

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

Om Le Corbusiers arkitektoniske promenade

Hauberg, Jørgen

Publication date:
2023

Document License:
Ikke-specificeret

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):
Hauberg, J. (2023). *Om Le Corbusiers arkitektoniske promenade.*

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.

OM LE CORBUSIERS ARKITEKTONISKE PROMENADE

af Jørgen Hauberg

AT LEVE ER AT BEVÆGE SIG

Alt levendes første handling er at tage rum og tid i besiddelse. Vi gør det, når vi bevæger os. Bevægede vi os ikke, eller var der ikke noget i os, der bevægede sig, var vi døde. Vi gør det allerede før, vi bliver født, og før vi kan se og høre. Vore forfædre, også blandt andre biologiske arter, bevægede sig og har gjort det før de blev seende og lyttende væsener.

Vores opfattelse af rum og tid baserer sig fundamentalt på bevægelse, primært vores *egenbevægelse*. Vi oplever helheder, men vores sanseapparat registrerer ikke helheder. Vi sanser stykvist, i dele. Vores synssans registrerer en bygnings form og størrelse, den registrerer lyset på overfladerne og de elektromagnetiske bølger, som kastes tilbage fra murstenene og fortæller os, at farven er rød. Vores føle- eller høresans fortæller måske om rummets størrelse og materialernes hårdhed, vores lugtesans, at taget er tjæret eller at huset ligger ved havet osv.

At vi ikke kan overskue alt i ét blik, når det drejer sig om en arkitektonisk genstand, er vel næsten indlysende, ligesom vi ikke kan se bygningens indre og ydre samtidigt. Men heller ikke det vi ser, kan vi se uden bevægelse. Vores egenbevægelse er et grundvilkår for at opleve det tredimensionelle som rumligt, og den er forudsætningen for, at vi overhovedet sanser noget: Kun fordi vi flytter os, bevæger vores



VILLA SAVOYE, POISSY 1929-31

Arkitekt Le Corbusier

Trapperummet på villaens 1. sal med adgang til køkken og opholdsstue, værelser og tagterrasse, samt den udvendige rampe til bygningsens øverste tagterrasse.



VILLA LA ROCHE - JEANNERET 1923-25

Arkitekt Le Corbusier.

Det hævede, dobbelthøje galleri er udformet til La Roches' malerisamling. Det mest markante element er den elegante, kurvede rampe som følger facaden. Rampen i galleriet fører til øverste niveau i huset, hvor husets bibliotek og opholdsrum, med sin lave loftshøjde giver en vis intimitet og tilbagetrækningsmulighed.

øjne, skifter ståsted og afstand til genstanden og stykker billeder og indtryk sammen, forstår vi bygningen rumligt, at dette er en tredimensionel helhed; og kun fordi vi har set og sanset mange bygninger, fra mange synsvinkler, og har lagret utallige indtryk og sansede erfaringer i hukommelsen, genkender vi dette som en bygning. Vekselvirkningen mellem synsindtryk og erindring om egenbevægelsen, eller en samtidig egenbevægelse, sker i hjernen og kroppen som elektromagnetiske, kemiske og fysiske processer, og vores hjerne sammenstykker alle disse delindtryk til en helhed, med vores egenbevægelse som grundlag for al sansning. "Arkitektur bedømmes af øjne som ser, et hoved som drejes og ben som går. Arkitektur er ikke et synkront men et successivt fænomen, frembragt af billeder som adderes, det ene til det andet, følgende hinanden i tid og rum, som musik" ¹

Bevægelsesevnen er fremadrettet, en *handlen*, men også bagudrettet, en stadig *tilbage melding* om, hvor langt, hvordan og hvortil vi er nået. Tilbage meldingerne fra den bevidste motoriske handlen er at sammenligne med anden sansning og perception, og det er igennem disse tilbage meldinger, vi umiddelbart erfarer om rum og tid, og gør det uhyre nøjagtigt. Det motoriske apparats sansning hører ikke til blandt de klassiske fem sanser, syns-, høre-, føle-, lugte- og smagssansen, men er grundlaget for at sanse. Vores urværk er vores puls og åndedræt. Vores rummål er vores rækkevidde og skridt. Ser vi bort fra de ubevidste indre bevægelser i kroppen, fordøjelse, puls, åndedræt mv., men medtænker dem som baggrund, og ser vi bort fra eventuelle formål med bevægelsen, er vores bevægelses tilbage meldinger en af de mest fundamentale sanser, hvormed vi oplever og erfarer verden.

ARKITEKTUR BEDØMMES OG OPLEVES VISUELT

Vi kan opleve rumligt, også uden synssansen, med de øvrige sanser, men i sidste instans bedømmes og opleves arkitektur visuelt. Skønheden i arkitekturen er en funktion af rum og kommer først og fremmest til os via synet. Formidlingen af synsindtrykket sker via lys, elektromag-



netiske processer og lyskvanter mellem genstand og øje. Når vi ser en ting, er det kun de lysstråler, der udgår fra tingen vi ser, dvs. tingens virkning, aldrig tingen selv.

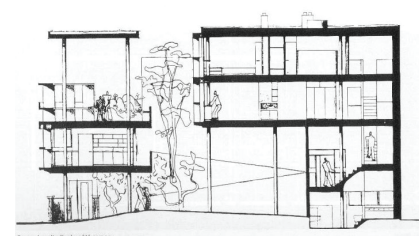
At se, er at dechifrere en rumlig genstand eller aktivitet gennem et synsindtryk på øjeæblets bagvæg, et synsindtryk som er todimensionelt. At vi har to øjne, fortæller om muligheden for en rumlig, tredimensionel information, som kan udtrages af todimensionelle synsindtryk. Lige så grundlæggende er det, at vi er nødt til at bevæge os, bevæge vores øjne, for at opfatte den rumlige genstand eller rummet, som tredimensionelt. Vi har to øjne og deres placering giver synsindtrykket rumlighed og dybde. Yderligere kan vi bevæge øjets form, når vi fokuserer. Tingene ses skarpt i en bestemt afstand, mens andet forbliver relativt uklart. Ændrer vi fokuseringen, giver det os viden om en genstands rumlighed og placering i forhold til os selv. Kontrastforhold og lokalfarver varierer med afstanden fra observatøren. Knibes øjnene sammen, fremhæves kontrasten, og det giver os viden om genstandens rumlighed. Bevæger noget i genstanden sig, glider noget bag noget andet, eller ændrer lys/skyggeforholdet sig, så erfarer vi også om rumligheden af den vej.

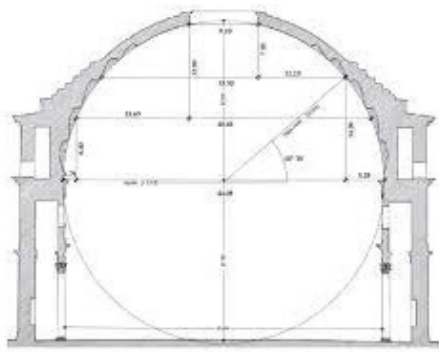
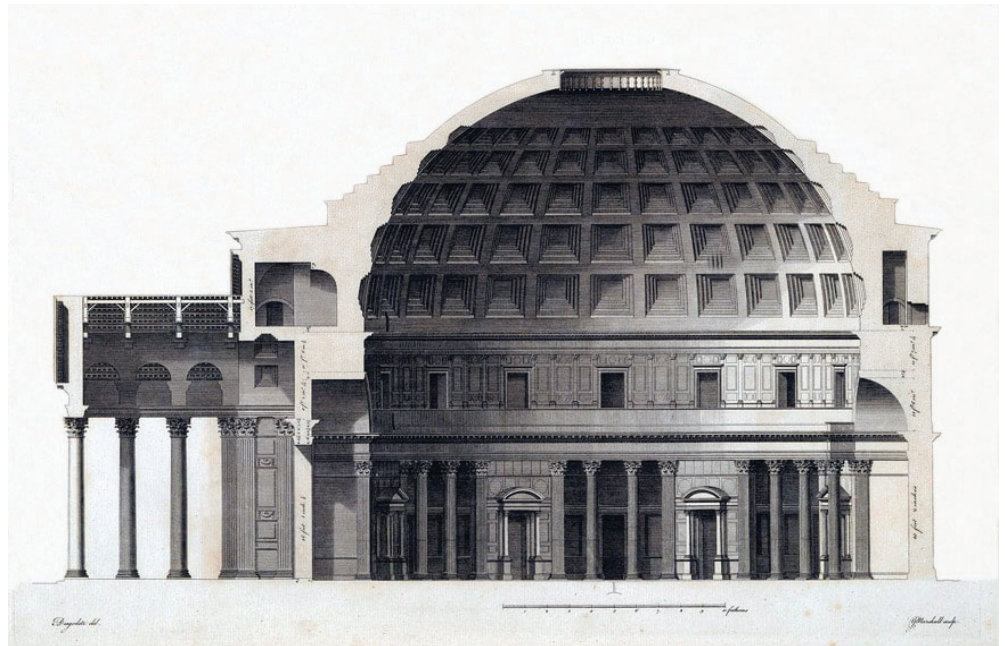
Vi ser genstanden og får objektiv rumlig information om den, endda en meget kompleks og nøjagtig information, men ikke kun objektiv information. Selv når vi koncentrerer os om at se interesseløst, er vi ikke neutrale overfor det vi ser. Vi aner instinktivt noget, vi ser, vi erindrer, vi føler, tænker og måske kommer vi i affekt - en affekt uden ord, uudsigelig. Via lyset og synet modtager vi rumlige informationer, som fremkalder følelser i os, måske følelsen af skønhed. *"Arkitektur er at skabe følelser ud af et råmateriale. Arkitektur er mere end det brugsmæssige. Arkitektur er en plastisk ting. Orden, forenede mål, følelsen af sammenhæng; arkitektur arbejder med mængder. Passion kan skabe et drama ud af døde sten".²*

Arkitekturens genstand er plastisk, den er synlig, rumlig og materiel - en genstand i tre dimensioner. Den er stedsbundet, ubevægelig og menneskeskabt; og den danner interiør og eksteriør. Æstetisk

VILLA CURUTCHET, LA PLATA, 1949-53
Arkitekt Le Corbusier.

Bygningen er opdelt af en gård, med en lægeklinik og en bolig på hver side. I forbindelse med gården er en dobbelthøj underetage. Over lægeklinikken findes en dobbelthøj tagterrasse. En flad rampe drejer sig op til hovedrampen, som forbinder de nederste etager, hvorfra den arkitektoniske promenade fortsætter i hovedtrappen, som forbinder alle etagerne.





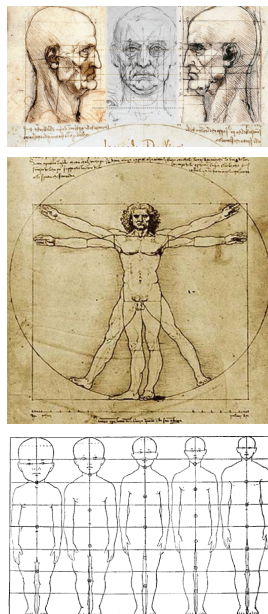
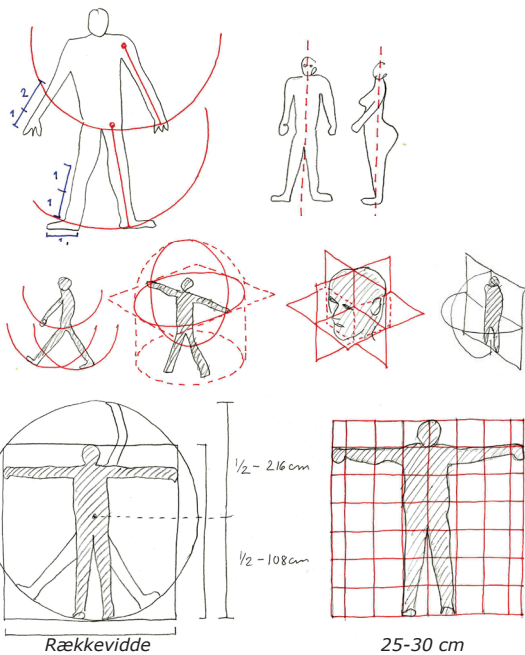
PANTHEON, ROM, o.120
 "Alle guders tempel", bygget under kejser
 Hadrian. Diameter 43,3 m.

opleves genstanden først og fremmest gennem synet i en interesseløs iagttagen, i en arkitektonisk promenade. En iagttagen, som kan fremkalde sindsbevægelse, følelser og tanker hos beskueren. Til oplevelsen af genstanden gennem synet og promenaden hører oplevelsen af dens indpasning i sine omgivelser, i jordisk rum og natur. Sollyset, himlen, døgnnet og årstidernes skiften. Oplevelsen af lyde og dufte, eller erindringen om disse; oplevelsen af landskabet og de vækster, der ligesom genstanden er bundet til stedet. Som baggrund indgår endvidere det liv, som udspilles i og omkring genstanden, begivenheder som aldrig helt kan udelukkes fra en interesseløs iagttagelse af genstanden.

Det enkelte statiske synsbillede er *perspektivisk*, og denne afbildningsform har sine egne lovmæssigheder, som vi i dag har lært at efterligne også i todimensionelle procedurer på papir og i fotografi. Noget, som vi langt tidligere har erfaret ubevidst i vekselvirkningen mellem bevægelse og syn. I det perspektiviske synsbillede er det, som er tæt på, og derfor mest relevant, relativt størst. Det som er langt væk og mindre vigtigt, er relativt mindst, til gengæld ser vi meget omfattende i det fjerne. Det perspektiviske synsbillede indeholder for observatøren en stor mængde objektiv rumlig information. Linjeforløb, kontur, tone, størrelser, farve, alt i ét hele, og lys og skygge, tone og farveforskelle medvirker her til. Det todimensionelle synsbillede har så differentierede og komplekse muligheder for at give observatøren korrekte rumlige informationer, at en hel kunstverden har kunnet opbygges i form af todimensionelle tegninger og malerier, som illustrerer denne rumlighed og skønhed.

ARKITEKTURENS RELATIVE AUTONOMI

Æstetisk opleves genstanden gennem synet i en interesseløs iagttagen, i en arkitektonisk promenade – det var synspunktet ovenstående. Men findes en sådan interesseløs iagttagelse overhovedet? Det levede liv, et steds historie, grufulde begivenheder eller erindringen om en vidunderlig dag, vil altid være en baggrundsfortælling, som påvirker vores oplevelse af arkitekturen. Rummet eller arkitekturen vil altid være væ-



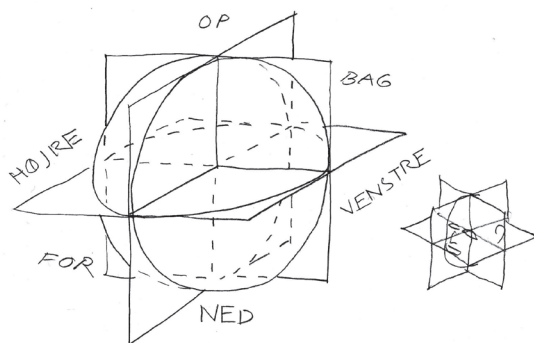
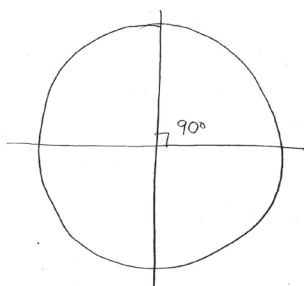
MENNESKETS ELEMENTÆRE PROPORTIONSEVNE OG -SANS

Mennesket har sans for elementære størrelsesordner og for at måle. Vi måler præcist, noget som er primært og noget som er afvigelser i forhold hertil. Vi har en præcis fornemmelse for lodret og vandret; ligeud og vinkelret; for og bag.

Vi bruger kroppen som målestok: Skridt, favne, fødder, hænder fingre. Vi proportionerer med kroppen. Med øjet kan vi bedømme afstand vandret, men ikke lodret. Vi kan dele, halvere, men ikke små vinkelafvigelser.

Vi bruger primære former. Det menneskeskabte, ordnede - men vi genkender det også fra vores egen biologi. Det menneskelige bevægelsesapparat er opbygget af hængsel- og kugleled. Lemmerne og deres dele beskriver cirkelbevægelser, udsnit af cirkler og af kugleflader. Cirklen og kuglen er primære bevægelsesfigurer i den menneskelige anatomi, der i sin sammensathed danner frie bevægelsesfigurer.

1 tomme: 2,5 cm; 1 fod: 30 cm (12"); 1 alen: 60 cm (24"); 1 favn: 120 cm (48")



MANDALA

En kugle gennemskåret af tre planer gennem centrum, alle indbyrdes i 90° vinkel. Mandalaen udtrykker vores rumskuelserforms symmetriske opbygning og vores evne til at vurdere lige linjer, rette vinkler, lodret og vandret, op og ned, for og bag.

vet ind i fortællingen om det liv og den kultur, som har fundet sted eller finder sted; og de genstande eller det inventar, som indgår, vil bidrage til vores opfattelse af rummet. Desuden vil vores opfattelse af rummet være knyttet til en bestemt historisk kontekst.

På den ene side er det let at forstå, at så omfattende og kompleks kan arkitekturen være - at stort set alt i det levede liv påvirker vores opfattelse, også af arkitektur; ingen genstand kan begribes umiddelbart, som den tager sig ud for os. På den anden side er en sådan forståelse så sammensat, at det som er arkitekturens eget og særlige sprog, "formernes spil i lyset", forsvinder eller tilsløres. Et arkitekturværk, en bygning, indgår altid i en kompleks helhed, en social og bymæssig sammenhæng; men en sådan kompleksitet gælder stort set alt i verden, og vi fravælger i alle sammenhænge størstedelen af den viden, som er til rådighed for at fokusere og fremhæve det, som vi anser for det vigtigste. Kan vi overhovedet gøre andet? Er viden om en genstand i princippet ikke nærmest uafgrænset?

I forhold til samfundet, dets historie og livsformer har arkitekturen en *relativ autonomi*, ligesom det enkelte bygningsværk og rum har en relativ autonomi i forhold til det, som indgår i, eller fylder bygningen og rummet. Arkitektur er på alle måder vævet sammen med samfundsudviklingen og bosætningen som helhed, og har hverken mulighed for, eller ønske om at undslå sig dette, men arkitekturen har også sine egne normer, sit eget regelsæt og sprog, som er det særlige, og defineren-



ALLE MÅLS STED

I en forelæsning på Sorbonne i 1924 refererer Le Corbusier til Sokrates, som spørger Phaidros, hvad han ville tegne på en mur, hvis han skulle tegne det, som først faldt ham ind. Havde man spurgt mig, siger Le Corbusier, "er jeg sikker på, at jeg ville have tegnet et kors, som består af fire rette vinkler, som er noget fuldkomment, som rummer noget guddommeligt og som samtidig betyder, at jeg tager mit univers i besiddelse, fordi jeg i de fire rette vinkler har to akser som danner koordinaterne, ved hjælp af hvilke jeg kan fremstille rummet og måle det". (Le Corbusier, citeret fra Mogens Krustup, Poeme de L'Angle Droit, Arkitekten nr. ill. Poème de l'Angle Droit 1947-53)



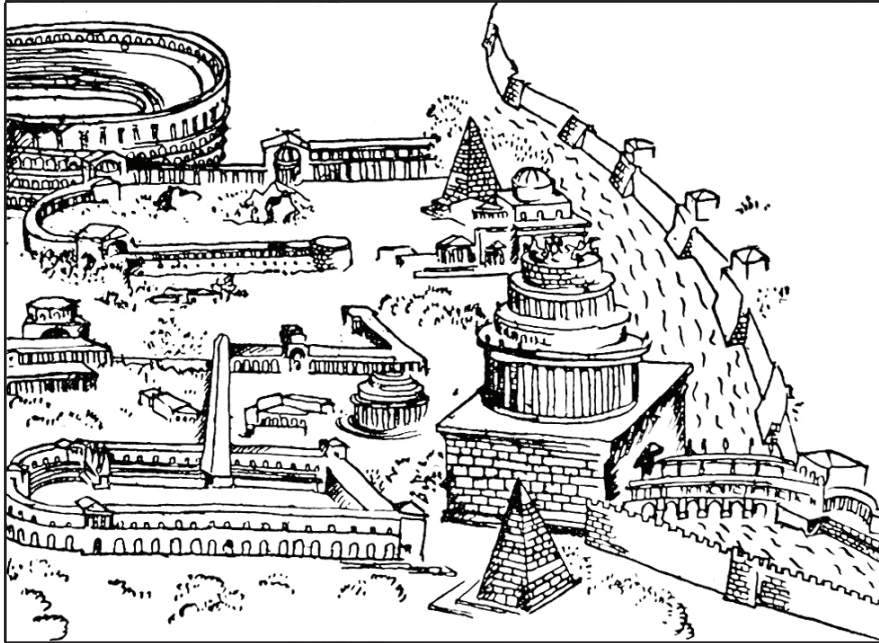
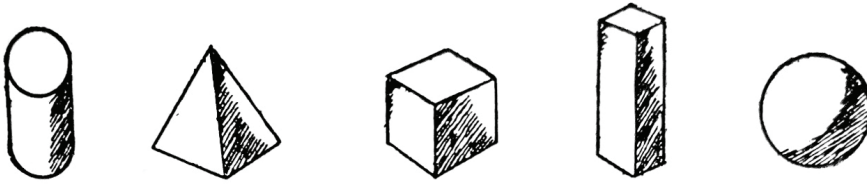
*GIZAKOMPLEKSET MED KHEOPS PYRAMIDEN
OG SFINKSEN 2580-2560 FVT.*

Fra daltemplet ved flodhavnen førte en 500 meter lang overdækket gang op til dødetemplet, som var bygget direkte sammen med pyramiden. Faraovens kostbart udstyrede gravkammer lå i pyramidens indre, og var plomberet med store stenblokke. Pyramidens hældning er ca 53° og dens højde 147 meter. Pyramiden er opbygget af store stenblokke og oprindelig beklædt med hvid marmor.

de, ved arkitekturens samfundsmæssige opgave. Arkitekturens vigtigste funktion er at bygge, ofte massebyggeri mod bolignød, men uanset dette, kan arkitekter fastholde en særlig forpligtelse til at skabe arkitektonisk kvalitet, herunder skønhed, i vores fysiske omgivelser. Vi kan tildele arkitektonisk kvalitet en *relativ dominans*; og vi kan, med *Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret 1887-1965)*, tildele synet, det visuelle, en relativ dominans i forhold til andre sansninger og fortællinger. Le Corbusiers rumopfattelse er baseret på de volumener og overflader, vægge, som danner det fysiske rum, det som arkitekten udformer. Arkitekturens sprog er "formernes spil i lyset", ikke det eneste men det særlige.

At se arkitekturen interesseløst er en mulighed, hvis vi ønsker det; koncentrerer vi os, kan vi ekstrahere vores indtryk og lade det visuelt rumlige tale direkte til os. Enhver bygning, kirke, sindssygehospital eller fængsel, rummer fortællinger, fortællinger som skifter afhængig af den historiske kontekst, men det gør ikke en bygning ond eller god, det kan kun mennesker være; og dog kan der være bygninger, hvis historie vi ikke kan leve med.

"...arkitektur, som er et spørgsmål om at skabe plastiske følelser, bør, indenfor sit eget felt, BEGYNDE VED BEGYNDELSEN, OG BRUGE DE ELEMENTER, SOM ER I STAND TIL AT PÅVIRKE VORES SANSER, TILFREDSSTILLE VORES VISUELLE BEHOV, og disponere dem på en sådan måde, AT SYNET AF DEM PÅVIRKER OS UMIDDELBART, ved deres finesse eller grovhed, deres uorden eller orden, deres større eller mindre betydning; det er plastiske elementer, former, som vores øjne ser klart og som vores hjerne kan forstå. Former, som er enkle eller sammensatte, fleksible eller uforanderlige, som virker fysiologisk på vores sanser og påvirker



"Arkitektur har intet med stilarter at gøre.

1. Volumen

Arkitektur er den mesterlige, sande, og storslåede leg med volumener i lyset.

2. Overflade

Et volumen er omsluttet af dets overflade, en overflade som er opdelt af regulerende og skabende linjer, og fastlægger volumenets særtræk.

3. PLAN

Planen er generatoren. Planen rummer i sig sammenfatningen af sanseindtryk".

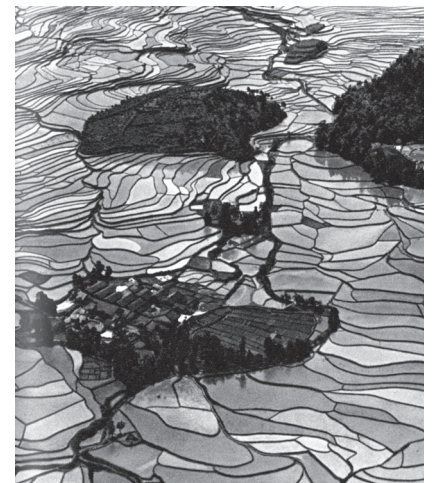
(Le Corbusier. Euvre complete 1910-29, p.33)

dem (det er kugle, kube, cylinder, vandret, lodret, skrå osv.). Bringes vores sind i bevægelse, er vi i stand til at opfatte mere end blot vores første, umiddelbare indtryk; der opstår særlige samklange, som påvirker vores opfattelse og giver os en følelse af tilfredsstillelse (i overensstemmelse med universets love, som styrer, og som alle vores handlinger er underlagt), og som giver mennesket mulighed for, fuldt ud, at bruge sine evner for at erindre, undersøge, ræsonnere og skabe".³

At stille arkitekturens problem er at stille en række sideordnede problemer, som hver især har betydning. Således beskrev Vitruv (80-15 fvt.) arkitektur som en syntese af holdbarhed, brugbarhed og skønhed. Men både Vitruv og hans efterfølgere i renæssancen, Alberti, Serlio, Bramante og Palladio opfattede syntesen relativ, ved at tildele venustas, skønheden, en relativ dominans. Det holdbare og det brugbare indgår i meget byggeri, men det helt særlige ved arkitekturen er, at den vedkender sig skønheden som arbejdsfelt, og at dette kan skabe følelser hos mennesker. "Det vigtigste er skønheden, det er jo der eventyret bor, det er jo der, at længslerne bor, det er der æstetikken er, eller den lyksalighed, jeg prøver at fange." ⁴

MENNESKETS ELEMENTÆRE PROPORTIONSEVNE OG -SANS

Mennesket har sans for elementære størrelsesordner og for at måle. Vi måler præcist, noget som er primært og noget som er afvigelser i forhold hertil. Vi har, gennem vores balanceorgan, en præcis fornemmelse for lodret og vandret; ligeud og vinkelret; for og bag. Vi bruger kroppen som målestok: Skridt, favne, fødder, hænder, fingre. Vi proportionerer med kroppen. Med øjet kan vi bedømme afstand vandret, men ikke lodret. For fuglen er det omvendt. Vi kan dele, halvere, men ikke måle små



FRI FORM

Den frit sammensatte figur er flygtig og udtrykker bevægelse. Den er dynamisk, f.eks. som den moderne bevægelses rotationsfigur, men i balance. Den fri komposition er fremherskende i billedkunsten, mens der i arkitekturen findes et større element af den serielle og symmetriske figur.



VILLA LA ROCHE - JEANNERET

"Her er en hall. Den indeholder en trappe, en balkon; den er 5x5 m; meget lille. Hvordan kan den blive et smukt og stort rum? Med arkitekturens greb vil vi "stjæle" rum overalt, hvor det er muligt. Ved at trække loftet ind over en højtliggende balkon med bogreoler; ved at forskyde en beskeden trappe udad, på en sådan måde at trappens brystning bliver en del af hall'ens vægflade. Den store vægflade, som opnås herved males i en lys tone - hvid; så vi ser den godt. Men med husets plan er opstået en niche i væggen, som skaber et indre fremspring, et besværligt volumen som tiltrækker blikket og distraherer den klare form som er tilstræbt. Væggene på dette fremspring males i mørke farver, det forsvinder næsten, i fuld kontrast til den hvide farve der indhylder hall'en. Herved bliver øjet ikke længere tiltrukket af dette distraherende sted. Det ser de hvide vægge som spreder sig overalt, ser dem så meget som muligt". (Fra: Rûegg, Arthur (Ed.). *Le Corbusier, Polycromie architecturale*. s.121).

vinkelafvigelse. Vi besidder en elementær orienteringsevne og -sans.

Vores måde at anskue rum og form har historisk været illustreret som en *Mandala*: En kugle gennemskåret af tre planer gennem centrum, alle indbyrdes i 90° vinkel. Mandalaen udtrykker vores rumanskuelsesforms symmetriske opbygning og vores evne til at vurdere lige linjer, rette vinkler, lodret og vandret, op og ned, for og bag. Vi orienterer os i forhold til noget som er primært, mens noget andet er afvigelse herfra, afvigelser som ikke er mindre vigtige end det primære, men er frie afvigelser herfra - fra vandret, lodret, ret vinkel, lige ud. Mandalaen illustrerer vores opfattelse af rummet, men har historisk også beskrevet tiden, hvor tre planer repræsenterer fortid, nutid og fremtid.

"Jeg er i Bretagne, denne rene linje er oceanets grænse mod himlens; et stort, vandret plan strækker sig mod mig. Jeg opfatter denne pragtfulde hvile som en vellyst. Til højre nogle klipper. Den måde, sandstrandene skar sig ind i kystlinjen på, henrykker mig som en meget blid modulering på det vandrette plan. Jeg gik. Pludselig standsede jeg: Mellem horisonten og mine øjne opstod en sensationel begivenhed: En lodret klippe, en sten af granit står dér, som en menhir. Dens lodrette linje danner en ret vinkel med havets horisont. Krystallisering, fiksering af landskabet. Her er et sted, hvor mennesket standser, fordi der er en total symfoni, en storslåethed ved forbindelserne, ædelhed. Det vertikale fikserer meningen med det horisontale. Det ene lever på grund af det andet. Det er syntesens kræfter. Jeg tænker mig om. Hvorfor er jeg i den grad rystet? Hvorfor er denne sindsbevægelse under andre omstændigheder og i andre former opstået i mit liv? Jeg tænker på Parthenon, på det sublime entablement, som en knusende kraft..... Så tegner jeg, ved hjælp af blot to streger, dette sted for alle mål, og da jeg i tankerne har sammenlignet mange af menneskenes værker, siger jeg: Ja, det er tilstrækkeligt".⁵

I dansen udfører kroppen figurer i rytme og takt. Gentages figurene og aflæses de synkront som led i en samlet rumlig, statisk komposi-



tion, og ikke som en rækkefølge i tid, så taler vi fortsat om rytme og takt, selv om bevægelsen her er stivnet, fikseret. Vi anvender disse begreber i arkitekturen, selv om den er ubevægelig, og måske minder om anvendelsen af dem i en statisk aflæsningssituation, os om, og får os til at erindre, at rytme og takt har en fælles baggrund i egenbevægelsen hos den levende observatør og aflæser.

PRIMÆR FORM OG FRI FORM

I arkitekturen anvender vi primærformer, geometriske, menneskeskabte, ordnede former, og vi genkender dem fra naturen. Vi genkender dem også fra vores egen biologi. Det menneskelige bevægeapparat er opbygget af hængsel- og kugleled, lemmerne og deres dele beskriver cirkelbevægelser, udsnit af cirkler og af kugleflader. Det er ikke sådan, vi oplever vores bevægelser, men cirklen og kuglen er primære bevægelsesfigurer i den menneskelige anatomi, som i sin sammensathed danner frie bevægelsesfigurer. Eller formuleret omvendt: Frie bevægelsesfigurer, der, omend uhyre komplekst, kan beskrives som sammensat af primærformer. Måske er det fordi geometri og matematik findes som noget oprindeligt i vores biologi, egenbevægelse og sansning, at

VILLA LA ROCHE - JEANNERET 1923-25

Arkitekt Le Corbusier

I dobbelthuset indgår beskrivelsen af farverne sideordnet med husets proportionering, anvendelsen af regulerende linjer og den arkitektoniske promenade gennem huset. Hermed indrages bevægelsen i rummet som et afgørende element i oplevelsen af arkitekturen og til denne føjer farverne en syntese mellem kunst og arkitektur, rum og materiale. Fra hall'en, af trapper, ramper og broer, hvor iagttageren styres og drejes med åbninger og kig gennem husets indre, og føres gennem rummet med en iscenesættelse, der gradvis åbner arkitekturen, spiller farverne en selvstændig rolle ved at tildele vægflader og rum tyngde eller lethed, lys eller skygge, varme eller kølighed. Farverne tilføjer optiske korrektioner i rummet - la Polychromie Architecturale.



VILLA LA ROCHE - JEANNERET

Huset er et dobbelthus og selv om hall'en ikke deler imellem de to boliger, så udtrykker den sig rumligt, som et mellemrum mellem 2 bygninger, som et gårdrum eller byrum trukket ind i huset og derfor hvidt, som husets ydre. Med et loft som en himmel der åbner ind til øvrige rum. Trappen skyder sig frem eller trækker sig et andet sted tilbage, rummene bag hall'ens vægge vises gennem åbninger og loftet strækker sig ind over de sideliggende rum og fremhæver herved husets frie plan og åbne rumlige opbygning. Gangbroen foran det store vindue understreger illusionen om et uderum. Rummet arbejder, som maleriet, med modsætninger: Fremspring, tilbagetrækning, tyngde, lethed, positiv, negativ; og farverne indgår i understregningen heraf.

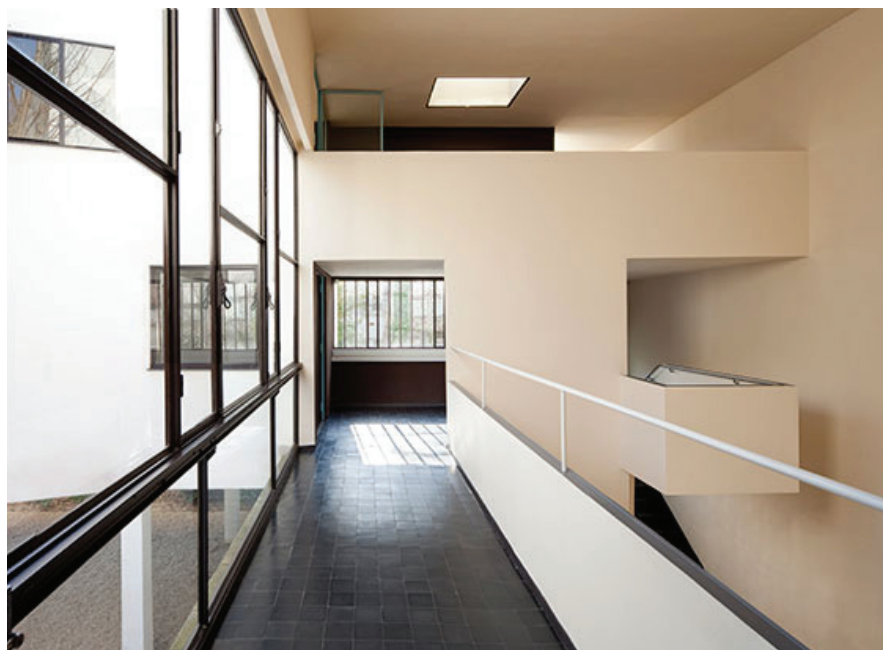
primærformer, når de materialiseres i arkitekturen, kan fremkalde erindringer og følelser i os. At de påvirker vores opfattelse af det æstetiske, så vi oplever disse former som smukke. Men meget andet spiller ind, rationelle grunde, konstruktive, styrkemæssige forhold, et gunstigt forhold mellem overflade og volumen osv.

Primærform findes også i den øvrige natur, og meget præcist. Et kasselegeme, det findes i flere slags krystaller. Træernes stammer er lodrette. Tyngdekraftens virke er synlig overalt i den ydre natur f.eks. som en spejling i en vandret flade. Det vandrette - havets overflade er egentlig krum, men viser os en skala, som vi vanskeligt kan rumme, og derfor forstår vi den samme ting som både plan og krum. Noget der ryster Le Corbusier på en flyvetur til Delhi 1951, hvor udsigten fra flyet åbner et nyt perspektiv: "Havet var horisontalt, og nu ser vi det som krumt. Den lodrette linje ses ikke, er forsvundet fra synsfeltet".⁶

I arkitekturen arbejdes direkte med primærform og sammensætning heraf. Det gælder de fleste af arkitekturens epoker, men også forhistorisk, og såkaldt primitiv eller folkelig arkitektur. Kuglen, cylinderen, keglen, kuben, kasselegemet og pyramiden. Vi kender det fra det gamle Ægypten, det antikke Grækenland, det antikke Rom, den romanske arkitektur, diverse renæssancer og nyklassicismen. I modernismen afbalanceres primærform og fri form som selvstændige aspekter indenfor helheden. "Arkitektur er den mesterlige, sande, og storslåede leg med volumener i lyset. Vores øjne er skabt til at se former i lyset; lys og skygge fremhæver formerne; kuber, kegler, cylindre og pyramider er de store primære former, som lyset fremhæver godt; vores billede af disse er klart og håndgribeligt, uden tvetydighed. Det er derfor, de er smukke former, de smukkeste former. Alle er enige om, at sådan er det, barnet, den vilde og metafysikeren. Det er selve grundlaget for den plastiske kunst."⁷

Fri form refererer til form, som ikke er bundet til bestemte geometriske principper, men bygger, som bevægelsesform, på primærform, på en omfattende sammensætning af primær bevægelsesform, som ud-





munder i det, vi oplever som fri form. Resultatet af en fri kunstnerisk eller håndværksmæssig praksis i et materiale adskiller sig heller ikke principielt fra primærform. Egentlig er det kun en af primærformens mulige fremtrædelsesformer, og også her hersker der samklang og harmoni mellem primær menneskelig bevægelsesform og den ydre naturs primærformer og frie sammensætning heraf. En helt fri, eller kaotisk, bevægelsesform findes muligvis som proces, som menneskelig og social aktivitet, men omsat til en genstand, kan det menneskelige bidrag hertil, nu fikseret, næppe betegnes som kaotisk. Formgivning er ikke reelt kaotisk.

Når vi ser genstanden og får objektiv rumlig information om den, så genkender vi noget, erindrer os noget. Vi genkender egenbevægelsens primærform og kombinationer af dens primærform og fri form. På den ene side modtager vi synsindtryk om rumlighed formidlet af lys. På den anden side er bevægelsesform, direkte fysisk handling og sansning, lejret i hukommelsen. I synsindtrykket ser vi ikke blot objektiv, neutral information og rumlighed, vi ser og aner også lodret, vandret, rette vinkler. Simple størrelsesforhold, kugler, cirkler, kuber, kasser mv., og vi ser og aner afvigelser fra disse primærformer. Der er tale om en vekselvirkning i form af genklange, eller ekkoer, fornemmet genkendelse og vækket erindring. Synsindtrykket minder os om noget, som i realiteten er noget andet - og dog forenet i én hjerne, én organisme.

Det er ingen tilfældighed, at et geometrisk volumen opfattes som stående, hvis det er højt, og som liggende, hvis det har sin største udstrækning vandret. Et volumen er en bygningskrop og dets mere oprettede dele, dets facader, er dets ansigt. Denne, mere eller mindre direkte sammenhæng med den ydre natur, er et vilkår. At bygninger, selv som primær form, også har karakter af væsener og kan karakteriseres som væsener, ligger i naturlig forlængelse af, at de opleves af væsener; og at væsener forholder sig til genstande ved ubevidst at sammenligne dem med deres eget væsen, som genstand, som synsindtryk og gennem bevægelse - egenbevægelse, primær form og fri form. Hvis mennesket

VILLA LA ROCHE - JEANNERET

"Man kommer ind: Det arkitektoniske skue viser sig straks for blikket. Man følger en fastlagt rute, og perspektiverne udvikler sig med stor variation; der leges med lyset, det strømmer ind og oplyser væggene eller skaber skygger. Turen åbner blikket mod det ydre, og vi oplever arkitekturens enhed." (Le Corbusier, Euvre Complète 1910-1929, p.60).





kan genkende sig selv, og sine proportioner, i arkitekturen, er den vel nærmest pr. definition smuk?

Sproget om arkitekturen - både det daglige: Væg, tag, loft, gulv, dør, vindue, søjle og det mere professionelle: Arkitrav, kapitæl, gesims, metope - dette sprog understreger og forudsætter den samme væsensgørelse og de samme sanser og evner. Arkitekturens sprog er et relativt autonomt sprog, som har sit medium fælles med naturen, i det plastisk, visuelle. Et sprog, som har udviklet sig i en fortolkning af arkitekturens praksis. Le Corbusier taler om det sande under, at døde materialer, sten og træ, kan påvirke mennesker følelsesmæssigt; at de kan skabe *émotions plastiques*⁸. Måske findes der i ordet *emotion* en sproglig sammenkobling af sindsbevægelse og fysisk bevægelse; vi taler om, at noget bevæger os, når vi påvirkes følelsesmæssigt, og tilføjer vi, med Le Corbusier, *plastique*, understreges det rumlige. Sproget opsamler vores levede erfaringer, og måske er der i sproget en sammenkobling af vores egenbevægelse og vores oplevelse af arkitekturen.

*"Arkitektur er, når der findes en følelse af poesi. Arkitektur er en plastisk ting. Plastisk, det er det, som man ser og måler med sine øjne."*⁹

DEN ARKITEKTONISKE PROMENADE

Lad os uddybe det at se, og diskutere muligheden for at få objektive oplysninger om en rumlig genstand gennem synet. Synspunktet i denne tekst er, at hvis der ingen bevægelse er, eller ingen erfaring med bevægelse, så indeholder synsindtrykket ingen rumlig information for observatøren. Er observatøren ubevægelig og er der intet i observatørens synsfelt, som bevæger sig, så er synsindtrykket en todimensionel afspejling uden rumlig information. Muligheden for at trække en tredimensionel, rumlig information ud af et synsindtryk, bygger på en forudgående eller samtidig bevægelse, en grundlæggende erfaring med bevægelse i tid og rum, og en grundlæggende erfaring med at se og bevæge sig samtidig; endvidere på en taktile erfaring, som den endegyldige afprøvning af bevægelsen i forhold til en ydre genstand.



VILLA CAPRA, LA ROTUNDA, VICENZA 1566-80
Arkitekt Andrea Palladio



STOURHEAD, ENGLAND 18. ÅRH.

Haveanlægget omkring den opdæmmede sø er anlagt 1740-80 af Henry Hoare II, med inspiration fra italienske landskaber. Bygningerne i haven er opført i neopalladisk stil og også fra det 18. årh. Den arkitektoniske promenade er inspireret af Aeneas' nedstigning til underverdenen, og er fra græsk mytologi.

Foreligger den samtidige erfaring med syn og bevægelse og i at ting i bevægelse, er det derimod muligt at trække objektiv tredimensionel information ud af synsindtrykket. Objektiv i den forstand, at den modtagne information normalt ikke snyder os. Der er mange eksempler på, at vi kan blive snydt og vi kan direkte konstruere sådanne, men det virkelige under er, at synet normalt fungerer med hensyn til den beskrevne opgave, og gør det uhyre præcist.

Bevæger vi vores iagttagelsessted, måske ved at flytte hovedet lidt eller bevæger vi os i en hel *arkitektonisk promenade*, så vil genstandens dele forskyde sig indbyrdes i synsindtrykket eller indenfor synsbilledet. Noget bevæger sig ind foran noget andet, og vi oplever, at det første er nærmere på os, end det sidste. Noget bevæger sig langsommere i synsbilledet, noget hurtigere, selv om genstanden er ubevægelig. Dette sker ganske præcist, styret af vor egenbevægelse, og vi oplever, at det første er længere væk, det andet tættere på. Selv en ganske lille egenbevægelse fortæller os, hvor i forhold til hinanden og i forhold til observatøren, den ydre genstands dele er placeret, når vi samtidig ser og bevæger os.

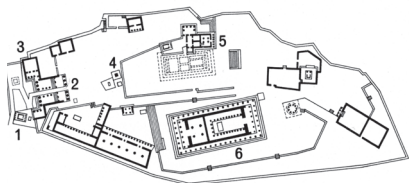
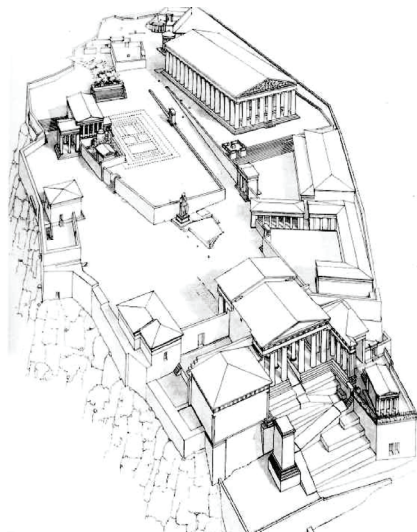
Vi er aktive, når vi observerer og bevæger os i en selvinstrueret arkitektonisk promenade. Vi gør det ved at addere mange forskellige dele - billeder, lyde og andre sansninger - i en følge, som en film, og vi bidrager selv til at instruere filmen. Er vi i tvivl, eller ønsker vi noget uddybet, går vi tilbage, observerer én gang til eller fra en anden synsvinkel. Samtidig med vores egenbevægelse er det også rummet eller genstanden, der umærkeligt leder vores opmærksomhed, øjne og kroppens bevægelser, i en vedvarende dialog mellem synsindtryk og bevægelse, og mellem egenbevægelse og bevægelse styret af genstanden. *Le Corbusier* formulerede det således: "Læg mærke til det sansseapparat, som mennesker oplever arkitekturen med: Vi har to øjne, som ser fremad. Kan dreje hovedet til siden og opad, dreje kroppen og bevæge legemet på vore ben - og hele tiden dreje os omkring. Det tager hundreder af sammensatte synsindtryk at koncentrere den arkitektoni-



ENGELSK ROMANTISK HAVE 18. ÅRH.

AKROPOLIS, ATHEN, o.430 fvt.

Den arkitektoniske promenade ved opstigningen til Akropolis sker ad trapeanlægget gennem Propylæerne, med den mykenske mur og Parthenon forskudt til højre og Erechtheion til venstre. Bygningerne er selvstændigt og frit placerer sig i området. De drejer og orienterer sig i forhold til landskabets sigt punkter og hellige steder, på en måde, som næsten genstridigt understreger bygningernes individualitet, men også bygningernes indbyrdes relation og balance.



AKROPOLIS o.430 fvt.

1. Tempel for Athena Nike, 2. Propylæerne, 3. Pinakoteket, 4. Athena statuen, 5. Erechtheum, 6. Parthenon.

ske oplevelse. Det er menneskets promenade, dets vandring som er det afgørende, som skaber den arkitektoniske begivenhed".¹⁰

At promenerer tilhører normalt udelivet, vi promenerer i en park eller have, i lyset, og vi gør det for fornøjelsens skyld, for at opleve, for at sanse, opleve dufte, lys, farver og former. Det er anderledes end at gå en tur, som mere vedrører kroppens bevægelse og motion; og det er anderledes end begrebet *cirkulation*, som i arkitektfaget beskriver, hvordan man rationelt bevæger sig i en bygning styret af dens funktioner.

Den arkitektoniske promenade er et centralt element i Le Corbusiers arkitektur, og beskriver måden, hvorpå mennesker bevæger sig gennem en bygning eller mellem bygninger, i et byområde, og hvordan deres oplevelse påvirkes af denne bevægelse. Det er sekvensen af billeder og indtryk, som udspiller sig for en iagttagers øjne, næsten som en film. Det er steder, udsigter, genstande eller rum, som kan påvirke en iagttagers følelser og tanker, og det er skabelsen af et hierarki af arkitektoniske begivenheder og sansninger langs en forud tilrettelagt rute, et sæt af instruktioner i at læse værket. "Architecture is experienced as one roams about in it, and walks through it...so true is this, that architectural works can be divided into dead and living ones, depending on whether the law of "roaming through" has not been observed, or whether, on the contrary, it has been brilliantly obeyed".¹¹

Le Corbusier formulerede *la promenade architecturale* første gang i beskrivelsen af Villa Savoye i Poissy fra 1928: "I dette hus opstår en veritabel arkitektonisk promenade, som byder på stadigt varierede, uventede og nogle gange overraskende aspekter".¹²

Men allerede i Villa La Roche-Jeanneret fra 1923 er den arkitektoniske promenade til stede og en idé, som Le Corbusier udviklede til et nøglebegreb i sine efterfølgende værker, et koncept næsten lige så vigtigt som *de fem punkter for en arkitektur* fra 1925.¹³ "Man kommer ind: Det arkitektoniske skue viser sig straks for blikket. Man følger en fastlagt rute, og perspektiverne udvikler sig med stor variation; der leges med



ISFAHAN, IRAN

Bystrukturen udgør en sammenbygget helhed, som skjuler de enkelte bygninger. Boliger, moskeer, karavanseraier, butikker og gader er indkapslet i den hvælvede struktur. Den diagonale række af kupler overdækker bazargaden og strukturen åbnes af gårde mere end af gader.

lyset, det strømmer ind og oplyser væggene eller skaber skygger. Turen åbner blikket mod det ydre, og vi oplever arkitekturens enhed.”¹⁴

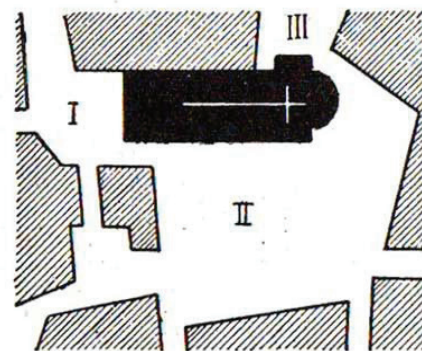
I Villa la Roche-Jeanneret kombinerede Le Corbusier den arkitektoniske promenade med *la promenade polychromie*, hvorved farverne tilføjede en afgørende rolle i den rumlige komposition.¹⁵

BEVÆGELSE OG ARKITEKTUR HØRER SAMMEN

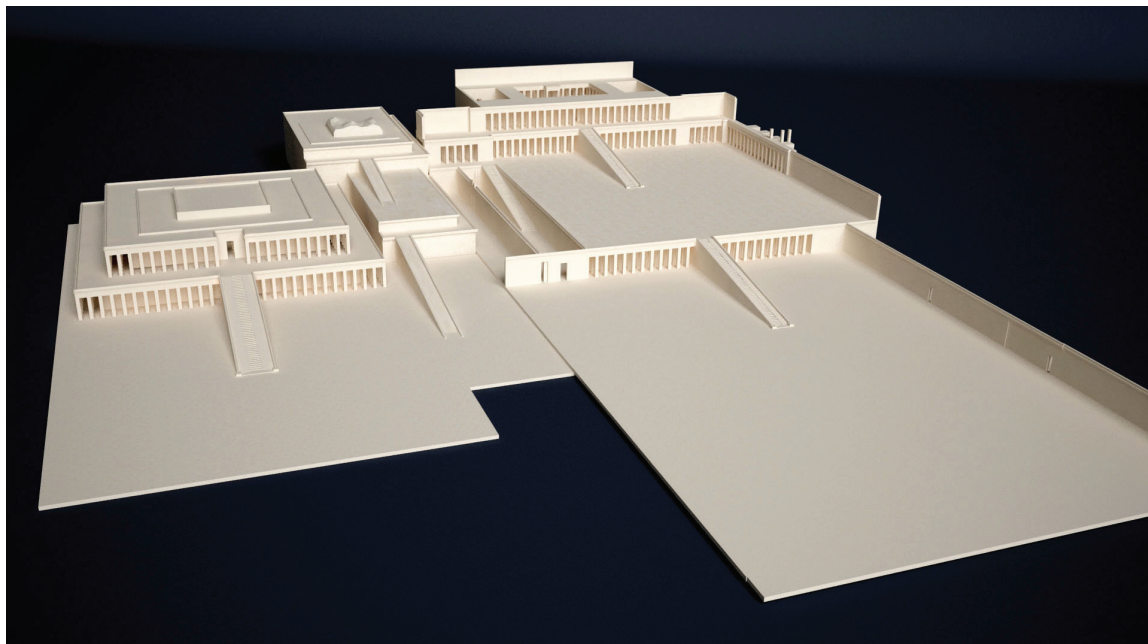
Men hvorfor tilskrive Le Corbusier og modernismen den arkitektoniske promenade, findes den ikke i al arkitektur? Til alle tider? Og er det ikke enhver arkitekts hensigt at skabe oplevelsesrige rumforløb i en bygning? Med andre ord, er den arkitektoniske promenade ikke så almen og selvfølgelig en ting, at det ikke giver mening at knytte den til en bestemt periode, kultur eller person? Samtidig er promenaden vel skalabestemt, den giver mening i byer og huse af en vis størrelse, men mindre mening i den beskedne bolig, den toværelses lejlighed, eller endnu mindre i den fattiges hytte? Promenaden må være forbundet med en grad af størrelse, overskud og velstand?

Sandsynligvis kan den arkitektoniske promenade, i forskellige former og med forskelligt udgangspunkt, findes i alle arkitekturens epoker. Det 19. århundredes romantiske have er måske det, som ligner Le Corbusiers promenade mest. Her er promenaden også en lystvandring, med henblik på at skabe landskabelige, pittoreske og æstetiske scenarier for en beskuer. Med promenaden dannes billeder, fixpunkter og udsigter, sanselige oplevelser, som forbinder iagttageren med landskabet, og dette sker uden andet formål end at skabe æstetiske oplevelser. Selv fremhæver Le Corbusier i *Vers Une Architecture* den arkitektoniske promenade ved opstigningen til Akropolis, ad trappeanlægget gennem Propylæerne, med den mykenske mur og Parthenon forskudt til højre og Erechtheion til venstre. Hver bygning på bjerget er et arkitektonisk hovedværk, som selvstændigt og frit placerer sig i området, drejer og orienterer sig i forhold til landskabets sigtepunkter og hellige steder, på en måde, som næsten genstridigt understreger bygningernes indivi-

“Arabisk arkitektur giver os en vidunderlig erfaring. Den viser os betydningen af at bevæge os gennem arkitekturen, på vores fødder. Det er gennem bevægelsen, ved at flytte sig, at man ser hvordan arkitekturens orden udfoldes. I modsætning til barokkens arkitektur, som er udtænkt på papir, omkring et teoretisk fixpunkt. Jeg foretrækker læren fra den arabiske arkitektur. I dette hus findes en sand arkitektonisk promenade, som byder på stadigt skiftende situationer, undertiden uventede, overraskende” (Le Corbusier. *Euvre complete 1929-34*, s.24).



Camillo Sitte, *Städtebau* 1889.



HATSEPSUTS TEMPEL, THEBEN o.1500 fvt.
 Templets tema var evigheds bolig, en havebolig til guden med terrasser dækket af palmer og papyrus. Det horisontale tempel udnyttede landskabets træk og forbandt, med sine ramper og akse, de dødes by på vestbredden med de levendes boliger på østbredden.

TEMPEL FOR RAMSES II, THEBEN
 1292-1225 fvt.

Ramesseum lå i et muromkranset byområde. Templets indgang vendte mod floden og fra indgangen udgik et forløb af gårde, overdækkede søjlehaller og bederum, som kulminerede i helligt grav- og skatkammer for faraoen.



dualitet, men også bygningernes indbyrdes relation og balance. Det er måden hvorpå bygningerne modtager en observatør gennem den opstigende promenade, drejet i forhold til deres egen aksiale opbygning, og det er relationen mellem landskab og bygninger, som er på spil. Mens det romerske tempel er et rum i byen, er det græske tempel en form i landskabet. *"Det hele, uafhængig af et retvinklet system, skaber varierende udsigter af den mest sublime slags; bygningernes asymmetriske masser skaber en intens rytme. Kompositionen er massiv, elastisk, levende, overvældende og dominerende".*¹⁶

En anden arkitektonisk promenade, som Le Corbusier nævner, er bevægelsen gennem den arabiske by. Han beskriver den arabiske casbah, som et sted, hvor arkitekturen aldrig viser sig i ét blik, men sammensat, gennem mange betragtningssituationer, i modsætning til f.eks. barokkens byer og anlæg. Boliger, moskeer og karavanseraier vender sig indad, anonyme og lukkede fra gadesiden, men strålende og åbne mod gårdsiden. Den arabiske by viser sig gradvist, og er i den forstand en arkitektonisk promenade, men kan næppe siges at være en bevidst iscenesat promenade, med det formål at skabe sanselige og æstetiske oplevelser. *"Den arabiske arkitektur giver os en værdifuld viden. Den opleves bedst til fods; det er når man går, bevæger sig, at man ser arkitekturens underliggende orden. Det er et princip, fuldstændig modsat barokkens arkitektur".*¹⁷

Le Corbusier var tidligt inspireret af Camillo Sittes (1843-1903) bog *Städtebau*¹⁸, som beskriver den førindustrielle bys rumlige organisering af gader og pladser, monumentalbygninger og almene bygninger. Sitte beskriver en arkitektoniske promenade igennem byen, og det er denne tilgang, som inspirerer Le Corbusier til, i 1910, at skrive et essay, *The Building of Cities*, som er en hyldest til den variation og oplevelsesrigdom, der findes i den historiske bys gadeforløb og skiftende byrum.¹⁹ Senere fulgte han op på denne by-promenade i bogen *Urbanisme* fra 1925.

Det er fra vores bevægelse gennem byer, at vi først og fremmest gen-



kender den arkitektoniske promenade, men også inde i bygninger kender vi eksempler på bevidst styrede bevægelsesforløb. Man kan næppe tænke sig en mere storslået promenade end i det gamle Ægyptens templer. I Hatshepsuts tempel i Theben (o.1500 fvt.), bevæger man sig af ramper og terrasser, gennem søjlehaller og rum, som bliver stadig mindre, til det helligste sted inde bjerget; eller templet for Ramses II (o.1250 fvt.), hvor et forløb af gårde, overdækkede søjlehaller og bederum, kulminerer i et helligt grav- og skatkammer for faraoen. I alle de store kulturer findes sådanne processionsanlæg og styrede bevægelser i arkitektur. Den forbudte by i Peking, vores egne processionskirker.

Alle disse anlæg er ensporede, lineære og aksiale, de kulminerer i ét punkt, og er ikke tænkt som en rumlig udfoldelse, eller afkodning af bygningens indre steder og begivenheder. Bygningen eller anlægget er rammen om promenaden, en iscenesat forherligelse af guden eller fyrsten, men arkitekturen er ikke i sig selv målet for promenaden; processionen eller promenaden er kollektiv, styret og handler ikke om huset. Arkitekturen er redskabet, respektindgydende og en del af et ideologisk apparat, som tjener en herskende klasse og fastholder en eksisterende samfundsorden. Den arkitektoniske promenade er, i disse samfund, en demonstration af magt, og er vel egentlig ikke arkitektonisk.

Også i renæssancens paladser og villaer finder man styrede bevægelsesforløb gennem bygningernes Piano Nobile, flugtende dør- og vinduesforløb som introducerer en følge af rum med skiftende proportioner. Her er det de enkelte rums kvaliteter, som er det væsentlige, det perspektiviske billede, ikke husets samlede organisme og rumlighed; og det er arkitekturens evne til at fremhæve husherrens position i samfundet, dens evne til at indgyde respekt, som promenaden i renæssancevillaen virker ind i. *Andrea Palladios* (1508-80) bypaladser og villaer er eksempler herpå.

MODERNISMENS ARKITEKTONISKE PROMENADE

Hvis den arkitektoniske promenade indgår bredt i historisk arkitektur,

VILLA CORNARO, PIOMBINE DESE 1551-53
Arkitekt Andrea Palladio.

Bygningen har loggiaer på begge sider, mod haven bygget ind i huset. Huset er en mellemting mellem et bypalads og en villa, med to ligeværdige etager. Rummen er hvælvede og proportioneret efter Palladios rumproportioner, med syv rumtyper. Planen er helt symmetrisk, med flugtende dør- og vinduesforløb.

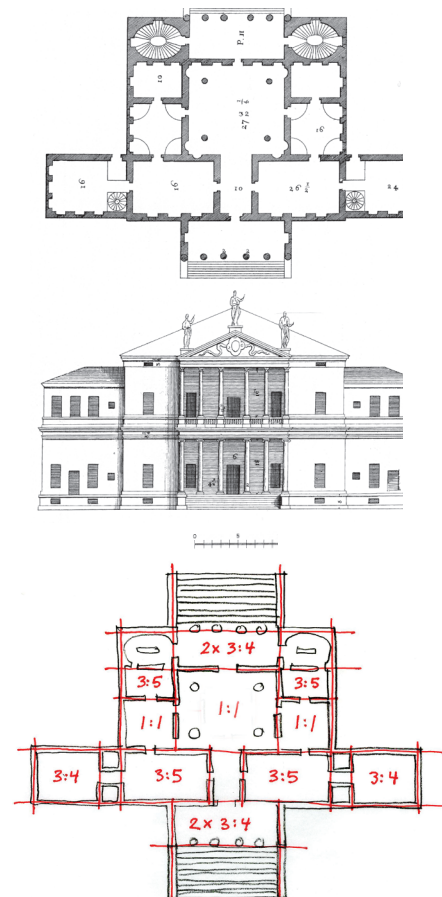


Diagram som viser rummenes proportionering.



VILLA SAVOYE, OPHOLDSSTUEN

hvad er så det særlige ved Le Corbusiers og modernismens version af promenaden?

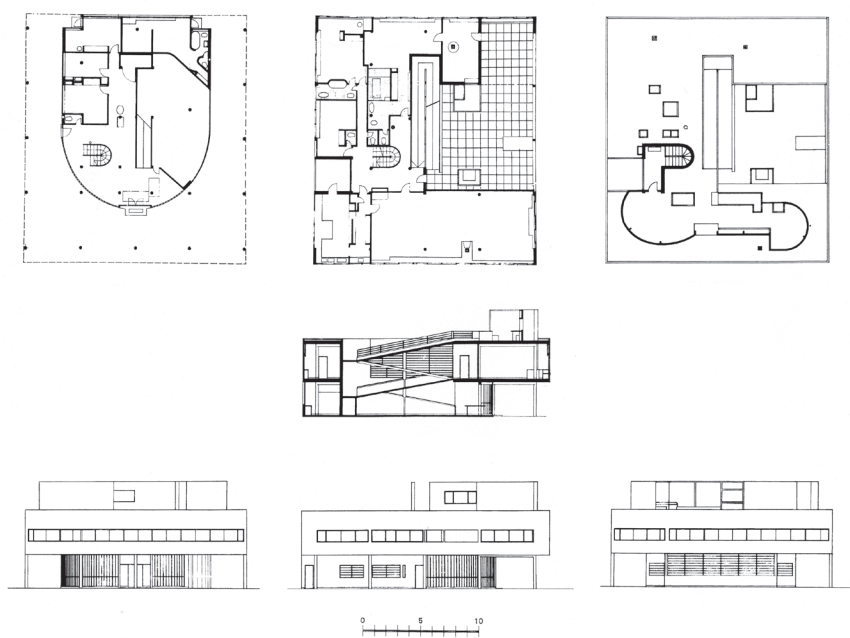
Det er især ved at føre den arkitektoniske promenade ind i bygningen og ved at formulere den programmatisk, som et redskab for menneskelig oplevelse for det enkelte menneske, og som del af et større program, at Le Corbusier tilføjer promenaden et nyt indhold. Den moderne promenades hensigt er at fokusere interesseløst på det plastisk, rumlige, uden en bagvedliggende ideologisk eller politisk hensigt; det handler om rummene selv, ikke deres budskab. Herved adskiller promenaden sig fra processionsvejen, kirkens og paladsets styrede magtdemonstration, og herved er den moderne promenades intention at fremhæve selve rummet, som volumen og flader, lys og skygge, det som primært er visuelt. Man kan mene, at heller ikke den moderne arkitektoniske promenade er interesseløs, at der er et bagvedliggende ønske om at danne eller opdrage; en hensigt om at åbne beskuerens øjne for den moderne kunst og arkitektur, og måske at påvirke til fordel for den moderne bevægelses program; men den kan næppe beskyldes for at være undertrykkende.

VILLA SAVOYE, INDGANG TIL FORHALLEN
Den mørkegrønne underetage med husets indgangsparti.



I forhold til renæssancens og barokkens arkitektur, hvor udviklingen af det perspektiviske billede, styrede facader og bygningsanlæg i retning af én statisk iagttagelsesposition, så afviste modernismens arkitekter at opleve arkitekturen i ét blik, fra ét standpunkt. I stedet fremhævede de den legemliggjorte oplevelse af rummet gennem flere synspositioner og den plastisk, glidende relation mellem observatøren og det arkitektoniske værk. En relation hvor kroppens bevægelse gennem rum skaber skiftende visuelle indtryk, i en taktile kontakt med materialer, former og farver; og dette formuleredes som del af et større program, hvilket måske er det mest afgørende.

Modernismens dagsorden var først og fremmest at ændre byggeopgaven. Gennem de fleste af arkitekturhistoriens epoker var byggeopgaven uforandret. Livsform, kultur og stil skiftede, men arkitekturen var til stadighed forbeholdt samfundenes herskere og øverste sociale



VILLA SAVOYE, POISSY 1929-31

Arkitekt Le Corbusier

"Stedet: Storslået, formet af en stor græsslette og en frugthave, danner en hvælvet flade omgivet af grupper af store træer. Huset skal ikke have en frontfacade. Placeret på toppen af bakken vil det vende sig mod de fire horisonter. Boligetagen, hævet, med dens gårdhave bag søjlerne, vil den give udsigter langt ud mod horisonten. Forneden, mellem søjlerne kører bilen, findes husassistenten, garagen. Indgangen ligger i akse, en behagelig rampe fører umærkeligt til boligetagen". (Le Corbusier, *Europe Complete 1910-29*, p.186).

lag. Med modernismen udvidede arkitekturen sit område og byggeopgaven formuleredes i forhold til alle sociale lag. Den almene bygning, boligetagehuset blev hovedopgaven. Det var svar på længe pågåede forandringer i samfundet, industrialiseringen, flytning fra land til by, en ny arbejderklassens opkomst, begyndende globalisering mv., og svar på behovet for nye boligtyper i byerne. *"..menneskene bor dårligt, det er den egentlige, den dybeste årsag til vor tids kampe og omvæltninger."* Således indledte Le Corbusier sin lille manifeste bog: *La maison des hommes* fra 1942²⁰. Med modernismen blev *menneskenes bolig* arkitekturens primære opgave.

Modernismen påtog sig at definere almenyldige, menneskelige behov og at lægge planer for deres gennemførelse. Den påtog sig at give de nye realiteter et samlet funktionelt, konstruktivt og ikke mindst kunstnerisk ekspressivt svar, og den gjorde sig herved sårbar overfor beskyldninger om at tvinge mennesker ind i anonyme, fast-



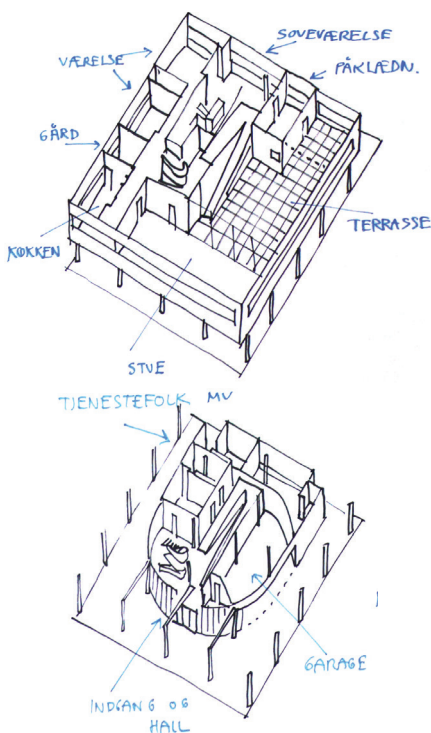
VILLA SAVOYE, FORHALLEN

I Villa Savoye begynder promenaden i husets forhal, på jordniveau, i et rum med søjler og begrænset lys, og hvor rampen danner et ensemble med en dobbeltløbstrappe. Ad rampen bevæger man sig mod lyset til husets hovedetage.

lagte rammer. Potentielt gav arkitekturen også de andre billedkunstarter en ny, i skala og omfang, hidtil ukendt plads. For det er med Mies van der Rohes ord: *"..arkitekturen der giver epokerne navn."*

Byggestenene til den moderne bevægelse kom fra mange sider. Le Corbusiers særlige position var, at han formulerede et samlet program og udtrykte dette komplekst i sine huse. Hans brug af den arkitektoniske promenade understøtter en bestræbelse på at bebo arkitekturen indefra, som er en grundlæggende funktionalistisk tanke, og samtidig en intention om at skabe rumkunst i menneskenes bolig. Den moderne promenade påtager sig at være dannende, at åbne arkitekturen for almindelige mennesker, at give dem en nøgle til forståelse af arkitekturens og kunstens væsen. Promenaden er en rumlig oplevelse, som tillader det emotionelle, og tillader at sanserne bidrager til helhedsoplevelsen.

Den arkitektoniske promenade kommer tydeligt til udtryk i Le Corbusiers brug af ramper; rampen udtrykker en glidende, rolig bevægelse, en promenade, mens trappen, i den moderne bygning, er kortslutningen, den hurtige forbindelse mellem etagerne, og repræsenterer bygningens cirkulation. I Villa Savoye stiller Le Corbusier trappen og rampen side om side i forhallen og tilbyder begge muligheder. De to systemer, cirkulation og promenade, dagligdag og rumlig udfoldelse, er ligeværdige og valgfri. *"The architectural promenade is one of the key tools that are employed to enhance one's experience of space, but the experience of time is not always considered to the same degree. The difference between actual time and our experience of it in different contexts can be manipulated through architectural means to make us more acutely aware of where we are, but also of when we are, and this experience can either embed us more strongly in the present, or it can mentally and emotionally displace us to another spatial and temporal context through the use of memory and imagination. Space, the way that it is designed, and the way in which it is experienced by moving through it, can make us more aware of a precious resource: Time".²¹*





I modsætning til cirkulation er den arkitektoniske promenade ikke nødvendigvis funktionel, eller den kortest mulige vej, og den kan have begrænsede muligheder i den moderne bolig, hvor arealet er udnyttet mest muligt. Alligevel er også her de synsvinkler og blik, som opstår, fra man træder ind i boligen, til man har gennemgået den, bevidste elementer, som arkitekten kan gøre brug af. I velhaverhusene Villa Savoye og Villa Stein-de-Monzie i Garches, udfolder den arkitektoniske promenade sig let, men også i Marseilleshuset, Unité D'habitations, toetages bolig kan man genfinde den. Promenaden er ikke et grundkoncept, som de fem punkter. Den forudsætter et vist arkitektonisk overskud og størrelse for at kunne udfoldes, og i den moderne gennemsnitsbolig vil promenaden først og fremmest kunne opstå udenfor selve boligen, i fællesanlæg og -rum, som findes i eller omkring bolighuset og på dets tagterrasse. *"Finally, from Poissy to Zurich, Le Corbusier's 'promenade architectural' is not only a system of movement, nor is it just a way of using and appreciating architecture, rather it is a complete sensory, spiritual experience designed to transform man and prepare him for a new way of living".*²²

"I dette hus opstår en veritabel arkitektonisk promenade, som byder på stadigt varierede, uventede og nogle gange overraskende aspekter". (Le Corbusier, Euvre Complète, 1929-1934, p.24).

DEN ARKITEKTONISKE PROMENADE ER BEVÆGELSE I TID

Varigheden af bevægelsen gennem bygningen reguleres gennem promenaden, som kan føles kortere eller længere gennem rutens forløb, dens drejninger og retningsskift og gennem de rumlige oplevelser og stoflige sansninger, som indgår i observatørens bevægelse. Herved bringer promenaden *tiden* ind i oplevelsen. Tid er også bevægelse.

Vi har en medfødt tidssans styret af gener og Jordens cyklus på 24 timer. Celler i vores krop udviklede sig i de første levende arter over millioner af år, og synkroniseredes med Jordens rotation omkring solen. Vores indre ure, åndedræt og puls, som vi normalt ikke tænker over, melder sig i store træk som døgnrytmer; vore kropsure fortæller os, at det er tid at blive søvrig, falde til ro, blive aktiv, gå i dvale, og når solen forsvinder, skifter vi gear. Vi mærker det ubevidst, hvis vi bringes i af-



"However, unlike simple circulation, the 'promenade architectural' does not aspire to lead the walker to any place in particular or to seal off its route, but rather it constitutes an end in itself and becomes one of the keystones of the architecture that contains it. According to Le Corbusier, the 'promenade' is what allows the senses to contribute as a whole, rather than just sight alone: by viewing a walk as a means of encountering an experience that is just as physical as it is emotional, the 'promenade' involves the entire body, becoming a comprehensive tool for knowledge. The 'promenade' introduces the temporal dimension into architecture; the experience of the progressive passing of time based on a succession of fragmentary moments as opposed to a single moment captured by the fixed, frontal gaze". (Juan Calatrava. *From Earth To Sky, From Darkness To Light : Le Corbusier And The Promenade Architecturale*).

fekt, eller når celler bagest i vort øje sender signaler til vores krop om et voksende eller faldende lysniveau og dermed årstidernes skiften. Vores tid er menneskets, mens myrens og sommerfuglens tid er en anden.

Det tredimensionelle rum, skabt af atomer og energi for milliarder af år siden, er bundet til tid. Tid er den fjerde dimension. Tid er ikke en fysisk dimension, som rummets tre dimensioner, men en abstrakt dimension, der beskriver, hvordan begivenheder forløber i universet. Tid og rum er dimensioner, som påvirker hinanden og sammen skaber den fysiske verden. Tiden fører os gennem livets forandringer, vækst og forfald. Uden tid ville der intet være, og alt har en begrænset tid, også rummet. Sat på spidsen vil et rum eller en promenade aldrig kunne genopleves, fordi tiden er en anden.

De dengang nye teorier om rum og tid kan have været en drivkraft bag Le Corbusiers arkitektoniske promenade, og måske understøttet tanken om arkitekturen som fire-dimensional – med tiden som fjerde dimension. Le Corbusier indførte den fjerde dimension i arkitekturen ved at sige, at man bevæger sig. Også brugen af ramper kan ses i et tidsregulerende perspektiv ved at strække bevægelsen mellem to etager over et længere forløb. Hvor trappen kan opfattes som en lodret forbindelse mellem etagerne, er rampen også horisontal; den udfolder sig i en større del af rummet, og bringer sig herved i større kontakt med rummets overflader og dele. "In the same way that an architectural promenade is a cinematographic spatial journey with stretches for moving faster or slower, changes in direction, places for pause and reflection, it can be a journey in time by offering different temporal experiences: Through the purposeful engagement of the senses, or the employment of memory and imagination, it can create an increased awareness of the present, or it can create the awareness of larger time cycles and mentally transport a person to another time and place. A promenade might not be entirely one or the other, and the two types are not necessarily mutually



exclusive, but the examples clearly show incidents where the architect deliberately tried to create a heightened awareness of the present moment, or alternatively attempted to provide an opportunity for mental and emotional displacement".²³

VILLA SAVOYE, TRAPPERUMMET

Trapperummet på 1. sal med adgang til køkken og opholdsstue, værelser og tagterrasse, samt rampen.

FARVER OG MATERIALE I DEN ARKITEKTONISKE PROMENADE

Le Corbusier anvendte farver indvendigt og udvendigt i sine bygninger. Farveskalaen var baseret på personlige erfaringer fra maleriet, som han overførte til arkitekturen. Han udformede en standardskala, som var letanvendelig og brugte kun almindelige og naturlige farvepigmenter, som fandtes i pulverform på den tid. I Maison la Roche-Jeanneret kombinerede Le Corbusier den arkitektoniske promenade med *la polychromie architecturale*²⁴, hvorved farverne tildeltes en afgørende rolle i den rumlige komposition. Karakteristisk for den frie plan var at farver sjældent blev brugt på hele rum, men på flader. Vægfladerne hos Le Corbusier har en farvemæssig relativ autonomi og fladerne er komponenter i det samlede rumforløb.

I de tidlige bygninger brugte Le Corbusier jordfarver og pastelfarver, og han brugte farverne til at åbne og lukke rum, til at understrege eller dæmpe flader. Han brugte farver til at justere formen og rummet, samt tilføje en stoflighed, som var forskellig fra den stoflighed brugen af forskellige materialer og særlige detaljer kunne give. I de hvide villaer optræder således ingen særlige materialer, ingen kostbare natursten eller forfinede detaljer. Det er fladen, rummet og bevægelsen gennem rummet, der er målet, ikke materialet eller konstruktionen, og farven understøtter dette, samtidig med at farven tilfører overfladen en karakter, som kan sidestilles med et materiales stoflighed eller luksus. Ofte ved enkle associationer, som en lys blå eller grå, der refererer til himmellyset eller en lys grøn, der referer til vegetation



VILLA SAVOYE, TRAPPERUMMET PÅ 1. SAL

I Le Corbusiers senere huse fremtræder materialerne i deres naturlige form og overflade: Den rå beton, trævinduer og skodder, men også her indgår farven for at understrege hensigten, at rummet, ikke materialerne, er det luksuriøse. Udførelse og detaljer er ofte simple eller praktiske svar, hvis stoflighed, f.eks. forkærligheden for den ubehandlede beton, tilslutter sig skønheden i det simple snarere end det raffinerede.

LINJER OG KONTURER

*"Der er tidspunkter, hvor stregen, håndleddet, vil dig det godt, hvor stregen hjælper dig. Og når huset langt om længe bliver bygget, så er du glad for, at du lyttede til hånden, og ikke til alt det andet, og det er livsbekræftende, det er faktisk det, som er grunden til, at jeg ikke er faldet om."*²⁵

HØJESTERET, CHANDIGARH, 1952

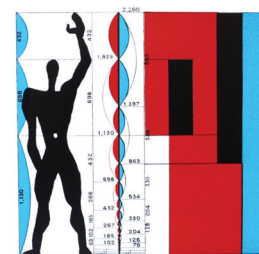
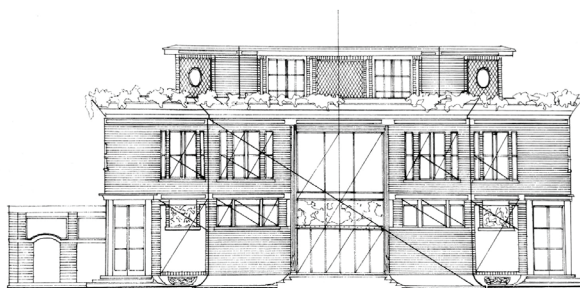
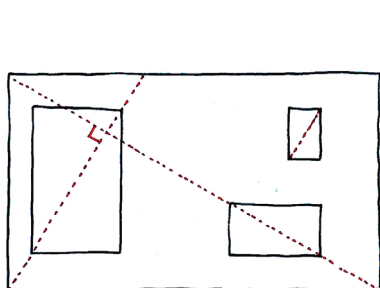
Arkitekt Le Corbusier

En rampe er placeret i en skygget loggia og anbragt på tværs af husets ankomstvej. Rampen forbinder etagerne i en arkitektonisk promenade.



Omverdenen, naturen og den arkitektoniske genstand er altid i sidste ende rumlig, tredimensionel og materiel. Men for synet er der også linjer, synslinjer og sigtelinjer, og genstanden har konturer, vi læser som linjer. Konturer, som er frit variable for den skabende kunstner og yderligere frit variable for observatøren afhængig af betragningssituationen. Synsindtrykket er fyldt med linjeforløb, uhyre præcise og mere fortonede, grænser mellem lys og skygge, mellem farveskift, mellem tekstur og materialeskift. Toneskift, der forløber efter umærkelige linjer.

Linjer og punkter eksisterer ikke alene, men kun på noget og i noget, som spor, aftryk, grænser, forløb og processer. Linjer og punkter eksisterer i plan, på overflader, i rum og som volumeners synsmæssige afgrænsning i rum, volumeners sammenskæring i rum, som overfladers spor i plan osv. Linjeforløb, spor, punkter og konturer kan være rette, krumme, kantede eller frie. Nogle af disse er umiddelbart synlige, mens nogle kan fornemmes som forbindelseslinjer mellem noget andet. De kan konstrueres eller fornemmes uden direkte at være til stede. Nogle er objektive, nogle mere subjektive og nogle er interne arbejdsredskaber uden at optræde i resultatet.



Arkitekturen arbejder i linjer, linjer i plan og rum, linjer som danner konturer. *Konturen* er stedet, hvor vores dialog med *volumen og overflade* er udviklet og intim, og den endelige afprøvning af, om vores arbejde med linjer lykkes. Konturer, som observatøren kan variere i uendelighed ved at ændre betragningspunkt, uanset at genstanden er ubevægelig og færdiggjort. "Konturen er arkitektens prøvesten. Her viser arkitekten sig som kunstner eller kun ingeniør. Konturen er fri for alle begrænsninger. Her er ikke længere tale om vane, tradition, konstruktion eller tilpasning til brugsmæssige behov. Konturen er en ren åndelig skabelse; den kalder på den plastiske kunstner".²⁶

VILLA SAVOYE, DEN UDVENDIGE RAMPE

Fra tagterrassen fortsætter den indvendige rampe i en udvendig til husets øverste tagterrasse. Her slutter den arkitektoniske promenade med indrammet udsigt mod vest i rampens retning. Rampeforløbet virker som lyskilde med de horisontalt sprossede vinduer.

PROPORTIONERING MED DIAGONALER

Figuren viser hvordan diagonalen og en linje vinkelret på diagonalen udtrykker et tilfældigt rektangels proportion og skaber ligedannede rektangler. I midten Le Corbusiers Villa Schwob fra 1916, proportioneret med diagonaler. Yderst til højre Le Corbusiers Modulor fra 1946.

REGULERENDE LINJER

"Det afgørende grundlag for arkitekturen. Forpligtelsen til orden. De regulerende linjer er en forsikring mod vilkårligheden. De tilfredsstiller ånden. De regulerende linjer er en hjælp. De er ikke en opskrift. Valget af dem og deres udtryksformer er en integreret del af arkitekturens skabelse".²⁷

I det vandrette og lodrette plan bruger arkitekten *regulerende linjer*²⁸, linjer mellem vigtige punkter i den samlede figur for at fastlægge andre punkter og linjer. Historisk har arkitekten arbejdet med *geometrisk proportionering*, et arbejdsredskab, en tilvalgt mulighed i arbejdet med planen og facaden, som har til hensigt, at sikre orden i det samlede arbejde. Nødvendigt, måske ikke, tilstrækkeligt, bestemt ikke, men en mulighed. Et arbejde, som muligvis slet ikke ses, eller skal ses i det fær-

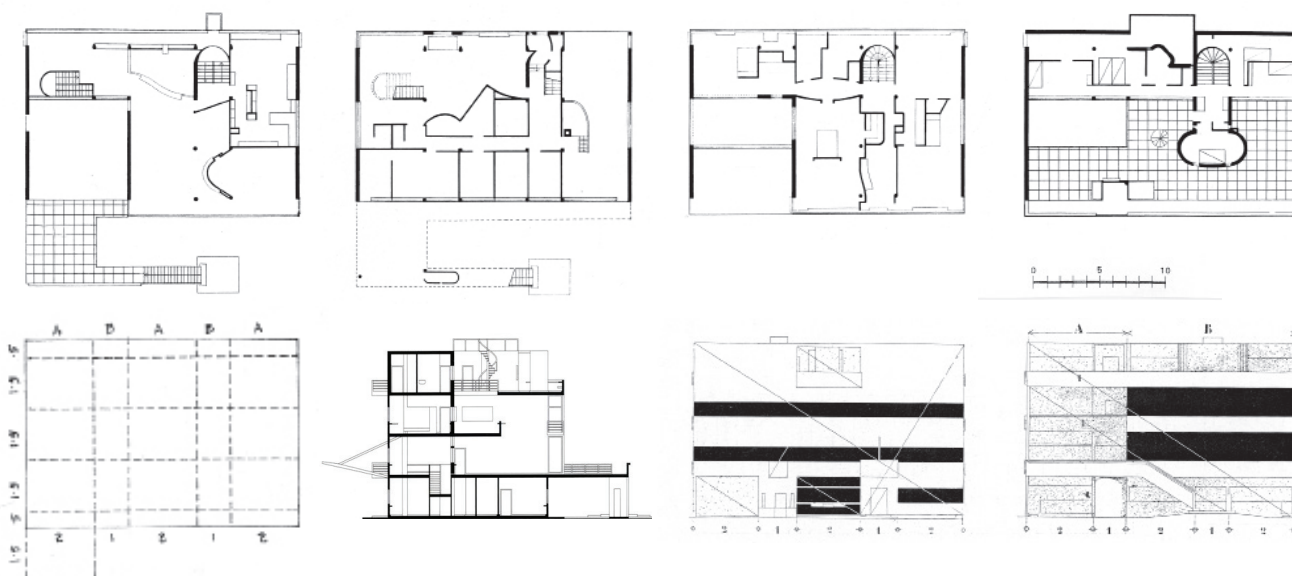


VILLA STEIN-DE-MONZIE

Første projekt. I dette skitseforslag udfolder den arkitektoniske promenade sig fra tagterrassens halvcirkelformede rum, ad en passage langs det dobbelthøje udendørs gårdrum, ud på husets ankomstsider, ind gennem en åbning til gårdrummet, ad en balkon rundt langs gårdrummets indervæg, til en trappe, som fører til gårdrummets gulv. Herfra ud af husets hovedfigur, til en hævet terrasse, med en trappe til haven.

dige resultat. Men måske fornemmes i den arkitektoniske promenade, som en kombination af synsindtryk og bevægelse, gennem hukommelsen, eventuelt som en slags rekonstruktion i tanken. Renæssancens arkitekter, Alberti og Palladio, brugte proportioneringssystemer, til rum og facader, fra helheden til den mindste del. Skønheden afhæng af proportionen, af forholdet mellem bygningen og dens dele, og mellem delene indbyrdes, på en sådan måde, at intet i princippet kunne lægges til eller trækkes fra eller ændres, uden at resultatet forringedes. En kirke, der ikke var fuldstændig gennemproportioneret, var ikke et værdigt guds hus. Oplysningstiden forkastede sådanne proportioneringsprincipper, og disse gled gradvist ud af arkitekturen til fordel for en mere intuitiv proportionering, men en moderne undtagelse er Le Corbusier, som brugte regulerende linjer i al sin arkitektur, og under 2. Verdenskrig, udviklede sit eget proportioneringssystem, *Modulor*.

På en lodret flade, en væg eller facade kan regulerende linjer opleves som i et maleri, objektivt, så at sige. Har vi to tal og danner vi af dem en brøk, så har vi et forhold mellem dem. Det er selv et tredje tal. Vi kan sige, at det ene tal forholder sig til det andet tal, som dette tredje tal; at de har denne indbyrdes *proportion*. Dette forhold kan visualiseres, f.eks. med et rektangel, en facade, hvis ene sidelængde er lig med det ene tal gange en længdeenhed. Den anden sidelængde er lig med det andet tal gange den samme enhed. De to tal er nu visualiseret hver for sig og sat i forhold til hinanden. Rektanglerne udtrykker tallene og deres proportion; og tallene og deres proportion karakteriserer rektanglerne. Rektanglerne har en proportion, som fastlægger rektanglerets diagonal og omvendt: diagonalens retning udtrykker proportionen. Anbringes flere rektangler på fladen, og er deres diagonaler parallelle med, eller vinkelrette på facadens diagonal, har rektanglerne samme proportion som facadens helhed. Rektanglerne har forskellig størrelse og er anbragt forskelligt, men der er harmoni, mellem helheden og delene. De har fælles proportion og forholder sig alle til lodret og vandret. Deres diagonaler er indbyrdes parallelle eller vinkelrette. Det er en leg med egne synlige



regler, en leg med proportionering og regulerende linjer. Det er synligt og objektivt, står vi det samme sted, ser vi det samme. Vi lægger måske ikke samme vægt på, hvad vi ser; men potentielt ser vi det samme. Vi kan kalde det synliggjort eller geometrisk proportionering.

Talstørrelser kan indgå, måske mindre aflæselige end i rektanglet. Absolut længde, det vil her sige længde i forhold til kroppen, og størrelsesforhold mellem længder indgår overalt i en kompleks rumlig genstand. Måske går de samme tal og talforhold igen i flere rumlige sammenhænge, uden at vi kan se det i ét blik eller i ét plan. Men de kan opfattes og genkendes, vi oplever harmoni.

VOLUMEN OG OVERFLADE

"Vores øjne er skabt til at se formerne i lyset. De primære former er smukke, fordi de let opfattede. Arkitekter i vore dage udfører ikke længere disse enkle former. Styret af beregninger anvender ingeniørerne geometriske former, som tilfredsstiller vores øje med deres geometri og vores ånd med deres matematik. Deres arbejde er vejen til stor

VILLA STEIN-DE-MONZIE

"I husets indre er planen fri, alle etager kan disponeres fuldstændig efter behov, proportioneret præcist efter de enkelte funktioner. Skillevæggene er kun rumlige adskillelser. Indtrykket af luksus kommer ikke fra brugen af kostbare materialer, men fra interiørets samlede disponering og proportionering. Hele bygningen følger et system af regulerende linjer, lagt ned over bygningen og dens forskellige dele, med 1 cm nøjagtighed. Matematikkens love tilføjer bygningen nye sandheder: En ny præcision er bragt ind og de eksakte valg har kunnet træffes". (Le Corbusier, *Euvre Complete 1910-29*, p.144).



VILLA SHODHAN

De dobbelthøje rum forbinder etagerne og skaber ét flydende rumforløb gennem huset fra bund til top.

kunst".²⁹

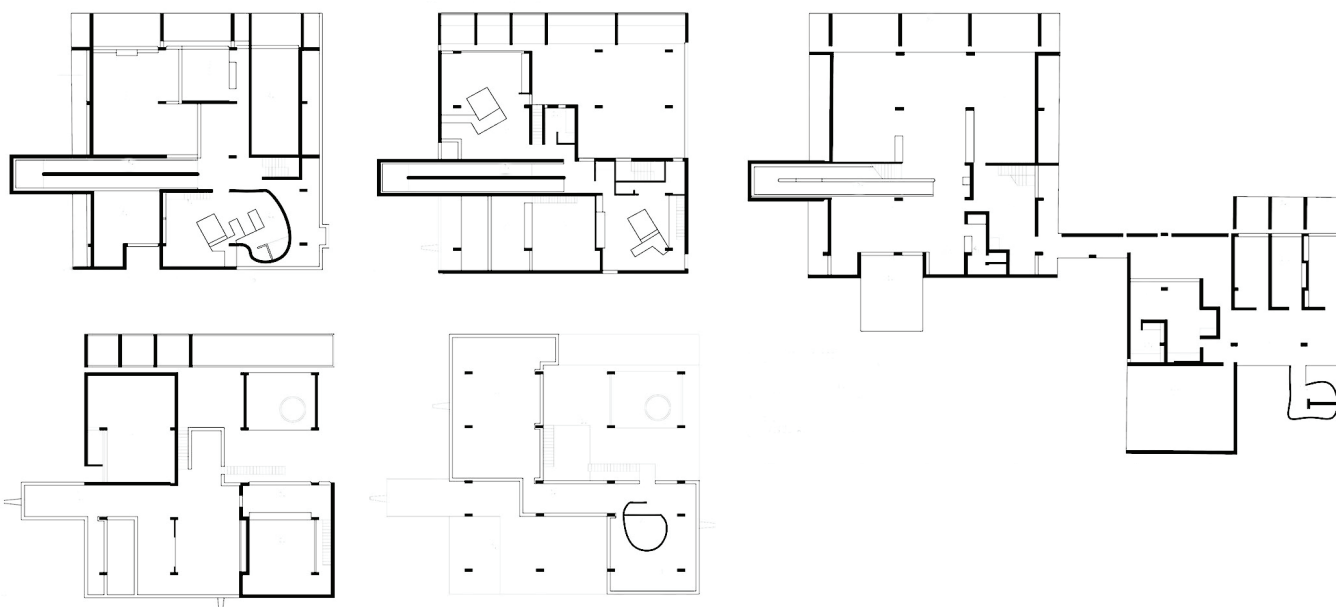
Arkitekturens særlige sprog og virkemidler er *størrelse, form, farve, tekstur og materiale*. Af disse er *størrelsen og formen* de mest grundlæggende og virkningsfulde i det æstetiske arbejde med den plastiske genstand; det er de virkemidler, som mest afgørende påvirker vore sanser, specielt synet og dets kobling til egenbevægelsen og erindringen herom. Farve, tekstur og materiale vedrører overfladen og detaljen – udseendet, uden egenbevægelsen som den bagvedliggende klangbund.

Størrelse og form kan sammenfattes til ét: *volumen*. Volumen, forstået som en kvantitet, et rumfang, og som en form, der kan betragtes indefra, som et interiør begrænset af volumenets indre overflade, og udefra, som et eksteriør begrænset af volumenets ydre overflade. Volumen, i rette størrelse, i forhold til jordisk rum og menneskelig biologi, vores krops størrelse og bevægelse, er arkitekturens primære virkemiddel.

Volumen, overflade og plan er de tre kategorier, som Le Corbusier i *Vers Une Architecture* fremhæver allerførst overfor sine arkitektkolleger i kapitlet "Tre påmindelser til arkitekter".

Det første, volumenet, er i tre rumlige dimensioner. Det vigtigste! Det andet, overfladen, er overvejende todimensional, men udfoldende sig potentielt frit i de tre dimensioner. Det tredje, planen, er en abstraktion, en tanke i form af et strategisk plant snit i den tredimensionelle genstand og dens rum. "Et volumen er omsluttet af dets overflade, en overflade som er opdelt af regulerende og skabende linjer, og fastlægger volumenets særtræk. Arkitekter i dag er bange for at underlægge sig geometriske bestemmelser af overfladen. De store problemer i det moderne byggeri vil blive løst ved hjælp af geometri. Tvunget til at arbejde i overensstemmelse med præcist formulerede behov og programmer, benytter ingeniører skabende og regulerende linjer i deres formgivning. De skaber klare og betagende plastiske facts".³⁰

Volumen og overflade er to sider af samme sag, og overfladen er lige så uomgængelig for genstanden som dens volumen, dens størrelse og form. Overfladens virkemidler er dens inddelinger, farve, tekstur og



materiale, som understøtter og styrker intentionen med volumen. Måske er overfladen umiddelbart mere opfattelig, mere iøjnefaldende end volumen, men volumen er det primære, overfladen, farve, tekstur og materiale det sekundære. Sekundær, men uomgængelig og virkningsfuld.

PLAN

Som bygget form er volumen altid et resultat af en menneskelig handling, et resultat af en menneskelig intension og udvælgelse, men også et resultat af en menneskelig bevægelse, af menneskelig bevægeevne og -sans; og det kan ses i resultatet og erindres gennem oplevelsen af værket. Skalaen kan være mangedoblet. Besværet og forløbet i den konkrete byggeproces er måske ikke længere synligt, måske erstattet af afklaring, lethed og drama i det synlige resultat. Men resultatet rummer alligevel erindringen om elementær menneskelig bevægelsesform, primærform og deraf afledt fri form.

VILLA SHODHAN, AHMEDABAD 1955-57

Arkitekt Le Corbusier.

I Villa Shodhan spiller høje og lave rum overalt sammen i et kompleks flow, hvor hovedrum, lave rum og balkoner skaber en variation af opholdsmuligheder indenfor det sammenhængende rumforløb. Bygningen er åben, men også med en rumlig tæthed og indadvendthed, som i Piranesis verden.

Den arkitektoniske promenade udfolder en serie af oplevelser, udsigter, skiftende rumhøjder og lys, bevægelse forbi og rundt om næste hjørne i en kombination af åbne og lukkede rum, af det overskuelige og labyrintiske.

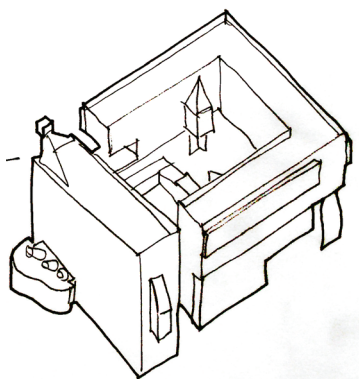


LA TOURETTE 1953-60

Arkitekt Le Corbusier.

Sainte Marie de La Tourette er et dominikanerkloster, beliggende på en skråning nær Lyon. En U-formet bygning udgør klosteret og danner en indre gård. Kirken, lukker, som en selvstændig bygning, gårdrummet. Hvor Le Corbusier, før 2. Verdenskrig primært brugte pastel- og jordfarver, anvendte han efter 2. Verdenskrig mest stærke primærfarver, rød, gul, blå, grøn, sort og hvid. Denne brug af farver følger Le Corbusiers udvikling fra de hvide villaer til de groft støbte betonbygninger, som især Chandigarh repræsenterer.

Gangforløbets promenade tilføjes en yderligere virkning med gulvet, der bevæger sig som et landskab.



Intentionen eller ideen indgår i al menneskelig aktivitet, også i arkitekturens praksis og resultat. *Planen* er materialiseringen af de ideer og intentioner, den åndelige aktivitet, som har relevans for og i sidste ende sigter mod at materialiseres i bygninger. Planen er den del af menneskelig intention, som det er muligt at overføre, reproducere og kommunikere i arkitekturen. Plan er at planlægge, men også en konkret, arkitektfaglig arbejds metode, *et strategisk placeret, vandret snit*, som sammenfatter bygningens placering på stedet, dens fysiske udformning, rumfordeling og indretning.

Hvorfor plan? Plan er en tænke måde, som er baseret på erfaring og viden, og viser hvordan bygningen rejser sig fra jorden, hvor kræfterne føres ned, hvilke flader man kan opholde sig på og hvorfra man kan se bygningen inde og ude. Det kan være en hel byplan. Et vandret snit, som er vinkelret på tyngdekraften. Det er en tænke måde, som inkluderer den erfaring og viden, at bygningen i plan, eventuelt flere planer i samme tyngdefelt, skal være tilgængelig for en arkitektoniske promenade, hvorigennem bygningen opleves, normalt ca.165 cm over gulvniveauet. Planen er et notat, målfast i et angivet skalaforhold, hvor man kan aflæse rummenes indbyrdes forbindelse og proportion, og hvor man kan angive vægges tykkelse, rums længde- og breddemål, samt materialer og konstruktion i signaturer, ord og tal. *"Planen er generatoren. Uden plan er der uorden, tilfældighed. Planen rummer sammenfatningen af sansindtryk. Morgendagens store problemer, dikteret af nye kollektive behov, stiller spørgsmålet om plan på ny. Det moderne liv kræver og venter på en ny plan for huset og for byen".*³¹

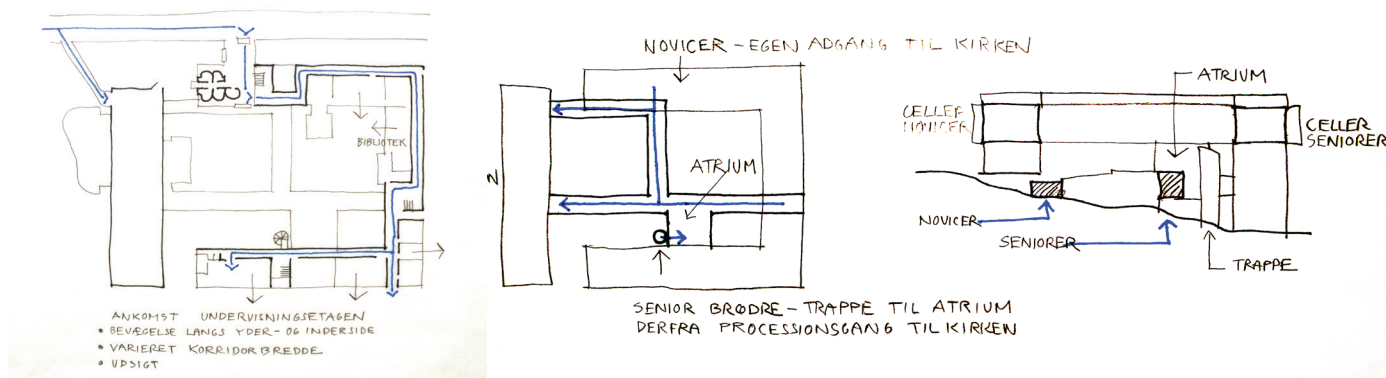
At tænke i plan er at pålægge sig en selvvalgt begrænsning og tænke måde, men også et særligt afsæt for arkitektonisk skaben, der hvor ideen først tager form. At tænke i plan er en generator for arkitektonisk skaben, hvorved arkitekten opnår frihed i sit arbejde, og i planen kan afprøve om intentionerne med volumen og overflade er mulige og virkningsfulde.

Planen selv er en abstraktion, et redskab og usynlig eller ikke direkte



LA TOURETTE, SIDEKOR

Fra nederste niveau bevæger munkene sig op til rækken af altre, som står på store beton trappetrin. Som en opstigning til Golgata. Rummets farver er blåviolet, dybrød, gul og hvid, foruden betonens grå. På gulvet er en grov stenbelægning.



synlig i resultatet. I det realiserede byggeri virker genstanden igennem volumen og overflade, og igennem de intentioner, den orden, som er blevet tilført gennem planen. Også i tegnet form er planen en abstraktion, en tanke. Som redskab er den nødvendig, men arkitekten kan lade sig forlede af planen, vikle sig ind i et tankespind, i *planens illusioner*.³² "Planen skabes indefra og ud; det ydre er resultat af det indre. Arkitekturens elementer er lys og skygge, vægge og rum. Orden, det er et hierarki af mål, klassificering af hensigter. Mennesket ser på arkitekturen med øjne, som er 1,70 m over jorden. Vi medregner kun det, som er tilgængeligt for øjet, kun det, som vedrører arkitekturens elementer. Medtager vi intentioner, som ikke taler arkitekturens sprog, ender vi med en planens illusioner, vi overtræder planens regler ved forkert formgivning eller vi lader forfængeligheden træde ind".³³

Disse bindinger og begrænsninger er særegne for arkitekturen, til forskel fra den plastiske kunst, brugskunst og fri kunst. Men begrænsningerne er forbundet med tilsvarende friheder og muligheder, og indsigt i nødvendigheden, som også er frihed.

KILDER

- 1 Le Corbusier (1950): *The Modulor* s. 72-73. London, Faber and Faber Limited.
- 2 Le Corbusier (1925): *Towards a New Architecture*, s.4. Architectural Press, An imprint of Butterworth-Heinemann, 1996.
- 3 Do. note 2, s.16. Fremhævelser i teksten er Le Corbusiers.
- 4 Arnfred, Jens Thomas: *70er-arkitektur vækker atter genklang*. Berlinske AOK, 06.02.23
- 5 Le Corbusier: *Précisions*, oversat af Uffe Harder, citeret fra Mogens Krustrup, *Le Poème de L'Angle Droit*, Arkitekten 92, 1990 s.422-432.
- 6 Le Corbusier: *Skitsebog*, (*Carnets 2*, 624). Citeret fra Mogens Krustrup, *Poème de L'Angle Droit*, Arkitekten 92, 1990 s.422-432.
- 7 Do. note 2, s.29.
- 8 Do. note 2, s.151.
- 9 Do. note 2, s.215
- 10 Le Corbusier and Pierre Jeanneret (1965): *Oeuvre Complète 1910-29*, s.100. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1965.
- 11 Le Corbusier (1942), citeret fra Samuel, Flora (2010): *Le Corbusier and the Architectural Promenade*, Birkhäuser Verlag GmbH.
- 12 Le Corbusier and Pierre Jeanneret (1965): *Oeuvre Complète 1929-1934*, s.24. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1965.
- 13 Le Corbusier (1925): *De fem punkter*. Do. note 10, s.128-129.
- 14 Do. note 10, s.60.
- 15 Rûegg, Arthur (Ed.). *Le Corbusier, Polycromie architecturale*. Birkhäuser – Publishers for Architecture.
- 16 Do. note 2, s.43.
- 17 Do. note 12, s.24
- 18 Sitte, Camillo (1889): *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Birkhäuser, Basel 2002.
- 19 Fox Weber, Nicolas: *Le Corbusier, a life*. s.73, Alfred A. Knopf, publisher, New York.
- 20 Le Corbusier and Pierrefeu (1942): *Menneskenes bolig*, s.11. Ed. Ole Buhl, Stjernebøgernes kulturbibliotek, Vintens forlag 1965.
- 21 Louw, Michael (2016): *The architectural promenade and the perception of time*, s.30. South African Journal of Art History, vol. 31, no. 2. University of Cape Town.
- 22 Calatrava, Juan: *From Earth To Sky, From Darkness To Light: Le Corbusier And The Promenade Architecturale*.
- 23 Louw, Michael: *The architectural promenade and the perception of time*.
- 24 Do. note 15.
- 25 Do. note 4.
- 26 Do. note 2, s.5.
- 27 Do. note 2, s.3.
- 28 Le Corbusier brugte udtrykket regulerende linjer om den måde han proportionerede planer og facader. I de tidlige bygninger anvendte han diagonalproportionering, i de senere Modulor systemet.
- 29 Do. note 2, s.2.
- 30 Do. note 2, s.2.
- 31 Do. note 2, s.3.
- 32 Do. note 2, s.175.
- 33 Do. note 2, s.5.

