

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

### Om æstetikens relevans

Thorborg, Christoffer

*Published in:*  
Arkitekten

*Publication date:*  
2023

*Document Version:*  
Andet version

[Link to publication](#)

*Citation for published version (APA):*

Thorborg, C. (2023). Om æstetikens relevans. *Arkitekten*, 125(10), 78-81.

#### General rights

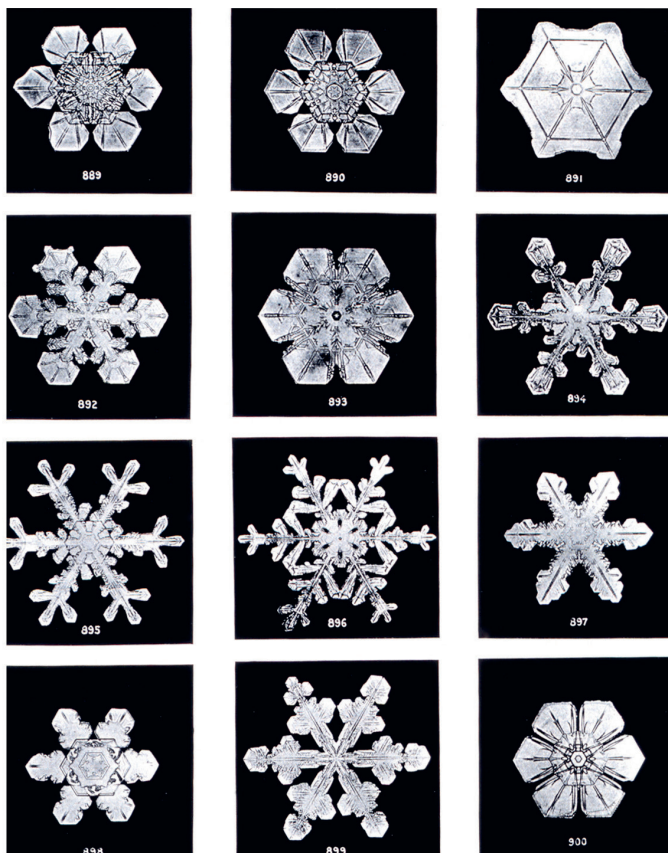
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- 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 ÆSTETIKKENS RELEVANS



Snefnug, fotograferet af meteorolog Wilson Bentley, 1902. Fra Wikimedia Commons

*Af Christoffer Thorborg*

Fik man fem hundrede euro, hver gang man hørte en arkitekt citere Vitruvs tre idealer, holdbarhed, brugbarhed og skønhed, kunne man hurtigt stryge enhver bekymring om at sikre sig sine eksterne forskningsbevillinger. Nærværende essay er således heller ingen undtagelse: At arkitektur adskiller sig fra blot og bart byggeri ved netop at leve op til disse tre krav, er så alment og fundamentalt et anliggende, at det næppe er meningsfuldt at argumentere imod. Ikke desto mindre er det nok så relevant at forstå, hvordan disse tre kvaliteter tilvejebringes i en bygning, hvilket mange arkitekter da heldigvis også hver på sin vis er ret gode til i praksis. Alligevel afstedkommer det ofte en vis teoretisk forlegenhed, når talen falder på den sidste kvalitet, skønheden. Hvor en bygnings holdbarhed og brugbarhed for de fleste nok fremtræder som tekniske anliggender, der hver især kan bearbejdes rationelt og analytisk, så vil mange i dag nok modsat mene, at det med det æstetiske forholder sig anderledes. "Skønhedserfaringen er jo noget subjektivt!" indvendes det gerne; og herfra slutter mange straks til, at æstetik derfor nok også må være noget helt igennem relativistisk. Det er æstetik imidlertid ikke.

Ordet er i sig selv en anstødssten. Den gængse, dagligdags brug af begrebet æstetik konnoterer noget overfladisk; noget u håndgribeligt, der ikke besidder nogen reel væren og dermed ikke har krav på at blive taget alvorligt. Som videnskabeligt felt har æstetikken dog en lang og tung forskningstradition, hvor ordet æstetik i sig selv dækker over adskillige underliggende discipliner. En af disse discipliner er æstetik forstået som kunstvidenskab; her forstås æstetik gerne som formalæstetik. Se, formalæstetik må vi nu ikke forstå som en æstetik, der er formel på samme måde, som gæsternes beklædning ved en højtidelig begivenhed kan tænkes at være det. Ved formalæstetik forstås vi snarere den formale analyse af et givent æstetisk udtryk.<sup>1</sup>

I den formale analyse opløses et æstetisk udtryk i sine abstrakte bestanddele. Disse er i deres konkretion kvantitative. En tone i en musikalsk komposition vil således svinge ved en konkret frekvens, der lader sig måle i hertz. Kammertonen svinger eksempelvis ved 440 Hz, og spilles denne nu på kirke-orgelet i Grundtvigskirken, hører vi tillige en konkret klangfarve som følge af en lang række over- og undertoner, der hver især svinger ved sin frekvens. Spiller vi imidlertid samme tone på en analog synthesizer, såsom en Prophet 5, hører vi en anden klangfarve. Spiller vi en række toner i forlængelse af hinanden, fremkommer en melodi; spilles den samme tonerække simultant, fremkommer en harmoni. Tonalitet, klangfarve, harmonik etc. er således hver abstrakte kategorier for en række formale parametre ved en musikalsk komposition; og netop fordi disse er kvantitative, kan vi beskrive dem objektivt.

Det resulterende kunstneriske udtryk er imidlertid kvalitativt. Vores respons herpå er subjektiv. Det kan af en umådelig lang og kompleks række historiske og personlige årsager resultere i et behag eller ubehag i os. Vores kunsterfaring synes således at være et emergent fænomen. Ved emergens forstås dette, at der på et højere niveau i et system optræder egenskaber, som ikke kan forklares ud fra de enkelte deles egenskaber; snefnugs geometri er et klassisk eksempel på emergens.<sup>2</sup> Men at det kunstneriske udtryk er kvalitativt, kunsterfaringen emergent og vores respons herpå subjektiv, betyder ikke, at det æstetiske herigennem er relativistisk. Vores respons er jo netop en respons på noget empirisk; og i tilfældet, hvor vi måtte finde behag i en musikalsk komposition, skyldes det netop den orden, som det givne værk rummer. For så vidt som et kunstværk er komponeret, vil det netop som system besidde lav entropi; det vil sige, det vil være organiseret på ganske bestemt og nøje ordnet vis; uden denne orden, ingen emergent kunsterfaring. Vi kan her bemærke, at komposition netop er det latinske ord for det græske ord syntese, der er det modsatte af analyse. Hvor vi i analysen nedbryder værket i sine enkeltdele, samler vi et nyt værk af selsamme enkeltdele i kompositionen.

Derfor er æstetik alt andet end noget subjektivt. Derfor er det faktisk muligt at forholde sig lige så tørt, teknisk og objektivt til æstetiske anliggender som til så meget andet. Det er netop det, den gode kunstner såvel som den gode kritiker gør, hvad enten dette sker intuitivt eller metodisk reflektivt. Og følgelig er det i øvrigt også muligt på et objektivt grundlag at vurdere æstetisk kvalitet.

Sådan må og skal det pinedød forholde sig; hvis det ikke var tilfældet, ville konsekvenserne være alt for store. Her er blot én: Nu fredes en bygning ikke alene for sin skønheds skyld, men for så vidt som Vitruvs førnævnte tre idealer ses som konstituerende for al bygningskunst, følger det, at det æstetiske indgår i vurderingen af arkitektonisk værdi, der netop udgør den ene af de to formale kategorier, som kulturministeren juridisk kan frede en bygning ud fra. Var det derfor ikke muligt på et objektivt grundlag at vurdere æstetisk kvalitet, ville bygningsfredningsloven være det rene vanvid, ikke mindst når strafammen for at bryde denne omfatter op til et års fængsel.<sup>3</sup> Vanvittig er bygningsfredningsloven heldigvis ikke, for der er netop forskel på subjektive smagsdomme og objektive værdidomme. Dette må foreløbig stå som en påstand, da den fulde argumentationsgang her vil føre for vidt; men lad mig dog bringe en analogi, der yderligere kan anspore tankerne til, hvorfor det nødvendigvis forholder sig sådan:<sup>4</sup>

Lad os antage, at man går ind på en fransk bistro og bestiller en bøf. Hvis kokken nu serverer en kogt bøf, ville vi med rette kunne hævde, at der var tale om et meget ringe måltid. Indvender kokken heroverfor, at dette blot er vores subjektive smagsdom, vil han stå meget svagt. Vi ville f.eks. straks kunne påpege den objektive kendsgerning, at der ved kogning ikke opnås den Maillard-reaktion, der skaber de kemiske smagsstoffer, der traditionelt tilstræbes i den pågældende ret; og vi ville videre kunne sige, at disse smagsstoffer gennem en lang kultiveringsproces er afstemt til at indgå med andre smagsstoffer i en æstetisk helhed, der udgør det franske køkken og dermed konstituerer den normative standard, vi objektivt kan vurdere førnævnte rets godhed ud fra. Om fransk cuisine herefter behager vores personlige smagspræferencer, er imidlertid et rent subjektivt anliggende; og det er i den forbindelse afgørende at belyse en række drilske faldgruber ved det æstetiske gennem endnu en analogi:

Antag nu, at en frankofil connaisseur begiver sig ind på en tyrkisk restaurant. Denne connaisseur er så helt og holdent socialiseret ind i sin egen kulturs smagsæstetik, at den for ham fremtræder aldeles naturaliseret. Er connaisseur'en nu et æstetisk sensibelt menneske (og er den tyrkiske kok god), vil han nok have blik for det æstetisk prægnante ved maden og kunne værdsætte dens gastronomiske kvaliteter i sin egen ret; men idet disse fundamentalt afviger fra le bon goût, vurderer han nu på urimelig vis alligevel maden til at være mindre fin end den franske. Netop fordi hans smagsæstetik er naturaliseret, fremtræder den som en universelt gyldig normativ standard. Han formår derved ikke at hæve sig over denne; alene tanken herom er en umulighed, thi for ham fremtræder hans subjektive smagsdom jo netop som en objektiv værdidom. Imidlertid har andre materielle forhold historisk gjort sig gældende i Tyrkiet; og sammen med en kulturelt betinget sensibilitet over for andre æstetiske virkemidler har disse forhold tilsammen været styrende i kultiveringen af det tyrkiske køkken. Den tyrkiske kok ville her netop meningsfuldt kunne indvende, at den frankofile connaisseur blot fældede sin subjektive smagsdom over maden.

Disse to analogier vil sikkert synes banale for nogle; så meget desto mere vil jeg derfor mene, de er relevante, da det netop forekommer mig, at fejlslutninger af typen som i sidstnævnte tilfælde ofte finder sted i vurderingen af bygninger eller arkitekturprojekters æstetiske kvalitet. At det skulle være tilfældet, følger meget hurtigt, hvis man mod argumentationen i førstnævnte analogi fastholder, at æstetik er et relativistisk fænomen, og derfor undslår sig for at tilnærme sig den teoretisk. Uden en teoretisk forståelse for det æstetiske lever man i blindhed for dets beskaffenhed, og fejlslutninger som førnævnte får herved hurtigt frit spil. I henseende hertil vil jeg her argumentere for aktualiteten af et ganske nyttigt æstetisk grundbegreb, der efter min mening godt kunne trænge til at få større bevågenhed i vores tid. Jeg tænker her på det forkætrede begreb stil.

Stilbegrebet er i dag kontroversielt; taler man om det, betragtes man i almindelighed som suspekt. Dette skyldes bl.a. den vildfarelse, at stil alene antages at være et historisk epokebegreb, hvilket det kun sekundært er. Skulle vi være i tvivl om begrebets nødvendighed, behøver vi blot at se på, hvordan man var stillet, da man i den tidlige moderne epoke endnu ikke havde teoretiseret stilbegrebet. Forud for 1700-tallet fandt ordet ingen teoretisk anvendelse i arkitekturteorien. I stedet

opererede man alene med et smagsbegreb. Da man i 1671 i Frankrig slog dørene op til det første kunstakademi, foreslog akademiets nyudnævnte direktør François Blondel d. 31. december 1671, at man ved førstkomende møde i det nye år straks burde diskutere spørgsmålet om *le bon goût*, altså den gode smags betydning for bygningskunsten. Spørgsmålet blev således drøftet d. 7. januar 1672, men man når ikke til nogen konklusion; man bemærker, at værker, der baserer sig på *bon goût*, vækker et æstetisk behag, men at det samtidig er tilfældet, at der findes visse værker, som alligevel kan vække et æstetisk behag, selvom de ikke baserer sig på *bon goût*. Man må følgelig udskyde drøftelserne til mødet i næste uge; og til sidst må man bare lukke diskussionen, idet man d. 14. januar 1672 provisorisk vedtager, at *bon goût* er det, der alene behager intelligente mennesker.<sup>5</sup>

Ovenstående historiske eksempel er rammende, da det beskriver samme problematik som den tidligere nævnte analogi om den skuffede franskmand på den tyrkiske restaurant. Og ligesom vi i dag ingen problemer har med intuitivt at forstå, at enhver kulturs cuisine i sin egen ret kan løfte kogekunsten til et højt æstetisk niveau gennem en historisk kultiveringsproces, var stilbegrebet historisk med til at løse tilsvarende problematikker i arkitekturteorien. Følgelig er en forståelse heraf relevant som aldrig før i en tid, der langt om længe værdsætter kulturel diversitet og stiller sig kritisk over for, hvordan magtkonstruktionsprocesser black-box'es.

Som i så mange andre tilfælde er stilbegrebets etymologiske ophav ganske sigende. Stil kommer af det latinske *stilus*, der er betegnelsen for den metalgriffel, man i antikken benyttede til at skrive på vokstavler. I det første århundrede e.Kr. finder vi imidlertid hos bl.a. de romerske digtere Horats og Vergil glosen benyttet i overført forstand som udtryk for en given forfatters individuelle sproglige særpræg – nøjagtig på samme måde, som vi i dag meningsfuldt kan tale om en musikers tone eller en billedkunstners streg, når vi omtaler den pågældende kunstners personlige stil.<sup>6</sup> Betragter man den antikke og førmoderne kunsthistorie, vil man således også på tilsvarende vis finde en opmærksomhed mod de enkelte kunstneres individuelle stilpræg; men det er netop kendetegnende, at stilbegrebet endnu ikke er generaliseret til at udgøre et begreb, der kan benyttes til at beskrive det karakteristiske ved en given kulturkreds' frembringelser i en bestemt historisk epoke. Denne moderne brug af begrebet sker først med den tyske kunsthistoriker og arkæolog Johann Joachim Winckelmann (1717-68); og hvad man i forskningen har hæftet sig ved som det revolutionerende ved Winckelmanns nytænkning af stilbegrebet er netop, at det her går fra alene at have betegnet det særegne ved et enkelttilfælde, som eksempelvis en given kunstners karakteristika, til som epokebegreb at betegne udviklingshistorien af disse for et givent folkeslags kunst, under påvirkning af omstændigheder som miljø, klima og nationalkarakter.<sup>7</sup> I 1800-tallet bliver stilbegrebet generaliseret yderligere og bliver nu det videnskabelige grundbegreb, der tillader en systematisk, metodisk analyse af det historiske empiriske materiale, hvorved forestillingen om arkitekturhistorien som en række på hinanden følgende stilepoker opstår – en betragtningsmåde, man i forskningen for længst har forladt.<sup>8</sup>

Denne 1800-tallets afsløring af historiens hemmelighed bevirkede imidlertid en art syndefald for datidens arkitektstand. Deres øjne åbnede sig, og de erkendte deres nøgenhed. Den verdenshistoriske erkendelse af, at ethvert folkeslag til enhver epoke havde frembragt sin egensindige stil, rejste nu det prækære spørgsmål om, hvilken stil der da kendetegnede deres

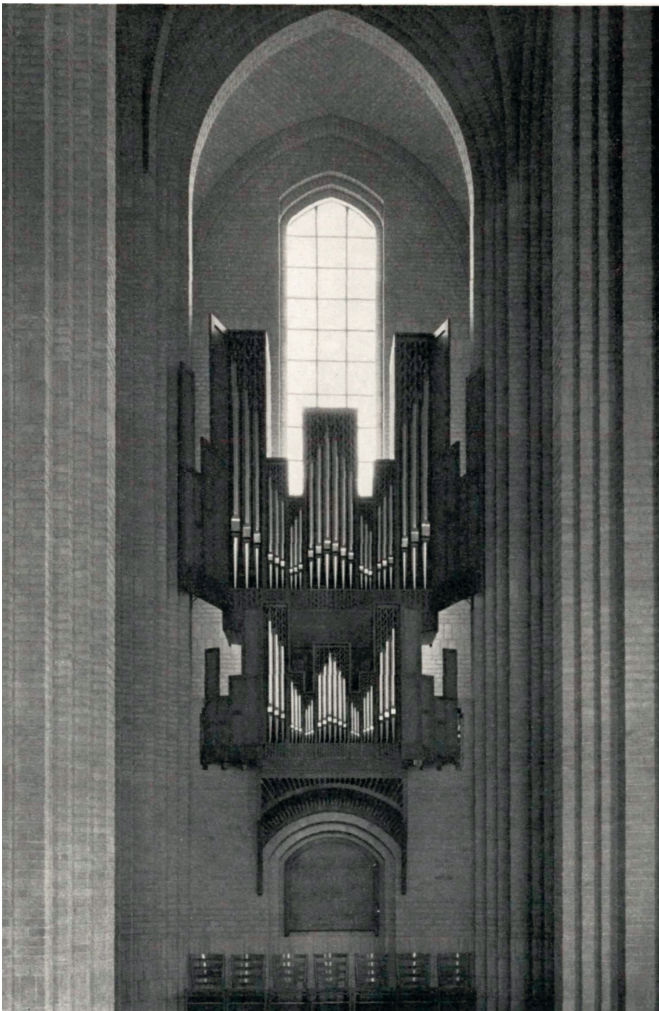
egen tid. Den tyske arkitekt Heinrich Hübschs berømte stridskrift *In welchem Style sollen wir bauen?* fra 1828 udtrykker i sin titel prægnant dette problem. Det førte sågar til, at Kunstakademiet i München i 1850, på foranledning af Maximilian II af Bayern, søgte at løse problemet en gang for alle ved at udskrive en konkurrence om at skabe en ny stilart for ens egen tid. Denne naive tilgang blev straks kritiseret i samtiden, hvor den lakoniske kommentar i *Deutsches Kunstblatt* lød: "Stilarter bliver ikke skabt, de udvikles."<sup>9</sup>

Da man i begyndelsen af 1900-tallet efterhånden var blevet godt og grundigt træt af alskens mere eller mindre kejtede forsøg på at løse stilproblemet i arkitekturen, fik man af aldeles forståelige grunde simpelthen nok. Nogle søgte at løse problemet ved en art akut amputation, og således kunne man i CIAM's Athencharter fra 1933 eksempelvis slå fast i §70, at enhver benyttelse af stilarter i nutidigt byggeri havde katastrofale konsekvenser, hvorfor denne usikkelig skulle indstilles pr. omgående. Denne diagnosticering af problemet som en særlig stilhistorisk syge, alene fortiden var besmittet med, bevirkede og bevirker fortsat formentlig en vis ro hos mange. Når fortidens bygningskunst på sådan vis bæltefikseres til stilhistoriens prokrustesseng, har man ligesom historien på det tørre; og man risikerer ikke, at den pludselig stikker af og gør al muligt crazy. Imidlertid overser man ikke blot det overgribende heri, men tillige det forhold, at man selv er historisk.

Forestillingen om, at man netop i nutiden skulle indtage en særligt privilegeret historisk position, hvor man som de eneste skulle stå uden for enhver form for stilistik, er i øvrigt helt efter bogen. Imidlertid er det et figenblad. Da man hen mod slutningen af 1700-tallet havde fået nok af den parfumedunst, der udgik som en ulidelig stank fra de parisiske saloner, hvor et dekadent aristokrati koket flanererede rundt med kvinderne nøjagtig lige så fulde af pudder og rouge som deres privilegieblinde bagdele, var der ikke én eneste radikal og revolutionær arkitekt, der identificerede sig selv som, hvad vi i dag forstår som en nyklassicist.<sup>10</sup> Snarere så man sit eget virke som et radikalt opgør mod den rådne smag, som blev dyrket af *l'infâme*, og som man hurtigst muligt ønskede at erstatte med noget substantielt og karskt – eksemplarisk udtrykt i Laugiers forestilling om den primitive urhyttes strengt funktionelt udledte form – der skulle danne rammerne om en ny og retfærdig verden. Først langt op i 1800-tallet, da man i kraft af den historiske distance kunne danne sig det rette analytiske overblik for at forstå denne nu historiske arkitekturs stilistik, knyttede man betegnelsen nyklassicisme til periodens kunst, som man i øvrigt som følge af ændrede smagspræferencer nu betragtede som en nekrofil fetichering af en for længst afdød græsk-romersk oldtid, der som en anden zombie var vakt til live – "ved døde kultens åndepust", for nu at parafrasere kunsthistorikeren Christian Elling.<sup>11</sup>

På ganske tilsvarende vis var det ikke uden en vis pinagtig forlegenhed for de ideologiske modernister, da man allerede i disses egen levetid kunsthistorisk kunne fastslå, at hvad man havde frembragt, netop var en ny historisk stil. Dette nu bedst som man mente sig hævet over såvel stilarter som det historiske; ja, da fastslår man, at det – sagt med Henrik Pontoppidan – blot var "Bøf paa en anden maade".<sup>12</sup> Omend sammenhængen er en ganske anden, er denne erkendelses sønderknusende virkning på selvforståelsen måske bedst indfanget af den svenske skuespiller Ernst-Hugo Järegård i rollen som den svenske overlæge i hjernekirurgi Stig Helmer i Lars von Triers *Riget*. Denne





Orglet i Grundtvigskirken, P.V. Jensen Klint og Kaare Klint, 1940. Foto fra *Arkitekten* 07/1969.

videnskabsmand havde hidtil levet i den vildfarelse, at han var underlagt andre naturlove end dem, som gjaldt for det elendige, dødelige pak, han til dagligt havde under kniven; men da illusionen til sidst brister, betror han sig til den ledende overlæge, idet han angstfuldt fremstammer et sagte: "Har du tænkt på att vi läkare faktisk kan bli sjuka också!?"

Og ligesom læger faktisk også kan blive syge, rummer al nutidig arkitektur også stilistiske valg, ligegyldigt hvor meget vi måtte føle os hævet over vores historiske kollegers smagspræferencer, som har været styrende i kultivering af tidligere epokers stilistik, der, modsat vores egen tid, på anderledes let vis lader sig begribe analytisk, bl.a. som følge af den historiske distance. Forestillingen om, at det skulle kunne lade sig gøre at frembringe arkitektur, der er hævet herover, er lige så umulig som forestillingen om, at man skulle kunne klæde sig på uden på nogen måde at foretage stilistiske valg.

Af dette ser vi, at de bedste modernistiske værkers umistelige arkitektoniske værdier netop ikke består i en overskridelse af det stilistiske, men snarere består i deres konsekvent afklarede stilistik. Netop det forhold, at man på Akademiet i første halvdel af det 20. århundrede under navnlig Carl Petersen og Vilhelm Wanschers professorater bedrev en stringent formalæstetisk undervisning, var den afgørende historiske forudsætning for det høje kvalitative niveau, vi

generelt finder i perioden.<sup>13</sup> De bedste af periodens værker løfter sig således til fuldt færdige skikkelser, som man skulle tro aldrig kunne have eksisteret. De lever op til den klassiske værkdefinition, vi eksempelvis finder hos renæssancearkitekten Alberti, som det, der besidder "en sådan velbegrundet harmoni mellem alle dele, at der hverken kan lægges til, trækkes fra eller ændres ved noget, uden til det værre."<sup>14</sup>

Et værk som SAS-huset burde derfor efter min mening freddes og rekonstrueres i en fuldt færdig skikkelse, komplet med facade, møblement, tapeter, bestik og hele den tyrkiske musik. Dette i nævnte rækkefølge, da en fredning vil være forudsætningen for, at rekonstruktionen kan gennemføres; de fredede bygninger udgør netop i kraft af deres umistelige værdier en undtagelse fra de krav, vi normalt stiller til bygninger. Navnlig SAS-husets facade er af altafgørende betydning for bygningens arkitektoniske værdi. Samtidig er den yderst skrøbelig; såfremt den blot energirenoveres på konventionel vis, vil alt håb være ude. Den er nødsaget til at stå stramt, tigt og sprødt som et minimaltechnobeat. Alt andet vil være som at servere kogt entrecôte.

Christoffer Thorborg er arkitekt MAA, ph.d. og lektor ved Arkitektskolen Aarhus.

#### Noter

- 1 Således kan også det æstetiske udtryk ved eksempelvis en meget uhøjtidelig begivenhed, hvor folk er klædt 'uformelt', lige så vel kan gøres til genstand for en formal analyse. Det følger i øvrigt heraf, at et sådant udtryk derved også kan formaliseres, dvs. sættes på formel; og i vores tid synes netop den såkaldt 'uformelle' beklædning at udgøre en formalisme, dvs. at udgøre en regelbunden norm og et imperativ. K.E. Løgstrup har været inde på dette fænomen i sit essay "Formløshedens tyranni". Essayet er publiceret i: K.E. Løgstrup: *Kunst og Etik* (København: Gyldendal, 1966), s. 93-99.
- 2 Se illustration s. 78 af Wilson Bentley.
- 3 Se LBK nr 219 af 06/03/2018, §3 samt §34, stk. 2.
- 4 Læseren henvises til den danske filosof, docent emeritus Hans Fink, der i sit paper *Elementer af en almen værditeori* redegør for det filosofiske grundlag, jeg implicit udgår fra i nærværende tekst. Hans Fink: *Elementer af en almen værditeori: - med et vist henblik på æstetisk og kulturpolitisk evaluering*. Paper præsenteret ved Kunsterisk kvalitet i en kulturpolitisk kontekst, 2002.
- 5 Hanno-Walter Kruft: *A History of Architectural Theory. From Vitruvius to the present* (London/New York: Zwemmer/Princeton Architectural Press, 1994), s. 130.
- 6 Opslaget "Style" i Grove Art Online, tilgået marts 2019.
- 7 Karlheinz Barck et al. (red.): *Ästhetische Grundbegriffe* (Stuttgart: J.B. Metzler, 2010) bind 5, s. 681.
- 8 Se f.eks. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth: *Stilpluralismus statt Einheitszwang – Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte*. I: Werne Hage & Norbert Knopp (red.): *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus* (München: Prestel-Verlag, 1977), s. 9.
- 9 Wolfgang Hermann: Introduction. I: Heinrich Hübsch et al.: *In what style should we build?* (Santa Monica CA: The Getty Center for the History of Art and Humanities, 1992), s. 9.
- 10 Jf. Hugh Honour: "For it was at this moment that a wind of change began to sweep through the Parisian salons, freshening up their close and perfumed atmospheres ... and powdered cupids with their cheeks as delicately rouged as their cheeks". Hugh Honour: *Neo-classicism* (London: Penguin books, 1991), s. 17.
- 11 Christian Elling: *Rom. Arkitekturens Liv fra Bernini til Thorvaldsen* (København: Gyldendal, 1956), s. VIII. Se også: Hugh Honour: *Neo-classicism* (London: Penguin Books, 1991), s. 14 ff.
- 12 Henrik Pontoppidan: *De Dødes Rige*. 4. udg. (København: Gyldendalske Boghandel, 1922). Første bind, s. 232.
- 13 Min tilgang til det æstetiske, som den også udfoldes i nærværende essay, står i al væsentlighed i gæld til Vilhelm Wanscher. For en nærmere gennemgang heraf henvises læseren til min artikel: Christoffer Thorborg: En ny klassicisme eller snarere et andet moderne? Dansk nyklassicisme 1910–30 som stilhistorisk problem, belyst gennem kunsthistorikeren Vilh. Wanschers tidlige skrifter. I: *Architectura*, nr. 42, 2020, s. 84-109. Artiklen kan downloades fra min forskningsprofil: <https://adk.elsevierpure.com/da/persons/christoffer-thorborg>.
- 14 Leon Battista Alberti: *On the Art of Building in Ten Books*. Oversat af Joseph Rykwert et al. (Cambridge MA/London: The MIT Press, 1988), s. 156 (6. bog, afsnit 2).