitlerne om arkitektur i forhistorisk tid, vikingetiden og middelalderen har heller ikke periodeangivelser i overskriften, men derimod i selve teksten som overskrifter

for de enkelte afsnit. Derudover er der et enkelt kapitel om en særlig bygningstype, bondegården, og enkelte kapitler, der ikke henviser direkte til en bestemt stilart eller en typologi, eksempelvis 'Europæiske og nationale strømninger 1870-1900'. Der fremstår dermed ikke et overordnet, strengt styrende princip bag inddelingen i perioder, om end den overordnede struktur stort set synes at følge internationale arkitekturhistorier, dog forskudt tidsmæssigt på en sådan måde, at den følger den danske udvikling.[6]

Fig. 5 *Dansk landskab. Foto Jannie Rosenberg Bendsen.*

Fig. 6 *Salling Østergaard. Foto Jannie Rosenberg Bendsen.*

Fig. 7 *Elektricitetsværket, Svinninge. Foto Jannie Rosenberg Bendsen.*

Selvom Faber anvender stilbetegnelser i størstedelen af sine overskrifter, kan hans bog imidlertid ikke karakteriseres som decideret stilhistorie. Dertil er de manglende stilanalyser for afgørende. Som det vil vise sig i det følgende, har Faber lagt fokus andetsteds.

Den engelske arkitekturhistoriker David Watkin introducerer i forordet til sin bog *The Rise of Architectural History* fra 1980 til tre begreber: 'the practical', 'the historical' og 'the aesthetic', som mener han, en forfatter bør forholde sig til, når han eller hun skriver arkitekturhistorie.[7] 'The practical' skal fra Watkins synspunkt forstås som et begreb, der dækker over, at arkitekturhistorikeren skal fastslå, hvad der er blevet bygget, hvornår det blev bygget, og hvem der har været arkitekt og bygherre. Der er her tale om meget fakta-prægede eller praktiske historiske oplysninger, som kan dokumenteres via arkitekturtegninger, fotografier og dokumenter såsom bøger, dagbøger eller breve. Med begrebet 'the historical' mener Watkin, at arkitekturhistorikeren skal spørge ind til, hvilke motiver arkitekt eller bygherre havde med bygningen. Her kan arkitekturhistorikeren trække på religiøs, kulturel eller sociologisk viden om den tid, hvor bygningen er blevet tegnet og bygget. Watkin mener, at det ved at forholde sig til begrebet 'the historical' bliver muligt at forstå, hvorfor et bygningsværk overhovedet er blevet bygget. Afslutningsvis kan arkitekturhistorikeren forholde sig til begrebet 'the aesthetic', der, ifølge Watkin, dækker over en beskrivelse af og redegørelse for de visuelle eller stilistiske forskelle, der måtte eksistere mellem forskellige bygningsværker Begrebet kan ligeledes benyttes til at forklare, hvordan og hvorfor forskellige stilarter forandrer sig og skiftes til at være at være moderne.[8] Watkin gør opmærksom på, at det langt fra er alle arkitekturhistorier, hvor forfatteren enten forholder sig til alle tre begreber, eller at de får lige meget opmærksomhed. Forfatteren vil unægtelig vælge eller vægte den særlige vinkel, som han/hun finder mest interessant ved arkitekturhistorien. Fokus kan være på fx konstruktioner, materialer eller stilarter.[9] I Watkins udlægning er det mest optimale dog, at arkitekturhistorikeren på et eller andet niveau forholder sig til alle tre begreber.

I relation til Watkins første begreb om det praktiske kommer Faber ind på disse meget grundlæggende historiske oplysninger. I hans bog om dansk arkitektur er der oplysninger om: årstal for begyndelsen, afslutning og senere tilføjelser til bygningsværkerne,

men oplysningerne spiller ikke en central rolle i fremstillingen. Hvad angår det andet begreb om det historiske, forholder Faber sig, hvor det synes relevant, til både arkitekts og bygherres motiver i forhold til inspirationskilder og bevæggrunde for en bygnings opførelse. Fokus er dog i den sammenhæng oftest på arkitektens motiver. De fleste af kapitlerne indledes desuden med en kort introduktion til perioden, som det ses i indledningen til kapitlet om 'Middelalderens byggeri', hvor perspektivet er historisk, i starten af kapitlet om 'Udviklingen 1950-1963', hvor der kort redegøres for samfundsforhold eller i begyndelsen af kapitlet 'Renaissance 1536-1660', hvor Faber beskriver, hvad der sker med arkitekturen i udlandet i den pågældende periode.[10]

Indledningerne er i de fleste tilfælde meget korte set i forhold til det enkelte kapitels samlede tekstmængde. Størstedelen af teksten er helliget betragtninger over bygningerne. Faber bruger dermed forholdsvis meget lidt plads i hvert kapitel på at indlede med nogle historiske betragtninger, men trækker til gengæld mange paralleller til den beskrevne periodes udenlandske arkitektur bl.a. for at beskrive, hvordan danske arkitekter meget ofte om- og bearbejder inspirationer og impulser af international karakter. For Fabers arkitekturhistorie gælder det således, at arten af den historiske kontekst oftest relaterer sig til arkitekturen og dens (mikro)historie og ikke så meget til den 'store' og mere generelle (makro)historie.

I forhold til Watkins tredje og sidste begreb om det æstetiske gælder det for Fabers arkitekturhistorie, at nok forholder han sig til bygningernes stilmæssige og visuelle udtryk og sætter dem ind i en større europæisk stilhistorisk sammenhæng især i relation til Italien, Holland og Frankrig, men det er af afgørende betydning at fastslå, at det ikke er hans teksts *primære* funktion at vise, hvordan dansk arkitektur gennemgår afgørende skift i forhold til forskellige stilarter.[11] Dansk arkitekturhistorie er i Fabers forståelse ikke præget af store brud, hvor en stilart afløser en anden ved fuldstændig at fornægte den tidligere periodes stilistiske udtryk. Dansk arkitektur har i stedet, ifølge Faber, fået sit eget ansigt gennem en udpræget evolutionær udvikling. Den arkitekturhistorie, som Faber fortæller i *Dansk arkitektur,* handler således ikke om brud og stiludvikling, men snarere om en evolutionær historie, hvor udviklingen og tilstedeværelsen af noget særegent ved dansk arkitektur er den primære fortælling. Dette understreges af, at Faber, som vi skal

se på afslutningsvis i denne artikel, forholder sig til de nævnte bygningsværkers mere formelle arkitektoniske elementer og kvaliteter ud fra eksempelvis konstruktion, proportionering, form og materialevalg frem for stilistiske træk og analyser af disse. Det betyder ligeledes, at Fabers bog stiller krav til læserens viden om arkitektur og arkitektoniske udtryk.

I *Arkitekten* var det i 1963 muligt at læse en anmeldelse af Fabers bog af den norske arkitekt Odd Brochmann, der afslutter artiklen med at overveje, hvilken hensigt der mon har været med

Fig. 8 *Dronning Louises Tehus. Foto Jannie Rosenberg Bendsen.*

Fig. 9 *Bagsværd Kirke. Foto Jannie Rosenberg Bendsen.*

bogen. Brochmann mener ikke, at den er ment hverken som lærebog for arkitektstuderende eller for den brede befolkning, dertil kræver den for megen viden af sin læser om arkitektur. Dette fører ham til egne betragtninger over formålet med bogen:

> Den følger en linje midt imelleom, søker å være en saklig veileder for de spesielt interesserte, en solid beskrivelse

Fig. 10 Lundevænget. Foto Jannie Rosenberg Bendsen.

Fig. 11 Louisiana. Foto Jannie Rosenberg Bendsen.

> av dansk arkitektur på sitt beste, med de opplysninger som i den forbindelse er av interesse. Og dermed bliver den alligevel en slags propaganda, en sober hevdelse av arkitekturen som betydningsfull faktor i det totale kulturbilde.[12]

Brochmanns vurdering af bogen er således, at den kommer til at fremstå som en slags propaganda for dansk arkitektur, om end i en sober udgave. Hensigten med bogen var som skrevet tidligere en præsentation af dansk arkitektur oprindelig tiltænkt et udenlandsk publikum. Set i sammenhæng med den historie om dansk arkitektur, som bogen fortæller, kommer bogen imidlertid til at spille en langt mere betydende rolle end blot en præsentation, som Brochmann da også antyder med brugen af ordet propaganda. Dette fører frem til en nærmere overvejelse over, hvordan Fabers historie om dansk arkitektur fortælles.

AT UDELADE OG AT FREMHÆVE: FABERS HISTORIE OG TAFURIS 'OPERATIVE KRITIK'

Fabers tidligere nævnte bog *Rum, form og funktion* (1962) har flere lighedstræk med Sigfried Giedions *Space, Time and Architecture* fra 1941.[13] Begge bøger fravælger store dele af det 19. århundredes arkitektur og udelader dermed dette i fortællingen om modernismens fortid. Denne måde at forme fortiden på ved at udelade en hel retning – en isme, er det, den italienske arkitekt og arkitekturhistoriker Manfredo Tafuri kritiserer mange af især det 20. århundredes arkitekturhistorieskribenter for. Tafuri fremsætter begrebet om en 'operativ kritik', der dækker over, at arkitekturhistorikeren ved at fremhæve værdier og arkitektoniske udtryk af en særlig beskaffenhed ikke fortæller en bredtfavnende historie. Tafuri hævder dermed, at forfatteren ved konstant at påpege (som Giedion), at et arkitektonisk element som eksempelvis 'den bølgende væg' løbende dukker op i forskellige perioder, fortæller, at dette element har en særlig betydning, som det er værd at arbejde ud fra i skabelsen af ny arkitektur. Det har den konsekvens, at arkitekturhistorikeren tilskriver historien og arkitekturen en særlig ideologi, der peger i en bestemt retning.

Dermed mindskes arkitektens mulighed for at udvikle en ny arkitektur, der forholder sig til samtidens problemstillinger.[14]

Fabers *Dansk arkitektur* har på mange måder en helt anden karakter end den tidligere bog *Rum, form og funktion*. Foruden at være en dansk arkitekturhistorie er hans bog også en historie om udviklingen og tilstedeværelsen af, hvad han kalder 'den danske arkitekturtradition'. Og det er denne historie, der er den fremtrædende bogen igennem. Imidlertid bærer Fabers *Dansk arkitektur* ikke præg af en bevidst udeladelse af særlige retninger, bygningsværker eller arkitekter. Tværtimod er den bredt favnende og har tillige kapitler om perioder, hvor arkitekturen adskiller sig fra Fabers forståelse af den danske arkitekturtradition som eksempelvis historicismen, der ellers er udeladt i hans tidligere bog, men som han dog vurderer som "en tid, der var lidet lykkelig for arkitekturen".[15]

Herudover definerer Faber ikke kun dansk arkitektur, og hvad han kalder 'den danske arkitekturtradition' ved at fremhæve de mest markante træk ved traditionens bygninger. Han gør det ligeledes ved at afgrænse, hvad han mener ikke er dansk, om end sådanne afgrænsninger ikke er at finde i et stort antal i hans fortælling. Han påpeger eksempelvis, at der i nogle af senbarokkens og rokokoens bygninger ses en storhed i anlæggene og en pragt i interiørerne, som ellers ikke ses i dansk arkitektur og derfor bliver et billede på noget som er meget utraditionelt dansk.

Vender vi os nu på den baggrund mod Tafuris begreb om den operative kritik, så er det operative element i Fabers fortælling, ikke direkte og tydelige udeladelser, men derimod, hvordan han konsekvent fremhæver bestemte arkitektoniske udtryk, som enten tillægges nogle særlige værdier, eller som han værdisætter. Dette kommer eksempelvis til udtryk i Fabers vurdering af Gottlieb Bindesbølls bygninger:

> Den funktionelle danske tradition, som Bindesbøll fortsatte i disse senere "saglige" bygninger, blev genoptaget i begyndelsen af det 20. århundrede og betragtes også i dag som en endnu levende del af vor arkitektoniske arv. Men for Bindesbøll selv var sagligheden kun én af mange måder at udtrykke sig på. Lige til sin død arbejdede

han på forslag til monumentalanlæg i forskellige stilarter samtidigt med de mere nøgterne projekter, som vi dag sætter højest.[16]

Hvad der her er værd at bemærke, er den direkte vurdering af bestemte bygninger af Bindesbøll. Kun de "saglige" bygninger har betydning for nutidens danske arkitektur i det 20. århundrede, og det er ligeledes disse, som Faber værdsætter. De bygninger af Bindesbøll, der er opført i bestemte stilarter, som der var skik for på Bindesbølls tid, er, ifølge Faber, ikke en levende del af den danske arkitekturarv og har dermed heller ingen betydning for udviklingen af det 20. århundredes arkitektur.

Et andet eksempel på Fabers betoning af visse arkitektoniske elementer, er hans gentagne fremhævning af modulet, der dukker op i kapitlet om middelalderens bindingsværksbyggeri og fortsætter med at dukke op i de efterfølgende kapitler helt frem til det 20. århundredes moderne, industrialiserede byggeri.[17] Modultænkningen medfører, hævder Faber, at dansk arkitektur bliver præget af et enkelt udtryk og en funktionel opbygning.

Fig. 12 Bindingsværk med mønster. Foto Jannie Rosenberg Bendsen.

Faber skriver således en historie om dansk arkitektur uden at udelade væsentlige perioder eller arkitekter set i forhold til andre danske arkitekturhistorier, men på samme tid betoner han meget eksplicit visse arkitektoniske elementer, arkitekter og bygningsværker, som værende af særlig stor betydning for udviklingen af dansk arkitektur.

Fig. 13 *Rødovre Rådhus. Foto Jannie Rosenberg Bendsen.*

Fig. 14 *Galgebakken. Foto Jannie Rosenberg Bendsen.*

FABERS UDLÆGNING AF GRUNDLAGET FOR DANSK ARKITEKTUR

I Fabers udlægning af dansk arkitektur er der især tre centrale forhold, der gør sig gældende, når det skal bestemmes, hvad der kendetegner dansk arkitektur. For det første hævder Faber, at det danske landskabs udformning, klima og de lokale materialeforekomster af tegl og træ har en afgørende betydning for formgivningen af dansk arkitektur. Faber mener, at mennesket ganske tidligt i historien har forholdt sig til landskabets karakteristika og de forhåndenværende materialer, hvilket bevirker, at arkitekturen får et særligt arkitektonisk udtryk.

Fig. 15 Bispevænget, murværk. Foto Jannie Rosenberg Bendsen.

Fig. 16 Søndergård Park, mursten. Foto Jannie Rosenberg Bendsen.

Dette træder tydeligt frem, hvis man ser nærmere på forskellen mellem de traditionelle bygningsformer i Danmark og i det øvrige Skandinavien.

For det andet mener Faber, at danske arkitekter er påvirket af en dansk mentalitet. Denne mentalitet bevirker, at danske arkitekter bearbejder og fortolker de udenlandske tendenser og ikke bare overtager dem ukritisk. Endvidere har den danske mentalitet gjort danske arkitekter skeptiske over for det følelsesfulde og det outrerede. Det betyder, at når nye tendenser rammer Danmark, bliver det uvæsentlige skåret væk. Danske arkitekter fokuserer i stedet for på det hensigtsmæssige og det funktionelle.

Fig. 17 Bredalsparken, markering af etageadskillelse. Foto Jannie Rosenberg Bendsen.

Fig. 18 Entreprenørhøjskolen Ebeltoft. Foto Jannie Rosenberg Bendsen.

For det tredje mener Faber, at der eksisterer en dansk tradition for høj kvalitet i og bevidsthed om håndværk. Det gode håndværk, der spores langt tilbage i tiden, bliver af Faber opfattet som en kulturarv, der særligt siden middelalderen har været forudsætningen for al dansk byggeri og har givet arkitekturen et særligt dansk præg, om end, finder han, det har været mindre fremtrædende i enkelte perioder i den danske arkitekturhistorie.

Fig. 19 Tømmerkonstruktion. Foto Jannie Rosenberg Bendsen.

Faber fortæller således en historie om en evolutionær dansk arkitektur, hvor det er muligt at spore en tradition, der, med udgangspunkt i oldtidens byggeri, for alvor træder i karakter i slutningen af det 18. århundrede og starten af det 19. århundrede med empiretidens huse og Bindesbølls mere "saglige" bygninger. Den danske arkitekturtradition fremstilles af Faber som noget, der går fra generation til generation, idet en faglig viden såvel bevidst som ubevidst videregives og overleveres.

Fig. 20 Vinduesdetalje, Christiansfeld. Foto Jannie Rosenberg Bendsen.

EN FORTÆLLING OM ENKELHED OG DET FUNKTIONELLE

Tobias Fabers arkitekturhistorie er en fortælling om, hvordan dansk arkitektur kan karakteriseres særligt ved enkelhed. Faber sporer enkelheden som arkitektonisk træk tilbage til forhistorisk tid og forfølger det gennem historien frem til moderne tid og dermed sin egen samtids arkitektur. Ud over enkelheden fremhæver Faber, at dansk arkitektur kan karakteriseres ved en særlig forståelse for helhed i bygningsværket. Alle detaljer udgør en sammenhæng i bygningen, der ligeledes præges af en sammenhæng med omgivelserne. Sluttelig argumenterer Faber ligeledes for, at der i dansk arkitektur igennem flere århundrede har været en udbredt særlig dansk forståelse for det funktionelle og det hensigtsmæssige, en forståelse, som ikke skal forveksles med funktionalismen, der dukker op i starten af det 20. århundrede.

Fig. 21 *Bellahøj, detalje. Foto Jannie Rosenberg Bendsen.*

Tobias Fabers fortælling om dansk arkitektur indgår i en større international idé- og arkitekturhistorisk sammenhæng, der har sit udspring i det 18. århundrede. Det er ikke et særskilt dansk fænomen at tilskrive arkitektur særegne nationale træk. Tilsvarende fremhæves også nogle af de forhold, som ifølge danske arkitekter kendetegner dansk arkitektur i en international sammenhæng. Her tænkes frem for alt på landskabet og mentalitetens betydning. Disse aspekter hævdes ligefrem at være konstituerende for, hvad der giver arkitektur et nationalt særpræg. Tobias Fabers arkitekturhistorier kan derfor ses i forlængelse af det 18. og det 19. århundreders tænkning om, at der eksisterer en national, lokal forankret arkitektur. Hans bog bærer således præg af, at det handler om at stedfæste arkitekturen og vise, at den til enhver tid er bestemt af lokale forhold (både åndelige og materielle) og ikke kun kan forstås som værende i besiddelse af universelle træk. Samtidig skal det dog fremhæves, at Faber tilsyneladende mener, at det er muligt at beskrive dansk arkitektur, som værende kendetegnet ved særlige træk, men på samme tid understreger at forbindelsen med udlandet er af stor og næsten altafgørende betydning. Uden inspiration og impulser fra udlandet ville dansk arkitektur ikke eksistere i sin fremtrædende form.

ENDNOTES

1 Royston Landau, "Arkitekturhistorien og de aktuelle udfordringer" i Kim Dirckinck-Holmfeld, Erik Nygaard og Jørgen Hegner Christiansen (red.), *At fortælle arkitektur. Et festskrift til Nils-Ole Lund* (København 2000), p. 100.

2 Vilhelm Lorenzen, *Det danske hus. Bygningshistorie*, bind 1(København 1920), forord.

3 Den skæve fordeling i sideantal mellem præsentationen af henholdsvis den ældre og den moderne arkitektur skal sandsynligvis ses i lyset af den stigende byggeaktivitet i midten af det 20. århundrede: Således skriver Faber i *Dansk arkitektur* (København, 1977), p. 270: "Indenfor godt 25 år mellem 1950 og 1976 er der opført lige så mange kvadratmeter bygningsareal, som der er overleveret os i eksisterende bygninger fra Middelalderen til de første efterkrigsårs byggeri. Perioden 1963-76 er den hidtil største byggeperiode i verdenshistorien." Hvorvidt dette har haft betydning for Fabers vægtning af stoffet, skal her være usagt.

4 Kun i kapitlet, der handler om perioden 1963-1976, er der et par højre sider uden billeder og dermed kun tekst. Se Faber 1977, pp. 270-273.

5 Om end det næsten ikke kan kaldes et kapitel, da det kun består af en enkelt side. Det kan måske snarere opfattes som en slags indledning, hvor forfatterens faglige udgangspunkt træder frem.

6 Med dette menes der, at renæssancen i Italien oftest anses for begyndende i starten af 1400-tallet, hvor den i Danmark ifølge Faber tager sin begyndelse med Reformationen i 1536, hvilket er et bredt anerkendt synspunkt i dansk kunst- og arkitekturhistorie såvel som i den mere generelle historie.

7 David Watkin, *The Rise of Architectural History* (London 1980), p. vii.

8 Op. cit., pp. vii-viii.

9 Op. cit., pp. viii-ix.

10 Faber 1977, pp. 16, 226, 46.

11 Det er snarere at vise, hvordan danske arkitekter omarbejder og fortolker de internationale stilarter.

12 Odd Brochmann, "Arkitektur som nydelsesmiddel", *Arkitekten*, nr. 8, (1963), p. 182.

13 Jeg behandler forholdet mellem Faber og Gideon nærmere i min Ph.d. afhandling *Enkelhed, mådehold og funktionalitet – en analyse af fremtrædende danske arkitekters udlægninger af dansk arkitektur* (Københavns Universitet 2009).

14 Manfredo Tafuri, *Theories and History of Architecture* (Cambridge, Mass, 1980), p. 141-153

15 Faber 1977, p. 254.

16 Op. cit., p. 130.

17 Op. cit., p. 44.

AT FREMSKRIVE ARKITEKTONISKE PRINCIPPER: RUDOLF WITTKOWERS RENÆSSANCE

RIKKE LYNGSØ CHRISTENSEN

I den arkitekturhistorieskrivning, der omhandler renæssancens arkitektur i Italien, spiller Rudolf Wittkowers bog *Architectural Principles in the Age of Humanism* fra 1949 en ganske særlig rolle. Selvom Wittkower i bogens forord gør opmærksom på, at han ikke har villet skrive et oversigtsværk eller en generel introduktion til emnet om renæssancens arkitektur, så er det imidlertid netop sådan, bogen er blevet brugt og opfattet – som den måske mest læste og mest anvendte grundbog til arkitekturen i Italien fra begyndelsen af 1400-tallet til slutningen af 1500-tallet.[1]

Bogen præsenterede, da den udkom i 1949, en ny måde at læse og forstå renæssancens arkitektur på. Frem til udgivelsen af Wittkowers bog havde især en formæstetisk tilgang til renæssancens bygninger været dominerende. Hos bl.a. Heinrich Wölfflin og Geoffry Scott blev beskuerens indføling med arkitekturens former vægtet som udslagsgivende for dens betydning, hvorved den historiske kontekst kom til at stå nærmest uberørt hen.[2] Det er netop formæstetikernes manglende kontekstualisering, der er Wittkowers kritiske afsæt i bogen, og allerede i det første afsnit kritiserer han den formanalytiske tilgang for at reducere renæssancearkitekturen til ren form "without any

gradation of meaning" under henvisning til bl.a. Geoffrey Scotts bog *The Architecture of Humanism: A Study in the History of Taste* (1914), der med en formæstetisk tilgang var inspireret af Wölfflin.[3]

I modsætning til formanalytikerne beskæftiger Wittkower sig i stedet med at afkode dybere betydningslag bag de arkitektoniske former ved at gribe til den kontekst, der bliver udgjort af renæssancehumanisternes optagethed af og tilbagevenden til antikke tekster og tankegods repræsenteret bl.a. ved Vitruvius' arkitekturtraktat, Platons filosofi, Euklids geometri og Pythagoras' matematik. For Wittkower handler det grundlæggende om i renæssancens læsninger af disse skriftlige kilder at spore strukturer, som kan overføres til eller ses konkret materialiseret i periodens bygninger. Den arkitektoniske form er således nedfældet i kulturen og afslører denne. På den måde arbejder Wittkower ud fra en teori om en relation mellem form og bredere kulturelle mønstre. Hvor de generelle strukturer, som Wittkower finder i renæssancens tankegods udgør "principper", så er det konteksten omkring renæssancehumanisterne, der henvises til med ordene "age of humanism" i bogens titel. Med ordet "age" får Wittkower desuden betonet det historiske og kulturelle lag, som manglede i formalisternes udlægning af renæssancens arkitektur.

Wittkower er således optaget af at klarlægge renæssancearkitekturens symbolske betydning, dens ikonologi, stærkt inspireret af forskningsmiljøet omkring Warburg Instituttet i London, hvor han befandt sig, da bogen blev til, og af Ernst Cassirers filosofiske overvejelser i værket *Philosophie der symbolischen Formen* (1923-1929).[4] Allerede i 1933 havde Wittkower forladt et nationalsocialistisk Tyskland, samme år som også kunsthistorikeren Aby Warburgs bibliotek blev flyttet fra Hamburg til London for der at blive etableret også som institut. Fra 1934 til 1956 var Wittkower tilknyttet biblioteket, bl.a. som leder af fotografisamlingen og som redaktør på instituttets ansete publikation *Journal of the Warburg Institute* (senere *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*). Det er i dette tidsskrift, at tre af bogens kapitler (II, III og IV) bliver udgivet i 1940'rne for så i lettere omarbejdet form at blive inkluderet i *Architectural Principles*.[5]

Wittkowers bog var ikke kun et nybrud i renæssancearkitekturhistorieskrivningen. Bogen blev, som bl.a. Henry Millon har gjort opmærksom på, også en vigtig inspirationskilde for samtidens unge arkitekter, bl.a. Peter og

Alison Smithson og John Voelcker, der netop i den renæssance, som Wittkower præsenterede, fandt ligheder med problemstillinger vedrørende proportionering, som de selv var optaget af i formuleringen af en modernistisk æstetik.[6] Det var da også i 1948, året før Wittkowers bog, at Le Corbusier udgav sit bud på en proportionslære med bogen *Le Modulor*. At Wittkowers bog skulle komme til at spille så stor en rolle for 50'ernes arkitekter og arkitektoniske praksis kom bag på Wittkower, der snarere havde haft arkitekturhistorikere som målgruppe. Udbredelsen af Wittkowers idéer til et miljø af arkitekter synes dog at have fundet sted med Wittkower-eleven Colin Rowe som mellemled. Stærkt inspireret af Wittkowers fremlægning af især Palladios arkitektur udgav Rowe i 1947, altså før *Architectural Principles* udkom, den senere meget refererede artikel "The Mathematics of the Ideal Villa. Palladio and Le Corbusier Compared". Heri sammenligner Rowe, især ved hjælp af diagrammer, Palladios Villa Malcontenta med Le Corbusiers Villa Stein-de Monzie. Dermed forbinder han et historisk og et moderne stof.[7]

Inspirationen mellem Wittkowers ideer og modernismens arkitekter gik imidlertid ikke kun en vej. Som det af flere er blevet uddybet, synes den renæssance, som Wittkower skrev frem, at være blevet muliggjort af en æstetik, som var knyttet til modernismens arkitektur.[8] Wittkowers bog er derfor på mange måder et udtryk for de forskellige udvekslende kræfter, der virker ind i arkitekturhistorieskrivningen.

Om disse overordnede udvekslende kræfter skal det imidlertid ikke handle i det følgende. I stedet vil jeg vende mig mod Wittkowers bog for gennem nogle rent tekstlige betragtninger at forsøge at anskueliggøre, hvordan han fremskriver de såkaldte arkitektoniske principper, der for ham at se udgør kernen i renæssancens arkitektur.

Undersøgelsen tager afsæt i den franske sociolog Roger Chartier, som har argumenteret for, at bøgers fysiske form etablerer en orden, som selve læsehandlingen agerer efter. Måden hvorpå et emne præsenteres og struktureres er således aldrig neutral, men organiserer indholdet, fører læseren et bestemt sted hen og former i sidste ende viden og tankemønstre.[9] Ved at se nærmere på, hvordan Wittkower fremstiller sit emne ikke blot sprogligt, men også grafisk i illustrationer, søger jeg i det følgende at se bagom den store grundbog til renæssancens arkitektur for derved at skabe

Fig. 1 *Leon Battista Alberti, Palazzo Rucellai, Firenze. Foto Rikke Lyngsø Christensen.*

Fig. 2 *Andrea Palladio, Villa Rotonda, Vicenza. Foto Rikke Lyngsø Christensen.*

opmærksomhed om de valg, som foretages, når arkitekturhistorie bliver til, og hvad de gør – i denne sammenhæng for forståelsen af renæssancearkitekturen.

Wittkower bygger primært sin renæssance op omkring to udvalgte arkitekter: Leon Battista Alberti (1404-1472) og Andrea Palladio (1508-1580), der for ham at se markerer henholdsvis begyndelsen og slutningen på perioden.

De to arkitekter, deres værker og kompositionsmåder udgør bogens to centrale kapitler, der indrammes dels af et første kapitel om centralkirkens betydning og et sidste kapitel, der som en slags teoretisk kontekstualisering omhandler forholdet mellem bygningers proportionale organisering og harmonilære i musikteori. Kapitlerne fremstår hver især som enkeltstående essays, som monader, der også lader sig læse uafhængigt af hinanden. De afspejler derved den førnævnte omstændighed, at flere af kapitlerne allerede var blevet udgivet i artikelform i begyndelsen af 40'rne.

Overordnet betragtet er Wittkowers tekst karakteriseret ved at være tæt sammenvævet af citater fra renæssancens arkitekturtraktater, præcise bygningsbeskrivelser og et væld af referencer til periodens litteratur om kunst, musik og filosofi. Det er gennem denne kompakte og vekslende stil, at de arkitektoniske principper skrives frem i en proces, hvor argumentationsmåde, retorik, valg af bygninger og illustrationer alle tager del.

Det er med centralkirken, baseret på en kvadratisk grundplan og en sfærisk kuppel, at Wittkower starter sin fortælling. Denne i renæssancen særligt dyrkede, men liturgisk set upraktiske kirkeform kan ifølge Wittkower ikke have været tilfældig, men må have været ladet med betydning. I bestræbelsen på at afdække formens bagvedliggende mening tilskriver Wittkower den såkaldte vitruvianske figur indskrevet i cirkel og kvadrat og renæssancens mange gengivelser heraf stor værdi. Hvor figuren for Vitruvius afspejlede menneskets perfekte proportionering svarende til de mest perfekte geometriske former, cirklen og kvadratet, så demonstrerer Wittkower ved hjælp af billedmateriale og frem for alt med citater fra renæssancens neoplatoniske univers, hvordan figuren hos matematikeren Luca Pacioli og neoplatonikeren Francesco Zorzi blev forstået som et udtryk for Guds univers og menneskets placering mellem en jordisk og himmelsk sfære, symboliseret ved henholdsvis kvadratet og cirklen. At disse ideer ikke var fremmed for tidens arkitekter, underbygger Wittkower

videre ved at citere især Palladio for at parafrasere Platons kosmologi. Referencerne til både traktater, billedmateriale og filosofi sidestilles som analogiske udtryk, der hos Wittkower bliver bevis for, at centralkirken er ladet med symbolsk betydning. Wittkower konkluderer:

> The man-created forms in the corporeal world were the visible materializations of the intelligible mathematical symbols, and the relationship between the pure forms of absolute mathematics and the visible forms of applied mathematics was immediately and intuitively perceptible. For the men of the Renaissance this architecture with its strict geometry, the equipoise of its harmonic order, its formal serenity and, above all, with the sphere of the dome, echoed and at the same time revealed the perfection, omnipotence, truth and goodness of God.[10]

De arkitektoniske principper afslører Wittkower her som refererende til abstrakte matematiske ideer bag harmoniske proportioner, som han udleder af et tekstmateriale og ser materialiseret i renæssancearkitekturens geometriske former, cirklen og kvadratet, og i proportionelle relationer. Wittkower betoner sin pointe yderligere rent retorisk gennem de ord, som han kobler til de faktiske bygninger i beskrivelserne. Om Rafaels centralkirke S. Eligio degli Orefici i Rom skriver Wittkower, at kirken: "in its pure whiteness, its austerity of forms, and the abstract clarity of its geometrical scheme epitomizes the religious feeling of the Renaissance."[11]

Brugen og frem for alt gentagelsen af ord som: "geometric", "harmonic", "crystalline", "serenity", "simplicity", "clarity", "purity" og "whiteness", der knyttes til den arkitektur, som Wittkower redegør for, er i den grad med til at understøtte ideen om de abstrakte, matematiske principper bag arkitekturen og frembringe et billede af en strømlinet renæssancearkitektur.

Et gennemgående træk ved Wittkowers tekst er, at hans vej ind i den arkitektur, han forholder sig til oftest tager sin begyndelse

Fig. 3 *S. Eligio degli Orefici, Rom. Foto Rikke Lyngsø Christensen.*

i tekstpassager fra Albertis og Palladios arkitekturtraktater. Sådan er det i det første kapitel om centralkirken. Tilsvarende indledes kapitlet om Albertis arkitektur med en passage fra arkitektens traktat, hvori Alberti redegør for sin forståelse af begrebet skønhed. På lignende vis indledes også underkapitlet om Palladios geometri med en passage fra Palladios traktat, der omhandler universelle regler for kunsten. Tekststykkerne, der dermed skyder sig ind mellem Wittkower som fortolker og arkitekturen som egentligt analyseobjekt, fungerer som vægtige forklaringskræfter, der styrker de analogiske koblinger mellem arkitekturen og betydningslagene. Men tekststykkerne synes at gøre mere end det. Som begrebsafklarende udsagn, der derved beskæftiger sig med det abstrakte og idémæssige, er udsagnene med til at betone renæssancearkitekturen som både konceptuel og intellektuel.

Et gennemgående tema i kapitlerne om Alberti og Palladio er arkitekternes forhold til den antikke arkitektur. I Alberti-kapitlet drejer det sig for Wittkower om at vise, hvordan arkitekten arbejdede med at overføre klassiske elementer og motiver til ofte allerede eksisterende kirkefacader. Wittkower, der går kronologisk frem, anskueliggør gennem sine præcise formalistiske betragtninger over kirkernes facader, at Alberti fra den tidlige San Francesco-kirke i Rimini over Santa Maria Novella-kirken i Firenze til Sant'Andrea i Mantova anvendte klassiske elementer, såsom triumfbuemotivet og søjlen, der gradvist blev mere frit og enkelt fortolket. Eksempelvis er det gennemgående triumfbuemotiv på San Francesco-kirkens facade blevet forvandlet til en kolossalåbning flankeret af tre oven-på-hinanden-stillede åbninger i den senere Sant'Andrea-kirke, mens brugen af ornamentale halvsøjler i San Francesco og Santa Maria Novella helt erstattes af rene piller i San Sebastiano-kirken i Mantova eller af gigantiske pilasterformer på Sant'Andrea-kirkens facade. For Wittkower er der tale om en "more purist attitude toward antiquity".[12] Det som imidlertid binder kirkefacaderne sammen, hævder Wittkower, er en allestedsnærværende harmoni, en "all-pervading harmony",[13] opnået gennem et proportionssystem af enkle relationer mellem delene. Wittkower illustrerer sin pointe gennem en diagrammatisk gengivelse af Santa Maria Novellas facade og konstaterer, at disse proportioner svarer til musiske harmonier – et forhold som igen udfoldes med referencer til renæssancens musikteoretiske overvejelser i bogens afsluttende kapitel.

Fig. 4 *Santa Maria Novella, Firenze. Foto Rikke Lyngsø Christensen.*

Fig. 5 *Sant'Andrea, Mantova. Foto Rikke Lyngsø Christensen*

Fig. 6 *San Sebastiano, Mantova. Foto Rikke Lyngsø Christensen.*

Fig. 7 *San Giorgio, Venedig. Foto Rikke Lyngsø Christensen.*

Fig. 8 *San Francesco della Vigna, Venedig. Foto Rikke Lyngsø Christensen.*

Fig. 9 *Il Redentore, Venedig. Foto Rikke Lyngsø Christensen.*

Også i forhold til Palladios arkitektur fokuserer Wittkower på brugen af klassiske elementer og måden, hvorpå de artikuleres i villa- palads- og kirkefacader. I et underkapitel vender Wittkower sig mod facaderne på Palladios kirker i Venedig og brugen af overlappende tempelgavle. Wittkower redegør for eksempler i den antikke arkitektur, hvor en sådan kombinationsmåde gør sig gældende. Han opridser, hvordan motivet udviklede sig i renæssancen ved at referere til Vitruvius, pege på eksempler blandt ruinerne som kunne have dannet inspirationskilde og ved at vise, hvordan arkitekter fra Cesariano til Peruzzi havde anvendt motivet for at løse problemet med at overføre et klassisk arkitektonisk element, tempelgavlen, til den kristne basilikakirkes tredelte facade.

I forbindelse med Palladios overlappende tempelgavle og brug af små og store ordner på facaderne af kirkerne San Giorgio, San Francesco della Vigna og Il Redentore begiver Wittkower sig ud i en koncis formalistisk beskrivelse, der fører ham frem til at afdække strukturen i disse kompositioner. I konklusionen der opsummerer, hvad Palladio opnåede med denne sammenstilling af tempelgavle, skriver Wittkower:

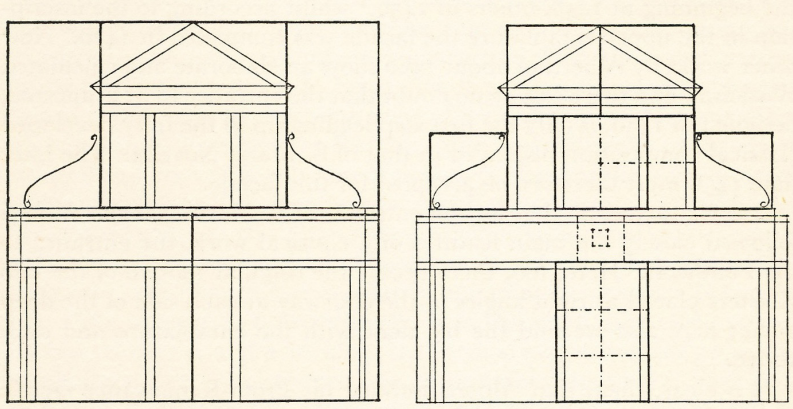
> By using motifs in front of the nave and ailes, that is motifs of the same species, and by carrying the theme through with absolute consistency, [Palladio] achieved congruity of all the parts, *disposition* in Vitruvius' terminology. Moreover, his structures also obey Vitruvius' all-important postulate of *symmetria*, which is the fixed mathematical ratio of the parts to each other and to the whole.[14]

Wittkower læser således Palladios komposition som en harmonisk helhed, der er i overensstemmelse med Vitruvius' begrebsapparat og matematiske principper. Det slående ved Wittkowers argumentationsmåde er de hurtige skift, han foretager fra sine formelle beskrivelser til betydningssfæren. Her synes han at være hjulpet af den analogiske tilgang, han opererer med, og som gør det muligt for ham at trække direkte forbindelser mellem på den ene side den arkitektur, han observerer, og på den anden side abstrakte begreber fra et tekstmateriale. På den måde kan

han gennem formalistiske beskrivelser fremskrive renæssancens arkitektoniske kompositioner som harmoniske helheder, der afspejler højere matematiske sandheder.

Det vanskelige ved Wittkowers analogiske argumentation er imidlertid at gøre forbindelserne analytisk plausible. Til dette formål kommer ikke blot tekststykker, fx fra arkitekternes traktater, i spil, men også bogens illustrationer, i særdeleshed de diagrammatiske og skematiske gengivelser, som Wittkower selv udførte på baggrund af fotografier og tegninger.[15] Hvor bogens andre illustrationer, primært fotografier af bygninger og gengivelser fra diverse kilder, er placeret på hele plancheark, der holdes adskilt fra teksten, så optræder de diagrammatiske og skematiske gengivelser oftest i direkte relation til teksten, hvorved deres rolle som argumentationsinstrument bliver yderligere betonet.

Særligt tre illustrationer i kapitlerne om Alberti og Palladio får en vægtig betydning. I Alberti-kapitlet inkorporerer Wittkower to diagrammer af Santa Maria Novellas facade. De viser facadens kvadratiske grundform, der gentages i facadens geometriske inddeling efter proportionsforholdet 1:2 – et proportionsforhold som er et grundelement i musisk harmoni, og som Alberti, ifølge Wittkower, anbefalede og så anvendt i klassiske bygninger, såsom Pantheon. Diagrammerne af facaden bliver hos Wittkower dermed et slags visuelt bevis ikke alene for, at musiske harmonier overføres til arkitekturen, men også mere overordnet for at et princip om harmonisk komposition gør sig gældende i renæssancens arkitektur.



Figs. 4 and 5. Diagrams of the Façade of S. Maria Novella

Fig. 10 *Diagrammer af Santa Maria Novellas facade fra Rudolf Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism (London 1949), p. 40.*

En af bogens mest berømte illustrationer er fig. 8 i kapitlet om Palladio. På en helside gengives skematiserede planer af elleve af Palladios villaer samt et geometrisk grundmønster. Planerne er arrangeret på fire rækker med tre planer i hver række. De er gengivet med tynde, ensartede linjer og i sammenligning med planerne fra Palladios traktat, der har dannet grundlaget for Wittkowers udarbejdning, er det tydeligt, at de skematiserede planer er abstraktioner. Murtykkelser og detaljer er reduceret til linjer, og åbninger mellem de forskellige rum udebliver, ligesom de til villaerne ofte hørende funktionsbygninger glimrer ved deres fravær. Tilbage står gridagtige grundplaner, der skærer villaerne ind til et system af variationer over geometriske former.

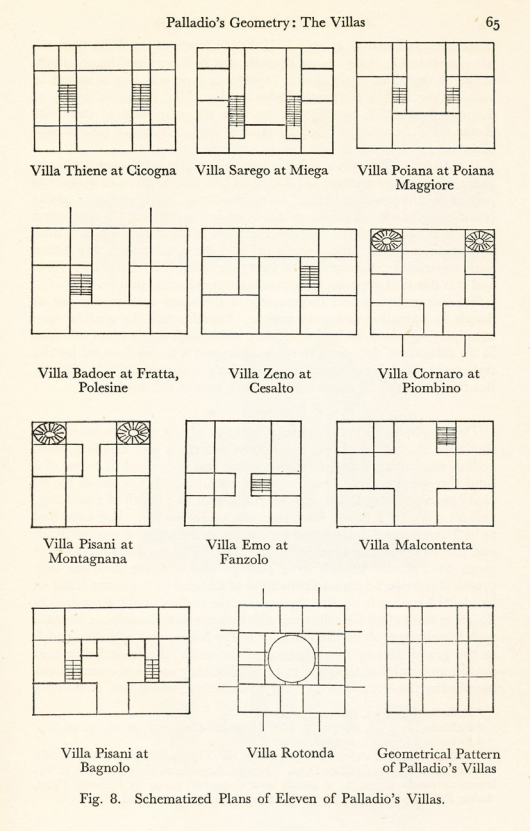


Fig. 11 *Skematiserede planer af elleve af Palladios villaer samt et geometrisk grundskema fra Rudolf Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism (London 1949), p. 65.*

Ved at abstrahere de komplicerede grundplaner og ordne dem på rækker udviskes kompleksiteterne i grundplanerne og forskellene imellem dem. Grundplanerne bliver dermed sammenlignlige og fremstår med en slående strukturel lighed, som var de variationer over blot én plan. Det er et sådant grundsystem som vises i illustrationens sidste plan – en plan der vel at mærke er Wittkowers egen udlægning.[16] I kommentaren til fig. 8 skriver Wittkower, at Palladios villaplaner alle er "different orchestrations of the same theme."[17] Og selvom Wittkower ikke her bevæger sig videre til en egentlig betydningssfære, men nøjes med at fastslå, at Palladio i planerne arbejdede med en særlig matematisk sandhed, idet han anvendte harmoniske proportioner,[18] så synes brugen af ordet "orkestrering" i kommentaren til figuren ikke at være helt tilfældig, da det leder læseren ind på sporet af den parallel til renæssancens musikteori og musiske harmonier, som Wittkower udfolder i bogens afsluttende kapitel.

Med fig. 8 ensretter eller harmoniserer Wittkower således Palladios villaplaner. Bemærkelsesværdigt er det, at også illustrationen i sig selv er blevet mere harmonisk symmetrisk i sammenligning med illustrationen fra kapitlets første artikelversion fra 1944. Her er ikke 12, men 11 planer gengivet. I den sidste række af grundplaner figurerer således kun tre og ikke fire planer som i bogens illustration. I bogens illustration er grundplanen til Villa Rotonda kommet til, selvom denne bygning ikke fylder meget i selve teksten. Man fristes til at tro, at Villa Rotonda-planen er blevet tilføjet for derved at opnå en vis ensartethed i illustrationen. Påfaldende er det også, at placeringen af grundplanerne på siden er forskellig i de to illustrationer. Hvor planerne i artikelversionens illustration er placeret mere vilkårligt uden at holde fast højre og venstre kant, så er det netop sådan, med fastjusterede marginer, at grundplanerne præsenteres på siden i bogens illustration. Ved på den måde at ordne sin illustration harmonisk synes Wittkower at betone sin tese om harmonisk proportion i arkitekturen.

Wittkower benævner illustrationerne med ordene "diagram", ved gengivelserne af Santa Maria Novellas facade, og "skema", ved Palladios villaplaner, uden dog at definere, hvad benævnelserne dækkede over. Eftersom illustrationerne har det tilfælles, at de alle er stregtegninger, kunne man forvente en fælles betegnelse for dem alle. Benævnelserne synes derfor ikke at være tilfældige.

Forstået som konkrete grafiske objekter er diagrammer (fra

græsk af *di*à, gennem og *grammà,* det skrevne, tegning, rids, afledt af *gràphein*, skrive) abstraktioner over det, de repræsenterer. Ifølge den amerikanske semiolog Charles Sanders Pierce, der undersøgte funktionen af diagrammer, er sådanne grafiske repræsentationer et effektivt redskab for tænkning og ræsonnement, fordi de ved at reducere det som repræsenteres til bærende træk, gør det lettere for bevidstheden at fastholde formelle kendetegn ved det, som gengives. Reduktionen eller udeladelsen af visse dele bevirker dog modsat, at diagrammer i sig selv er en fortolkning og en vag repræsentation, der muliggør videre transformation.[19] Som diagrammer kan Wittkowers stregstregninger derfor ses som grafiske gengivelser, der synliggør forfatterens egen fortolkning af den arkitektoniske form.

Ordet "skema", som Wittkower knytter til illustrationen med Palladios villaplaner, leder tanken hen på Immanuel Kants skemabegreb fra *Kritik der reinen Vernunft* (1781), hvor det betegner et kognitivt bindeled mellem sansning og forstand. Skemaet er hos Kant betingelsen for, at der kan etableres forbindelse mellem objekter og begreber, så betydning kan skabes. Det er med afsæt i Kants skema, at Wittkowers inspirationskilde Cassirer fremstiller sit begreb om "symbolske former". I modsætning til Kant opfatter Cassirer skemaet som værende under indflydelse af kulturelle og historiske forhold. Skemaet er således foranderligt og afspejler forskellige måder at ordne og forstå verden på, og det er disse forskellige modeller at organisere og erkende verden på, som Cassirers symbolske former beskriver. Som symbolske former kan kunstobjekter således afsløre og beskrive relationer mellem kultur og verden og dermed kortlægge det underliggende skema.[20] Selvom Wittkower ikke direkte redegør for Cassirers begreb om symbolske former, men i det første kapitel af *Architectural Principles* flygtigt skriver om arkitekturens "symbolic value",[21] så synes de "arkitektoniske principper" i høj grad at svare til Cassirers begreb om "symbolske former".

Wittkowers stregtegninger kan derfor siges at operere i to simultane lag. Som konkrete grafiske objekter visualiserer illustrationerne Wittkowers idé om en harmonisk og geometrisk renæssance for læseren samtidig med, at de fungerer som et skema, der så at sige afslører arkitekturens relation til dens kulturs organisering af verden. Illustrationerne virker således både retorisk og symbolsk. Med stregtegningerne som argumentationsredskab

etablerer Wittkower forbindelser mellem arkitekturen på den ene side og neoplatonisk kosmologi og musisk komposition på den anden side. Illustrationerne spiller dermed en ganske vigtig rolle i fremskrivningen af de arkitektoniske principper.

Wittkowers tekst fremstår med sine mange litterære og filosofiske referencer yderst lærd. Ved selektivt at fokusere på to arkitekter og retorisk at anvende et begrænset vokabularium af overvejende positivt ladede termer i sine arkitekturbeskrivelser skaber Wittkower et perceptuelt regime, der får læseren til at se renæssancens arkitektur på en særlig måde: som harmoniske, hvide og klare enheder, der udtrykker abstrakte idéer fra et matematisk og neoplatonisk univers. Det er et perceptuelt regime, som de i teksten inkorporerede stregtegninger betoner. Wittkowers renæssance fremstår formmæssigt betragtet særdeles homogen og indholdsmæssigt yderst intellektuel. Det er måske netop den fokuserede argumentation og det begrænsede værkudvalg, der bevirker, at bogen fik så stor gennemslagskraft. Ved at fremskrive (mere end at bevise) de arkitektoniske principper får Wittkower kategoriseret renæssancearkitekturen, så den dermed låses fast i en bestemt forståelsesramme, som emnet stadig er præget af. Fx er overskriften til kapitlet om renæssancens arkitektur i David Watkins oversigtsværk *A History of Western Architecture* (1986) netop, som et wittkowersk ekko, 'Renaissance Harmony'. Det er naturligvis en begrænset og på sin vis også elitær renæssance, der repræsenteres i Wittkowers bog: baseret på to arkitekters værker, deres relation til antikken og med et analytisk fokus på facade- og grundplanskompositioner. Relationen til middelalderens arkitektur udelades, klassicismebegrebet fylder som en slags autopilot, der styrer retningen på den fortælling, der fortælles, rumproblematikken og arkitekturens sociale og politiske side står uberørt hen. Det er blot nogle af de kritikpunkter, der ofte og passende er blevet fremhævet i vurderingen af Wittkowers bog.[22]

Imidlertid bør man ikke glemme, at det aldrig var Wittkowers hensigt at skrive et oversigtsværk. Den store indflydelse, som bogen fik i forhold til at etablere en særlig opfattelse af renæssancens arkitektur, stiller måske snarere spørgsmål til bogens receptionshistorie og anvendelse og bør minde om vigtigheden af, at læseren, underviseren, foredragsholderen er sig bevidst om, at det stykke arkitekturhistorie, der præsenteres, er konstrueret.

ENDNOTES

1 Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (London 1949), forord.

2 Det er især Heinrich Wölfflins bøger ph.d.-afhandlingen *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886) og habilitationsskriftet *Renaissance und Barock* (München 1888) samt Geoffrey Scotts *The Architecture of Humanism: A Study in the History of Taste* (London 1914), der repræsenterer den formanalytiske tilgang til renæssancens arkitektur.

3 Wittkower 1949, p. 1; Aline Payne, "Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism", *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 53, Nr. 3 (1994), pp. 332-338.

4 For relationen mellem Wittkower og Cassirer se: Christopher Hight, *Architectural Principles in the Age of Cybernetics* (New York og London 2008), pp. 92-109.

5 Howard Hibbard, "Rudolf Wittkower", *The Burlington Magazine*, vol. 112, No. 828 (Mar., 1972), pp. 173-177. For en generel præsentation af Wittkower som arkitekturhistoriker se: Alina Payne, "Rudolf Wittkower (1901-1971)", i Ulrich Pfisterer (red.), *Klassiker der Kunstgeschichte. Band II. Von Panofsky bis Greenberg* (München 2008), pp. 107-122.

6 Henry Millon, "Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture", *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 31, Nr. 2 (1972), pp. 83-91; Francesco Benelli, "Rudolf Wittkower versus Le Corbusier: A Matter of Proportion", *Architectural Histories*, 3 (1): 8 (2015), pp. 1-11, DOI: http://dx.doi.org/10.5334/ah.ck

7 Colin Rowe, "The Mathematics of the Ideal Villa. Palladio and Le Corbusier Compared", *The Architectural Review*, 101 (1947), pp. 101-104. For relationen mellem Wittkower og Rowe se: Anthony Vidler, *Histories of the Immediate Present. Inventing Architectural Modernism* (Cambridge Mass. og London 2008), pp. 64-86 og Payne 1994, pp. 339-341.

8 Payne 1994, pp. 322-342; Eva-Maria Neumann, "Architectural Proportion in Britain 1945-1957", *Architectural History. Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain*, 36 (1996), pp. 197-221.

9 Roger Chartier, *The Order of Books. Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries* (Stanford 1992, fransk første udgave 1992), pp. 1-23.

10 Wittkower 1949, p. 27.

11 Op. cit. p. 24.

12 Op. cit. p. 48.

13 Op. cit. p. 39.

14 Op. cit. p. 86.

15 Benelli 2015.

16 Hubert Locher, "Diagrammatische Abstraktion als Grundlage der Stilbestimmung. Erwin Panofsky und Rudolf Wittkower", i Wolfgang Cortjaens og Karsten Heck (red.), *Stil-Linien diagrammatischer Kunstgeschichte* (Berlin og München 2014), pp. 219-222.

17 Wittkower 1949, p. 64.

18 Op. cit. p. 66.

19 Charles Sanders Pierce, *The Essential Pierce. Selected Philosophical Writings*, 2 bd. (Indiana 1998, første udgave 1893-1913), pp. 13-17, 206-212, 246-247; Anthony Vidler, "What is a diagram anyway" i Silvio Casserà og Luca Molinari (red.), *Peter Eisenmann. Feints* (Milano 2006), pp. 19-27.

20 Hight 2008, pp. 96-99.

21 Wittkower 1949, p. 1.

22 Fx af John Onians i artiklen "A Critique of Renaissance Historiography: Wittkower's Reconstruction of San Sebastiano in Mantua", *AA Files*, 17 (1989), pp. 9-14, af Alina Payne i op. cit. 1994, af Manfredo Tafuri i *Ricerca del Rinascimento: Principi, città, architetti* (Torino 1992), pp. 5 ff, 15, 20.