



Thomas Ryborg Jørgensen

**VÆRELSER TIL
TILVÆRELSER**

fra, om og med

BYGNINGSKUNSTENS HELHEDSDANNELSER

VÆRELSER TIL TILVÆRELSER

fra, om og med Bygningskunstens Helhedsdannelser

Arkitekt ph.d. lektor Thomas Ryborg Jørgensen
Det Kongelige Akademi - Arkitektur, Design, Konservering
Arkitektskolen / Institut for Bygningskunst & Kultur
Philip de Langes Allé 10, DK-1435 København K

© 2023, Thomas Ryborg Jørgensen, Det Kongelige Akademi
og copyright-haverne til de anvendte illustrationer. Kortere
citater og uddrag er tilladt med kildeangivelse, længere
gengivelser kræver forfatterens tilladelse.

Layout: Gilbert Hansen
Korrekturlæsning: Sara Mathilde Gosmann
Tryk: Narayana Press, Gylling
Udgiver: Arkitekturforlaget **B** København
www.b-arki.dk
ISBN: 978-87-92700-39-1

Dette arbejde er i sidste fase af sin frembringelse blevet
fagfællekommenteret af:

Arkitekt ph.d. lektor, Niels Grønbæk
Arkitekt ph.d. lektor, Katrine Lotz

Denne bog har modtaget økonomisk støtte fra:

Beckett Fonden
Dreyers Fond
Det Kongelige Akademi, Arkitektskolens dekan
Det Kongelige Akademi, Institut for Bygningskunst & Kultur



B
BECKETT•FONDEN

dreyersfond

Thomas Ryborg Jørgensen

VÆRELSER TIL TILVÆRELSER



fra, om og med
BYGNINGSKUNSTENS HELHEDSDANNELSER

Taksigelser

I forbindelse med arbejdets gennemførelse er der mange der skal takkes:

Det Kongelige Akademi og Institut for Bygningskunst & Kultur for det faglige miljø og den økonomiske støtte via min ansættelse og forskningstid.

Dekan for Det Kongelige Akademi - Arkitektur, arkitekt Jakob Brandtbjerg Knudsen og Institut for Bygningskunst & Kulturs institutleder, arkitekt Arne Høi for opbakning til projektet og supplerende økonomisk støtte.

Undervisere og studerende på undervisningsprogrammet *Finder sted / Taking Place* på Institut for Bygningskunst & Kultur / Det Kongelige Akademi i perioden 2015-2022.

Nuværende og tidligere studerende på alle niveauer (bachelor-, kandidat- og ph.d.-studerende) som har udfordret og inspireret mig igennem mine mange år som underviser siden 1993 på

- i. arkitektskolen i København.

Det nu hedengangne forskningsfællesskab *History in Architecture* på Institut for Bygningskunst & Kultur / Det Kongelige Akademi, hvor dele af dette arbejde er blevet fremlagt og kommenteret; arkitekt ph.d. lektor Peter Bertram, arkitekt ph.d. lektor Niels Grønbæk, arkitekt professor mso Nicolai Bo Andersen, arkitekturhistoriker mag.art. og ph.d. lektor i arkitektur Martin Søberg, kunsthistoriker mag.art. og ph.d. Elise Lorentsen.

Mag.art i litteraturvidenskab Martin Zerlang (aktuelt 2023, professor ved Institut for Kunst & Kulturvidenskab på Københavns Universitet) for den tidligere fagbedømmelse af analysen

- ii. af Hans Scharouns statsbibliotek i Berlin.

En helt særlig tak skal gives til arkitekt dr. arch. lektor Peter Bjerrum (1942-2020) som har været min primære lærer i min studietid på Kunstakademiets Arkitektskole, min hovedvejleder i mit ph.d.-forløb, og en nær undervisnings- og forskningskollega igennem mange år. Hans undervisning, forskning og hele faglige, stædige, ubestikkelige, entusiastiske og generøse væsen har været med til at forme mig og virke som afsæt for min tilgang til arkitekturen, og i den forstand har han været en afgørende forudsætning for min faglige udvikling og dermed også nærværende arbejde.

Specifikt for dette arbejde skal Peter have en tak for div. kommenteringer i forbindelse med analysen af Le Corbusiers dominikanske kloster Sainte Marie de La Tourette.

- iii.

En mere generel tak skal gives til mit hele faglige og daglige miljø: forskningskollegaer, undervisningskollegaer, arkitektvenner, samarbejdspartnere, bygherrer, ingeniører, entreprenører, håndværkere og mange andre jeg via mit faglige virke har og har haft kontakt med og som via kollokvier, diskussioner, forhandlinger, daglige udsagn, kommentarer, bemærkninger osv. på alle niveauer - direkte og indirekte, enige og uenige

- har afstedkommet mange overvejelser hos mig der har påvirket dette arbejde og i den forstand udgjort en inspirationskilde som ikke må undervurderes.

En særlig tak skal gives til:
Arkitekturforlaget **B** ved Gilbert Hansen, for layout og tålmodige samtaler.

Beckett Fonden og Dreyers Fond for økonomisk støtte til arbejdets layout og tryk.

Cand.mag. i dansk Sara Mathilde Gosmann for korrekturlæsning.

Cand.mag. og mag.art. lektor Henrik Oxvig (aktuelt 2023, forskningsuddannelsesleder på Det Kongelige Akademi) for inspirerende samtaler og gavmilde læsninger af dele af arbejdets manuskript.

Arkitekt ph.d., lektor Katrine Lotz (aktuelt 2023, institutleder for Institut for Bygningskunst, By & Landskab / Det Kongelige Akademi) for en tekstnær fagfællekommentering af arbejdets manuskript der har været befriende kritisk og fremmende for arbejdets fokusering og skærpeelse.

Arkitekt ph.d., lektor Niels Grønbæk (aktuelt 2023, programleder for kandidatprogrammet *Political Architecture: Critical Sustainability* på Institut for Bygningskunst & Kultur / Det Kongelige Akademi) for en ekstraordinært indlevet, generøs, grundig og præcis fagfællekommentering af arbejdets manuskript der har været fremmende for manuskriptets færdiggørelse.

En uendeligt stor taknemmelighed skal også rettes mod min familie; Anna Nor, Selma, Viktor, Ditte og mine forældre, søskende og øvrige tætte pårørende for deres uendelige kærlighed, tålmodighed, overbærenhed og støtte.

- | | |
|--|--|
| <ol style="list-style-type: none">i. Arkitektskolen i København har som bekendt skiftet navn flere gange igennem det sidste årti: først som 'Kunstakademiets Arkitektskole', sidenhen som del i 'Det Kongelige Danske Kunstakademis Skoler for Arkitektur, Design og Konservering' og nu som del i 'Det Kongelige Akademi'.ii. Analysen af statsbiblioteket i Berlin fandt sin første form i en tidligere - af Martin Zerlang fagbedømt - | <p>udgivelse, Thomas Ryborg Jørgensen, 'Stabi & Zentraler Platz' (Kunstakademiets Arkitektskole 2012), og som det vil fremgå, har jeg valgt at videreudvikle denne analyse i forbindelse med dette arbejde.</p> <ol style="list-style-type: none">iii. Analysen af La Tourette fandt sin første form i forbindelse med mit ph.d.-studie (2002-2005), og jeg har - som det vil fremgå - valgt at videreudvikle denne analyse i forbindelse med dette arbejde. |
|--|--|

INDHOLDSFORTEGNELSE

FORORD og læsevejledning · 10

1. INDFØRING

- 1.1. Problematik · 20
- 1.2. Om arbejdets tilgang og form · 26
- 1.3. Igangsættende forudsætning og tanke · 39
- 1.4. Forudsættende begreber · 48
- 1.5. Om helhedsdannelserne som samlinger · 54
- 1.6. Om helhedsdannelsernes omfang og grænser · 62
- 1.7. Det samme og det forandrede · 70
- 1.8. Værker · 92

2. fra BYGNINGSKUNSTENS HELHEDSDANNELSER

- fire værk- og helhedsanalyser

2.1. Beboelse:

Beboelsesejendommen Vodroffsvej 2 · 106

slutnoter · 131

2.2. Tro (og tvivl):

Det dominikanske kloster Sainte Marie de La Tourette · 132

slutnoter · 164

2.3 Viden (og refleksion):

Statsbiblioteket i Berlin · 170

slutnoter · 198

2.4 Kultur (og politik):

Stockholms kulturhus · 202

slutnoter · 230

3. om og med BYGNINGSKUNSTENS HELHEDSDANNELSER

- implikationer og relative generaliseringer · 234

3.1. Om bygningskunstens praksis · 239

3.2. Egen-helhed og Medvirkende helhed · 251

3.3. Det gensidigt henvendte · 261

3.4. Eksistenstema · 266

3.5. Om arkitekturens helhedsrelationer - og om at forstå · 287

3.6. Helhedens halvhed - og om orden og sammenhæng · 307

3.7. Værk, medværk og modværk · 324

3.8. Om bygningsværkernes tidsforhold · 336

3.9. Helhedsdannelsen som eksistentiel meningsgrund · 345

3.10. Om at opleve bygningskunst · 372

EFTERORD og håb · 385

Begrebsindeks · 407

Bibliografi · 410

Illustrationsliste · 415

FORORD og læsevejledning

Nærværende arbejde undersøger og diskuterer de helhedsdannelser der finder udtryk i, relaterer sig til og katalyseres af bygningskunsten. Disse helhedsdannelser er uafvendeligt komplekse og går på tværs af aspekter som funktionalitet, socialitet, kontekst, kultur, kunst, teknik, bæredygtighed, politik, historie o.m.a. som hver især også kan være komplekse, men arbejdet argumenterer for, at det er på det tværgående helhedsniveau hvor de mange aspekter påvirker hinanden og virker sammen, den egentlige kompleksitet slår igennem som grundlag for de dermed muliggjorte dannelser af - hvad arbejdet forstår som - bygningskunstens dybeste, mest omfattende og væsentligste kvaliteter.

Arbejdet har primært fokus på at analysere og forsøge at forstå en række realiserede bygningsværker og tænke videre på baggrund af erfaringerne med disse. Det er dog - for at gøre opmærksom på en vigtig relateret problematik, som arbejdet kunne, men har fravalgt at inkludere - værd at nævne, at ikke kun erfaringer med det byggeri, der allerede er realiseret, men også erfaringer med byggebranchens realiseringsprocesser udgør et vigtigt grundlag for udviklingen af bygningskunsten. Det vellykkede samarbejde mellem alle byggeriets parter og interessenter (både i og udenfor byggebranchen) er ligeledes (og naturligvis) en vigtig forudsætning for den vellykkede bygningskunstneriske helhedsdannelse. Jeg vil dog alligevel på meget overordnet vis tangere denne problematik enkelte gange undervejs og afslutte med en relateret perspektivering i efterordet.

Uanset emnets relevans også for byggebranchens processer er målet med dette arbejde dog ikke direkte at bidrage til læserens udvikling af specifikke erhvervsrettede kompetencer, men først og fremmest at bidrage til læserens forståelsesudviklende og mere almene dannelse i relation til bygningskunsten. Med denne dannelse som grund kan arbejdet forhåbentligt også give inspiration til - men også et kritisk forhold til - udviklingen af de nødvendige kompetencer. Arbejdet forsøger i den forstand at bidrage til læserens (f.eks. arkitektens og andre bygende, brugende og bygningskunst-interesserendes) grunduddannelse. Denne bog er således tænkt som en grundbog for bygningskunsten, dog med det forbehold, at den ikke er udviklet med baggrund i en tro på, at det er muligt at etablere en stabil grund, hvorfra man altid kan tage afsæt. Arbejdets emne forstås derimod som en grundproblematik, som ikke kan fastnagles, og som vi derfor vedvarende må reflektere over, diskutere og forholde os kritisk reviderende og skabende til. En grundproblematik, som - vil arbejdet argumentere for - enhver bygningsopgave bør udvikle et kvalificeret og kvalificerende forhold til, såfremt bygningen skal nå et højt kvalitativt niveau og dermed blive bygningskunst.

Det er vigtigt at understrege, at denne grundproblematik ikke blot udgør nogle simple basale forhold, men derimod noget langt mere komplekst, som det kræver rig og vedvarende nuancerende erfaring at udvikle en dybere forståelse af og et begavet skabende forhold til. Bl.a. fordi hver ny byggeopgave er betinget af en unik situation og derfor har sine egne vilkår, problemer

og muligheder. Den nævnte grunduddannelse er derfor ikke kun relevant for 'nybegyndere' (f.eks. studerende), men udgør (bør udgøre) en fortsat kritisk reviderende grundudvikling igennem enhver arkitekts (og andre byggende og bygningskunstinteressenters) faglige liv. Erfaring er selvfølgelig vigtigt og helt afgørende, men uanset erfarings- og dygtighedsgrad kan man ikke nå et endeligt og uangribeligt erfaringsstadium, som man blot kan hvile på.

Nærværende arbejde vil som nævnt argumentere for, at kompleksitet er et grundlæggende vilkår for bygningskunstens helhedsdannelse, og at det helhedsdannende derfor er en udfordring, man ikke kan blive færdig med uanset erfaringsniveau, og uanset rolle og position i byggebranchen. Med et aktuelt blik ud over byggebranchen er det dog desværre min (måske uretfærdige?) oplevelse, at alt for få bygningsprojekter i disse år påtager sig denne kompleksitet og derfor gennemføres med mulighed for (og/eller en evne til, og/eller et ønske om) at etablere det komplekst kvalitative og bygningsoverskridende overskud, som dette arbejde argumenterer for kendetegner bygningskunstens vellykkede helhedsdannelse. Jeg har derfor et ønske om, at denne bog - mere eller mindre direkte og med et senere beskrevet forbehold - vil kunne henvende sig bredt og kunne inspirere på tværs af alle byggeriets interessenter og erfaringsniveauer. Jeg er dog klar over, at denne bog ikke er for alle pga. dens teoretiske arkitektfaglige karakter og emnets kompleksitet, men jeg vil alligevel argumentere for, at den omhandler noget eksistentielt almenmenneskeligt og i den forstand har mulighed for at vedkomme alle. På denne måde håber jeg, at dens bevidstgørelse, tænkemåde og tilhørende sprog og begrebsdannelse vil kunne sprede sig (via div. kontekstualiseringer, over- og omsættelser, 'trickle-down/bubble-up effekter' el.a.) og dermed overskride de relativt snævre arkitektur-interessererede cirkler, den udspringer af, for at ramme mere bredt.

Jeg er uddannet arkitekt fra Kunstakademiets Arkitektskole i København (afgang i 1993), med et efterfølgende byggende praksisvirke bag (og forhåbentligt også foran) mig og derudover uddannet arkitekturforsker med en ph.d.-grad (tilkendt i 2005)

1. og et efterfølgende forskningsvirke. Jeg skriver derfor i udpræget grad fra arkitektens synsvinkel, hvorfor dette arbejde nok primært vil vække umiddelbar genklang blandt arkitekter, arkitekturforskere, arkitektur-undervisere, arkitektstuderende og andre med en direkte arkitektfaglig interesse for bygningskunst. Emnet har derudover en vis sværhedsgrad, og som sådan er det forsøgt udfoldet i denne bog, som umiskendeligt er en fagbog, de førnævnte muligvis har bedre forudsætninger for at læse, men som nævnt har det ideelle sigte været at vække en bredere interesse. Emnet er netop ikke kun afgørende for arkitektstanden, men har (burde have) en bred byggerelateret, brugs- og oplevelsesrelateret, samfundsmæssig og almenmenneskelig interesse. Selv om den fysiske skabelse af byggeriet mestendels er knyttet til en række faglige specialer, er byggeriets helhedsdannelse ikke - eller kun indirekte - et fagligt speciale, men en fællesmenneskelig udfordring. En grundudfordring, som vedrører os alle, og som arkitekten ikke har patent på at have holdninger og give svar til. Arkitekten har dog (eller bør have) en særligt kvalificeret stemme, som det er samfundsmæssigt uansvarligt ikke at lytte til, have tillid til

og tildele en afgørende rolle - en rolle, som i de seneste årtier har fået sværere og sværere (til dels også selvforskyldte) vilkår. Som sådan burde bygningskunsten ikke være forbeholdt fagfolk og entusiaster. Bygninger er omkring de fleste af os det meste af vores tid, og deres kvaliteter, praksis og helhedsforordringer (gode eller dårlige, bevidste eller ubevidste) er uundgåelige og påvirker os alle, uanset særlig interesse eller ej. Jeg vil derfor ønske, at denne bog også vil kunne finde bredere anvendelse som et bidrag til forståelsen af de byggede miljøers eksistentielle og gennemtrængende betydning for vores individuelle og sociale velfærd, kulturudviklinger, samfundsdannelser og hele Verden og derfor også som et bidrag til den helt almindelige dannelse ud i arkitektur (i nærværende tilfælde med et særligt fokus på bygningskunstens helhedsdannelse).

- For at tilføje en refleksion over den kompleksitet, der knytter sig til de ovenstående betragtninger, rækker min optimisme dog kun så langt, at jeg er klar over, at dette arbejde højst sandsynligt ikke direkte vil kunne overbevise ret mange, f.eks. bygherrer og politikere (og andre udenfor arkitektstanden vigtige interessenter og magtinstanser) om, at de bør udvide og nuancere deres forståelser af og tilgange til bygningskunstens kvaliteter, værdier og samfundsbetydning for dermed at give udviklingen af bygningskunsten bedre vilkår. Jeg anerkender derfor, at dette arbejde kan kritiseres for ikke at være i direkte øjenhøjde med førnævnte bygherrer, politikere osv. Jeg sympatiserer til fulde med alle forsøg på at nedbryde barrierer i byggebranchen og relaterede og på anden vis involverede brancher til fordel for dialog og en bredere gensidig forståelse mellem alle byggeriets parter og interessenter, så vi bedre kan løfte i flok. Omvendt må opnåelsen af en sådan gensidig forståelse ikke blot ske som følge af en enighed om laveste fællesnævner og i den forstand ske på bekostning af den rigiditet af nuancerende tilgange til og forståelser af det byggedes komplekse virkninger, implikationer og helhedsdannelse, som byggeriets parter og interessenter hver især og tilsammen besidder (bør besidde). Nærværende arbejde forsøger derfor kun indirekte at indgå i den ellers meget vigtige dialog mellem alle byggeriets parter og interessenter for i højere grad at undersøge nogle grundlæggende forhold ved bygningskunsten ved at diskutere nødvendigheden af og værdien og værdigheden ved en omfattende og

1. Jeg er i skrivende stund lektor med forskning og undervisning på Det Kongelige Akademi - Arkitektskolen, Institut for Bygningskunst & Kultur, i København.

2. Denne antydende skelnen mellem værdi og værdighed, er inspireret af den tyske filosof Immanuel Kant (1724-1804), der i sin bog 'Grundlæggelse af sædernes metafysik' skrev om forskellen mellem værdi og værdighed: "I formålenes rige har alt enten en pris eller en værdighed. Det, der har en pris, kan erstattes med noget andet, som er ækvivalent dermed; det der derimod er hævet over enhver pris og følgelig ikke

muliggør nogen ækvivalent, har en værdighed. Det der står i relation til almenmenneskelige behov og tilbøjeligheder har en markedspris; det der også uden at forudsætte et behov, er i overensstemmelse med en vis smag, dvs. et velbehag ved vore sjælsevners rent formålsløse spil, har en affektionspris; men det, der udgør betingelsen for at noget overhovedet kan være et formål i sig selv, har ikke en blot relativ værdi, dvs. en pris, men derimod en indre værdi, dvs. værdighed." Immanuel Kant, 'Grundlæggelse af sædernes metafysik' s.96 (København: Hans Reitzels Forlag, 1999 - opr. 'Grundlegung zur Metaphysik der Sitten', 1785).

kompleks helhedstænkning. Arbejdets diskussion, overvejelser, pointer, antagelser, begrebsudviklinger og vidensdannelser kan derfor forhåbentligt supplere (så mange som muligt af) disse parter og interessenters bevidsthed om, hvad det er, de på et dybere niveau forholder sig til, arbejder med og udvikler, og hjælpe til en udvidet og bedre forståelse for de omfattende betydnings-, meningspotentialer og muligheder byggeriet kan realisere, når bygningerne løftes op til at blive bygningskunst. Det er mit håb, at denne udvidede bevidsthed kan støtte disse parter, så de forhåbentlig er (endnu) bedre rustede til dialogerne om byggeriet i en presset og travl hverdag, hvor fokus nemt kan mistes, og hvor de altid nærværende forhandlinger, deadlines, økonomiske vilkår osv. og deraf følgende prioriteringer og kompromisser til tider (desværre alt for ofte) medfører, at den komplekse forståelse og de dybere og mere omfattende niveauer ofres og/eller glemmes. Dette arbejde har derfor som mål at støtte, udvikle og skærpe de sider af de forslagsstillendes, de beslutningstagendes, de byggendes, 'de brugendes' og de i øvrigt ellers involverede og interesseredes viden, sprog og evner med udgangspunkt i en bevidstgørelse omkring helhedstænkningens nødvendigheder og muligheder for at bidrage kvalificerende til den for alle samfundsdannelsers vigtige diskussion om de fysiske omgivelsers potentialer for at medvirke positivt i vellykkede helhedsdannelser. Men arbejdet har også - og ikke overraskende - måttet sande, at emnet er *svært* komplekst, hvorfor arbejdet i højere grad har påtaget sig kompleksiteten fremfor i den brede formidlings navn at forsøge at forenkle og gøre stoffet bredt tilgængeligt og i direkte tilstræbt dialogisk øjenhøjde med alle byggeriets parter og interessenter. For at undgå, at dette arbejdes "komplicering" af bygningskunsten i sidste ende vil bidrage u hensigtsmæssigt til en svækkelse af dens position, foreligger der derfor - for mig selv og dem, dette arbejde håber at kunne hjælpe og inspirere - en større omsættelsesopgave.

Jeg tror ikke på nemme og endelige løsninger, og generelt er det min holdning - og nærværende arbejdes tilgang - at enhver praksis mister noget (og måske endda meget) af sin meningspotentialitet når man fjerner kompleksiteten (og dermed også den tvivl, den tænkning, den ekstra indsats og omsorg og det ansvar der følger med) i et forsøg på at gøre den pågældende praksis nemmere at forstå, ubesværet og mere bekvem. Modstandene og friktionerne i de besværlige processer der følger med tiden, kompleksiteten, tvivlen, tænkningen og ansvaret, er inspirerende, mulighedsgivende og generelt en uundværlig drivkraft. I nærværende arbejde accepteres bygningskunstens kompleksitet derfor som et vilkår, og følgelig forsøger det ikke at gøre det nemmere at håndtere denne ved forenkling og simplificering. Tværtimod tager det udgangspunkt i, at vi bør tage kompleksiteten på os og lære den at kende, så vi kan besinde os på den og udvikle et kvalificeret og kvalificerende forhold til den. Det er derfor ikke arbejdets hensigt at gøre det direkte nemmere at forstå og/eller skabe bygningsværker, men først og fremmest at gøre det mere meningsfuldt som en eksistentielt menneskelig og samfunds- og kulturudviklende praksis.

Ergo tilbyder dette arbejde et arkitekturteoretisk diskuterende grundlag for en kompleks tilgang til byggeriets helhedsdannelser. Et grundlag som dog - jf. ovenstående - må omsættes, så

dets afgørende pointer og tankekraft kan kommunikerer udover de førnævnte relativt snævre arkitektur-interessererede cirkler, jeg i mit hverdagslige arbejdsliv er en del af, for også at være i - direkte eller indirekte - dialog med så vidt muligt alle byggeriets parter og interessenter. Denne omsættelse må dog på ingen måde - som allerede nævnt - blot handle om at reducere kompleksiteten til fordel for den laveste fællesnævner og i den forstand kun komme til udtryk i nemme paroler, slogans, klichéer el.lign. Derfor fordrer forståelsen og den besindige omgang med kompleksiteten en lang, tålmodig og reelt uendelig proces, der anerkender de enkelte faggruppers og interessenters særlige tilgange, erfaringer og evner, der ikke blot lader sig reducere til nemt kommunikerbare pointer.

Med disse forbehold er dette arbejde derfor henvendt til en bred vifte af aktører med en interesse for og i arkitektur: Arkitekter med intakt nysgerrighed og besindig optimisme, arkitekturrelaterede videnskabelige, kunstneriske, tekniske, politiske, økonomiske, udførende og brugende aktører, opvakte studerende i de arkitektur-relaterede fag og alment interesserede borgere udi arkitekturens problematikker.

- Undervejs i dette arbejde optræder der enkelte formuleringer og pointer, jeg har formuleret og evt. publiceret før. Arbejdets interesse for bygningskunstens helhedsdannelser ligger bl.a. i
3. forlængelse af min ph.d.-afhandling og dennes interesse for foranderlighedens problem i arkitekturen. For hvad betyder det for helhedsdannelserne, når de forstås og tænkes komplekst, bl.a. i forhold til den foranderlighed, som brugerne, konteksten og - mere generelt - tiden udsætter helhedsdannelserne for? Jeg genoptager derfor visse spørgsmål fra og trækker enkelte steder i dette arbejde på erfaringer gjort f.eks. i mit ph.d.-projekt. F.eks. har jeg genoptaget min interesse for Le Corbusiers og Iannis Xenakis' dominikanske kloster Sainte Marie de La Tourette for også at lade dette bygningsværks overvældende kvaliteter danne erfaringsgrundlag for undersøgelsen af nærværende arbejdes særlige emnefelt. Et enkelt afsnit fra min ph.d.-afhandling, 'Arkitektur som virkelighedstolkning' (s.133-141) har ligeledes informeret og virket som delvis inspiration for et afsnit i nærværende arbejde (afsnit '3.9. Helhedsdannelsen som eksistentiel meningsgrund'), og jeg har derfor tilladt mig at gentage og tilpasse enkelte pointer. De steder, hvor dette sker (og i øvrigt sker), gør jeg i noteapparatet opmærksom på, at det er tilfældet.

Derudover skal jeg også gøre opmærksom på, at dele af og pointer og formuleringer i dette arbejde undervejs i processen er blevet brugt andetsteds i forbindelse med bl.a. den forskningsbaserede undervisning jeg er forpligtet på, forelæsninger,

3. Thomas Ryborg Jørgensen, 'Det Ustadige i Arkitekturen' (København: Kunstakademiets Arkitektskole, 2005).

4. Selve analysen er kun i mindre grad ændret fra min ph.d.-afhandling og tilpasset nærværende arbejde, men analysen indgår nu i den tværgående diskussion der pågår i nærværende arbejde og bidrager på denne vis til nærværende arbejdes særlige interesse.

indlæg og mindre udgivelser. I tilfælde, hvor jeg har skønnet, at det har relevans, redegør noteapparatet for dette.

Jeg skal ligeledes gøre opmærksom på, at arbejdets noter generelt er placeret som fodnoter der følger hovedteksten, med undtagelse af de fire analyser i kapitel 2 hvor hver analyses noter er placeret som slutnoter umiddelbart efter hver analyse.

- Noterne omhandler på traditionel vis henvisninger til anvendte kilder o.a., men noterne kan også bestå i supplerende uddybninger og overvejelser, der f.eks. kan have som mål at øge arbejdets 'overflade' mod relaterede områder ved f.eks. at tangere implikationer ved arbejdets interesse, som arbejdet ellers ikke udfolder. I den forstand søger noteapparatet også at 'komplicere' arbejdets afgrænsning ved at skabe en 'krøllet overflade'. I forlængelse af dette vil jeg tilføje, at arbejdets emne nødvendigvis også tangerer og involverer andre fagfelter end blot arkitektens, og da jeg kun er uddannet arkitekt og derfor kun har
6. begrænset indsigt i andre fagfelter (hvis overhovedet), har jeg - hvor det har overskredet mine muligheder for i tilstrækkelig grad at sætte mig ind i de pågældende felters primærlitteratur - enkelte steder tilladt mig at trække på sekundærlitteratur,
 7. overbliksgivende interviews el. lign. når jeg har haft brug for at tilegne mig en vis generel indsigt i problematikker, der hidrører - eller har fundet dybere udfoldninger indenfor - andre fagfelter.

Mht. den i bogen anvendte tegnsætning, skal jeg for god ordens skyld gøre opmærksom på, at jeg benytter to former for anførselstegn: Jeg bruger fordoblede anførselstegn ("...") omkring citater, og omkring ord og formuleringer som jeg vil udtrykke et vist forbehold over for.

Omkring titler og lignende, og omkring karakteristiske og/eller idiomatiske udtryk og begreber, benytter jeg enkelte (ufordoblede) anførselstegn ('...').

Afslutningsvis skal jeg orientere om, at jeg undervejs i nærværende arbejdes tilblivelsesproces har sat den løbende dialogbaserede sparring (på mange niveauer) meget højt, og at jeg afslutningsvist - i stedet for at lade arbejdet gennemgå en videnskabelig peer review - har valgt, at lade arbejdets manuskript gennemgå to tekstnære og grundige fagfællekommenteringer som arbejdets endelige manuskript er blevet justeret og færdiggjort på baggrund af. Jeg har med andre ord fravalgt 'godkendelsen' til fordel for 'diskussionen'. Der er flere årsager til dette som bl.a. vil fremgå af indførsningsafsnit '1.2. Om arbejdets tilgang og form'.

Et par læsevejledende råd: Dette arbejde summeres ikke op i et konkluderende resultatafsnit. Tværtimod er denne bog udtryk for et arbejde, hvor 'resultatet' udfolder sig hen langs den tænkning, der finder sted og udvikler sig i arbejdets fortsatte diskussioner og overvejelser. Man kan naturligvis finde sin egen vej igennem arbejdet og 'plukke', som man vil, men hvis man vil tilegne sig det fulde omfang af denne tænkning, er det en forudsætning, at man følger disse diskussioners udvikling. Enkelte indførsningsafsnit henvender sig dog nok primært til forskere og andre, der måtte have en særlig interesse i at blive orienteret om nærværende arbejdes baggrund og forhold til f.eks. forskningsteoretiske og arkitekturhistoriske problema-

tikker. Hvis man ikke har interesse i dette, kan følgende afsnit springes over:

'1.2. Om arbejdets tilgang og form'

'1.3. Igangsættende forudsætning og tanke'

'1.7. Det samme og det forandrede'

Resten af arbejdet kan udmærket læses med udbytte, uden at man har været igennem disse afsnit.

Afsnit '3.6. Helhedens halvhed' indeholder dog også en kortere refleksion over de udviklede begrebers betydning for arbejdets karakter og status. Denne kan man ifald blot læse henover.

Hvis man i øvrigt ikke finder interesse i arbejdets teoriopbygning og diskussion, men kun i arbejdets fire værk- og helhedsanalyser, er disse skrevet på en måde, så de udmærket kan læses uafhængigt af det resterende arbejde. Man vil dog med fordel kunne starte med at læse det umiddelbart førkommende indførsningsafsnit '1.8. Værker'.

Bagerst i bogen kan man desuden finde et begrebsindeks, som danner en mere kompleks 'indholdsfortegnelse' til de i bogen udviklede og/eller anvendte begreber.

En sidste forords-bemærkning: Nærværende arbejde honorerer ikke en foreliggende efterspørgsel eller servicerer nogle særlige strategiske/politiske interesser. Tværtimod er arbejdet alene blevet til på baggrund af min - af andres og egne erfaringer informerede - erkendelse af, at arbejdets emne er alment vigtigt.

Thomas Ryborg Jørgensen
Arkitekt ph.d. lektor, Det Kongelige Akademi
Institut for Bygningskunst & Kultur, 2023

5. En del af disse kilder er fundet på internettet, hvorfor jeg henviser til dem via links. Jeg er klar over at disse links med tiden kan risikere ikke at virke længere. Til orientering har jeg tilgået og checket dem alle den 01.06.2022.

6. Her føler jeg mig nært forbundet - henover flere tusinde år - med den senere i dette arbejde involverede romerske arkitekt, militæringenør og forfatter Marcus Vitruvius Pollio (ca. 75-25 f. Kr.): I hans arkitekturtraktat 'De Architectura libri decem' (1. bog, kapitel 1, paragraf 18) skrev han bl.a. følgende: "Da arkitekten endvidere skal have indsigt i alle uddannelser, og da emnets omfang rimeligt nok ikke tillader ham at have den største - men dog nogenlunde passende - viden om fagene, så beder jeg dig, Kejser, og andre fremtidige læsere af disse bind, at I vil tilgive, hvis ikke alt er fremstillet helt efter grammatikkens regler. Jeg har nemlig bestræbt mig på at skrive, ikke som den største filosof, ej heller som en mester i

retorik eller som en grammatiker, der behersker sit fag med den største ekspertise, men derimod som en arkitekt, der kun har et rimeligt kendskab til disse studier. Men jeg bestræber mig på og håber, at jeg med hensyn til mit fags potentiale og med hensyn til de teorier, som det indeholder, i disse bøger klart vil fremtræde med den største troværdighed og autoritet, ikke alene for folk, der bygger, men for alle belæste mennesker." Den danske oversættelse er hentet fra: 'Vitruv Om Arkitektur' s. 54-55 (red. Jacob Isager, Syddansk Universitetsforlag 2016).

7. I noterne refererer jeg også enkelte gange til kilder der kan opfattes som problematiske og 'no-go' i forskningssammenhænge, f.eks. Wikipedia, Facebook-opslag og lignende. Jeg har tilladt mig at benytte sådanne referencer i tilfælde hvor jeg har haft tillid til forfatteren og hvor jeg har vurderet, at det konkrete udsagn har givet mening og haft et tilstrækkeligt niveau.

1. INDFØRING

1.1. Problematik · 20

1.2. Om arbejdets tilgang og form · 26

1.3. Igangsættende forudsætning og tanke · 39

1.4. Forudsættende begreber · 48

1.5. Om helhedsdannelserne som samlinger · 54

1.6. Om helhedsdannelsernes omfang og grænser · 62

1.7. Det samme og det forandrede · 70

1.8. Værker · 92

1.1. Problematik

Nærværende arbejde handler om bygningskunst, og arbejdet plæderer for - hvad jeg benævner som - en *eksistentiel tilgang* til bygningskunsten hvilket bl.a. kommer til udtryk i - som det også fremgår af arbejdets titel - en interesse for rumbegrebet 'værelse' og dets tætte og udvekslende relation til eksistensbegrebet 'tilværelse'. Arbejdet forsøger at indkredse og udvikle en sådan eksistentiel tilgang ved at tage udgangspunkt i en række værk- og helhedsanalyser for *så vidt muligt* - jeg vil senere uddybe hvad jeg mener med dette - at undersøge og diskutere de respektive bygningsværkers *hele eksistenser* på tværs af deres

8. menneskeligt livsunderstøttende og omverdensmedvirkende bidrag, deres særlige karakterer, "egne livsudfoldelser" osv., og med afsæt i dette forsøger arbejdet at kvalificere en tværgående og generelt stræbende tænkning der (som allerede formuleret i forordet) angår "de helhedsdannelser der finder udtryk i, relaterer sig til og katalyseres af bygningskunsten. Disse helhedsdannelser er uafvendeligt komplekse og går på tværs af aspekter som funktionalitet, socialitet, kontekst, kultur, kunst, teknik, bæredygtighed, politik, historie o.m.a. som hver især også kan være komplekse, men arbejdet argumenterer for, at det er på det tværgående helhedsniveau - hvor de mange aspekter påvirker hinanden og virker sammen - den egentlige kompleksitet slår igennem som grundlag for de dermed muliggjorte dannelser af - hvad arbejdet forstår som - bygningskunstens dybeste, mest omfattende og væsentligste kvaliteter".

Selvom disse kvaliteter ikke kan "redde" Verden, os, nogen eller noget som helst udgør de et signifikant udtryk for og medvirkende bidrag til vores eksistentielle "problembehandlinger", velfærd, trivsel, forhold til Verden og liv i det hele taget. Bygningskunsten kan ikke give svar og på den måde virke reddende, men den kan "dele vej med os" for en tid og tilbyde ly, rammer, understøttelser, fokuseringer, nærvær, relationer, oplevelser, udtryk, perspektiver, tænkning og meget andet som nærværende arbejde undersøger, diskuterer og forsøger at nå omkring et vist - forhåbentligt væsentligt - udsnit af.

Denne undersøgelse og diskussion tager derfor udgangspunkt i den antagelse, at den vellykkede bygning (et bygningsværk) ikke kan udvikles og/eller forstås med en simpelt fokuseret tilgang, da en bygnings *vellykkethed* er betinget af dens helhedsdannelse. Arbejdet søger derfor at åbne og diskutere den kompleksitet, som bygningskunsten implicerer og med afsæt i dette, tilbyder dette arbejde en bevidstgørelse, en række eksemplificeringer, et begrebsapparat og et arkitekturteoretisk diskuterende grundlag for en eksistentiel tilgang til bygningskunstens kvalitets- og helhedsdannelser.

For indledningsvist at begrunde relevansen af, eksemplificere og antyde spændvidden i dette "tilbud", vil jeg starte med en lille omvej omkring bæredygtighedsproblematikken, der i disse

9. år - som bl.a. FN's række af klimarapporter dokumenterer - må udfordre os alle som en ufravigelig dagsorden. Bæredygtighedsproblematikken har derfor også virket som en ansporing (blandt flere) for dette arbejde, uanset at dette arbejde ikke direkte handler om bæredygtighed.

Op igennem sin lange historie har bygningskunsten været

genstand for et utal af dagsordener, og nærværende arbejde anerkender selvfølgelig, at vi aktuelt og fremover bør være stærkt optaget af bæredygtighedsproblematikken, dog med den tilføjelse at denne ikke kan erstatte helhedsproblematikken, uanset at 'bæredygtighed' måske er den mest alvorlige og gennemtrængende dagsorden, som bygningskunsten nogensinde er blevet "udsat for", hvorfor denne evt. kan forekomme at være altoverskyggende og foranledige at alt andet gøres sekundært. Med de deraf følgende uomgængeligt nødvendige bæredygtighedstilgange og de hårdtslående videnskabelige argumenter, disse bygger på, følger der dog også en vis risiko for, at nye forsimplende tilgange kan finde vej ved f.eks. for entydigt at fokusere på målbare (tekniske og funktionelle) tiltag uden en mere kompleks forståelse for, at disse må medvirke i langt mere omfattende og komplekse helhedstilgange.

I nærværende arbejde forstås bygningskunstens helhedsproblematik som en problematik, der omfatter bygningernes både interne, eksterne og tidslige aspekter for at inkludere deres flersidige og *hele involvering*. Bygningskunstens helhedsproblematik opfattes derfor som så omfattende, at den også kan inkludere byggeriets bæredygtighedsproblematik, hvorfor nærværende arbejde plæderer for, at vores bæredygtighedsfordringer bør supplere og medvirke i vores helhedsfordringer. Arbejdets tilgang til bæredygtighedsproblematikken er derfor, at denne forstås - ikke som en altoverskyggende problematik, men - som en aktuelt påtrængende (og fremtidigt uundværlig) *teknisk og funktionel udvidelse* af helhedsproblematikken med en omfattende række økologiske og biologiske aspekter og en udvidet opmærksomhed på vores naturgrundlag og de plane-tære grænser.

En vigtig pointe, som dette arbejde leder frem til, er, at hvis denne *udvidelse* for alvor skal lykkes, bør bæredygtighedsproblematikken ikke blot lægge sig til, men udgøre en gennemtrængende og vedvarende dimension i byggeriets helhedsdannelser, der vil (og bør) forandre vores allerede eksisterende

11. tilgange til helhedsdannelser. Udvidelsen indebærer omvendt også - med en tilgang, der ikke kun er optaget af det nye i ud-

8. Bygningskunsten påvirker (og understøtter evt.) selvfølgelig også mange andre livsformer.

9. <https://www.ipcc.ch/> (direkte link til rapporter: <https://www.ipcc.ch/reports/>) (tilgået den 01.06.2022).

10. Jeg er naturligvis klar over, at bæredygtighedsproblematikken er under stadig udvikling og at man selvfølgelig møder forståelser af problematikken der er mere komplekse end dette arbejdes forståelse. Jeg har dog valgt denne definition af det bæredygtige som en "*teknisk og funktionel udvidelse* af helhedsproblematikken", for at kunne præcisere bæredygtighedsproblematikkens rolle i dette arbejde.

11. Dermed ikke sagt at bæredygtighedsproblematikken blot er en nykommen størrelse og at vi ikke har ret mange historiske erfaringer med bæredygtighedsaspekter, men kun at en mere omfattende, direkte fokuseret og forpligtet forståelse for og erfaring med bæredygtighedsproblematikken i byggeriet, melder sig med indiskutabel nødvendighed. En nødvendighed afstedkommet af den - i de sidste årtier - tydeligt synliggjorte globale miljøkrise (klimakrise, biodiversitetskrise osv.) som også byggebranchen - som én af de helt store syndere - må påtage sig en stor del af skylden for og et stort ansvar for at afhjælpe.

videlsen, men som også vil huske og “evolutionere” videre på vores historiske erfaringer med helhedsdannelser - en besindelse på, at hvis en bygning og dens tilhørende mere omfattende helhedsdannelse skal være vellykket, skal bygningen kunne og være meget mere end det, vi kan udvikle med direkte fokus på det teknisk/funktionelt bæredygtige i bygningen. Et bygningsværk evner i mere omfattende forstand at *være til* i forhold til alle de aspekter, som bygningen kvalificerer, påvirker og påvirkes af.

Et bygningsværk giver ikke kun fysiske rammer til aktuelle og intentionelle dagsordener og problemfokuseringer, men har i kraft af sin helhedsdannelses komplekse “samarbejde” også et ubestemt og ikke-målrettet overskud, som åbner et komplekst “medvirkende rum”, der i både omfang og tid rækker udover div. dagsordener og problemfokuseringer.

Et bygningsværk udfolder sig i et helhedssamarbejde på tværs af bygningens hele bredde af involverede aspekter, hvor også div. tekniske og funktionelle bæredygtighedsaspekter kan (og bør) indgå ved både at bidrage til og selv blive løftet via de mange aspekters gensidigt løftende forhold til hinanden, hvorfor aspekterne kan få overskredet deres “individuelle evner” og dermed i fællesskab opnå mere end det, aspekterne kan opnå hver for sig. F.eks. kan en bygnings æstetiske kvaliteter være årsag til, at vi i højere grad holder af og vedligeholder en bygning og derfor giver den en længere levetid, hvilket yderligere løfter bygningens ellers blot tekniske og funktionelle bæredygtighedsevner. Omvendt kan en bygnings æstetiske kvaliteter også beriges af bygningens bæredygtighedsevner, når disse kvaliteter bl.a. opleves som æstetisk udtryk for disse evner og ikke blot som “overfladisk” æstetisering, hvorfor de æstetiske kvaliteter erfares med en rigere og mere kompleks betydningsfylde. I nærværende arbejde forstås bæredygtighedsaspektet i byggeriet derfor som et i direkte forstand teknisk/funktionelt aspekt, men også mere komplekst at det i en helhedssammenhæng i indirekte forstand kan være et f.eks. æstetisk involveret aspekt. Tilsvarende gælder det for f.eks. det æstetiske aspekt i en bygning, at det i direkte forstand er et kunstnerisk aspekt, men det kan også - jf. ovenstående - i en helhedssammenhæng i indirekte forstand være et bæredygtighedsfremmende aspekt. Dette forhold mellem “direkte” aspekter, hvor de enkelte aspekter via det gensidigt løftende også bliver “indirekte” aspekter, gælder selvfølgelig ikke kun for aspekter som bæredygtighed og æstetik, så pointen er, at det gensidigt løftende helhedssamarbejde er afgørende for ikke kun bæredygtighed og æstetik, men mere komplekst for alle de - både interne, eksterne og tidslige - aspekter, som en bygning involverer i sin hele eksistens og tilværelse, for i helheds-vellykkede sammenhænge at nå et niveau, som nærværende arbejde - med en neologisme - vælger at benævne *væredygtighed*. En *dygtig evne til at være til* der som sådan er ubestemt og ikke-generaliserbar, da den kommer til udtryk på unikke måder via de vellykkede bygningskunstneriske helhedsdannelser, som i dette arbejde forstås som positive, konstruktive, gavnlige, inspirerende, betydningsfulde osv., men også vedvarende *uafgjorte* “effekter” af samarbejder der er komplekse, situerede, unikt kvalificerede, komplekst kontekstuelt medvirkende, svært afgrænselige og uafvendeligt foranderlige.

Jeg er selvfølgelig bevidst om, at der findes adskillelige eksempler på bæredygtighedsintentioner og -forståelser, der forsøger at udvide omfanget af direkte bæredygtighedstiltag til også at omfatte ikke-tekniske og ikke-funktionelle aspekter. Bæredygtighedsproblematikken er naturligvis meget kompleks, men dette arbejde ser dog et stort potentiale i at tænke bæredygtighedsproblematikken ind i den helhedsproblematik vi i forvejen har så rig og dyb arkitekturhistorisk erfaring med, for dermed ikke at skulle “løfte det hele” via bæredygtighedsproblematikken. Ved at forstå og tænke problematikken på denne måde, kan man måske tillade sig primært at fokusere på de tekniske og funktionelle tiltag som direkte bæredygtighedstilgange, begrundet i den tanke at disse tiltag ikke vil virke alene hvis de udvikles og sættes klogt ind i gensidigt løftende helhedssamarbejder. De må netop forstås og udvikles som noget, der kan katalysere meget mere end blot tekniske og funktionelle bæredygtighedseffekter når de sættes i spil, “tegnes sammen med” og virker ind i komplekse helhedssammenhænge, hvor alle de andre aspekter i en given helhedsdannelse (de æstetiske, de kulturelle, de sociale, de i øvrigt funktionelle osv.) selvfølgelig også har deres egne “direkte opgaver”, men samtidigt også må “tegnes sammen med”, reagere på, “bøje sig imod” og indgå i gensidigt løftende samarbejder med de tekniske og funktionelle bæredygtighedstiltag, for dermed yderligere at *bære* og bidrage til “den samlede bæredygtighedseffekt”. De direkte bæredygtighedstiltag kan på denne måde få “et udvidet omfang” der overskrider det blot teknisk/funktionelt bæredygtige, ved også at medvirke i mere omfattende væredygtige helhedsdannelser. Med dette også antydnet, at det er en forudsætning for en såkaldt bæredygtig bygning, at den også skal virke som og katalysere en vellykket helhedsdannelse for i videre omfang at kunne realisere sine “bæredygtighedspotentialer”, for i den forstand ikke “kun” at være bæredygtig, men også væredygtig. Denne forudsætning for “den omfangsrige potentiale-realisering” gælder selvfølgelig ikke kun for byggeriets bæredygtighedsaspekter, men for alle de aspekter der kan indgå i et bygningsværk, og med denne pointe har jeg forhåbentligt - via omvejen omkring bæredygtighedsproblematikken - indledningsvist fået begrundet relevansen af, eksemplificeret og antydnet spændvidden i den omfattende helheds- og væredygtighedsproblematik som nærværende arbejde er optaget af.

Uanset den gennemtrængende bæredygtighedsnødvendighed som klimakrisen sætter i bygningskunsten, mener jeg stadig - i forlængelse af ovenstående - vi bør besinde os på, at alle nye vilkår, krav til og fordringer for bygningskunsten må opfattes som udvidelser, tillæg til og/eller variationer over bygningskunstens lange historie; en historie, som alle bygningsværker og bygningskulturer står på skuldrene af, og som uafvendeligt og på forskellig vis (intentionelt eller ikke-intentionelt) “forlænger sig i” og virker i alle bygningsværker, uanset det enkelte bygningsværks unikke situation, aspekt-involvering, optaget-hed, specifikke “dygtighed” og særlige eksistens. Selvom begrebet ‘væredygtighed’ er dannet i og med nærværende arbejde, dækker det over et (eller flere) fænomen(er) der går meget langt tilbage i tiden, og er kendetegnet ved forskellige, komplekse og ubestemte “stædige evner til at leve” (med begrebet ‘leve’ mener jeg et *rigt medvirkende liv* der selvfølgelig inkluderer meget mere end den blot selvoptagede overlevelsessevne), hvorfor disse

evner er uundværligt erfaringsgivende og inspirerende for den fortsatte udvikling af tilsvarende evner i aktuelle og fremtidige sammenhænge. Som det bl.a. vil blive uddybet i implikationsafsnit '3.8. Om bygningsværkernes tidsforhold', forstår jeg derfor ikke det påtrængende opgør med de tilgange og den tænkning, der har glemt vores naturgrundlag, som en afbrydelse af vores lange kultur- og arkitekturhistorie, hvor vi ikke længere kan forstå og skabe med en fornemmelse for, at vi er forbundet med og ligger i forlængelse af tidligere aspekt-, helheds- og væredygtighedserfaringer. Tværtimod forstår jeg arkitekturens fremtid som en kritisk reviderende fortsættelse af dens fortid og nutid, hvor kritikken i disse år bl.a. må være omfattende informeret af bæredygtighedsproblematikken - ikke som en revolutionær starten-forfra og kontinuitetsafbrydende afvikling af tidligere erfaringer, men som en omfattende "bøjning", der griber både frem og tilbage i en klogt og nuanceret udviklende evolution. Jeg vil dog med udviklingen af begrebet *væredygtighed* og dettes sprogligt inspirerede tæthed til begrebet *bæredygtighed* også betone, at helhedsdannelsernes væredygtighedsproblematik i det nutidige og fremtidige byggeri bør hænge tæt udvekslende sammen med bæredygtighedsproblematikken. En vigtig forskel er dog, at vi kan opsætte generelle (af bl.a. FN satte Verdens-) mål for bæredygtigheden, certificere, opstille kravværdier, lave roadmaps osv. Det samme gælder ikke for væredygtigheden, uanset at væredygtigheden kan (og med bl.a. bæredygtigheden bør) rumme aspekter, som vi kan sætte generelle mål for.

Som jeg vil komme omkring det senere, er de i dette arbejde analyserede bygninger alle opført, før en egentlig opmærksomhed på bæredygtighedsproblematikken begyndte at melde sig, hvorfor de højst sandsynligt ikke kan leve op til de formelle bæredygtighedskrav, der stilles (og fortsat udvikles) i dag. På trods af denne manglende opmærksomhed har de dog alle "bevist, at de er dygtige til at være til". De har på hver deres måde et højt kvalitativt niveau og veludviklede virke- og helhedsevner og er derfor relevante på måder, som nærværende arbejde altså vælger at kalde *væredygtighed*. Uanset at dette arbejdes interesse for bygningskunstens helhedsproblematik - som nævnt indledningsvist - bl.a. er foranlediget af den aktuelle bæredygtighedsproblematik, handler dette arbejde derfor ikke eksplicit om bæredygtighed. Bæredygtighedsproblematikken er dog til stede på mere indirekte vis og peger jf. ovenstående på en vigtig pointe relateret til bæredygtighedsproblematikken, hvorfor nærværende arbejde i den forstand også kan forstås som et bidrag til debatten om bæredygtighed i byggeriet.

I forlængelse af dette skal vi omkring professor i biologisk oceanografi Katherine Richardson (1954-), der i sin bog 'Hvordan skaber vi bæredygtig udvikling for alle' hævder, at det moderne menneske har mistet evnen til at se sig selv som del af et større system. "Moderne vestlige samfund har stort set mistet evnen til systemtænkning", konkluderer Richardson, og i sin bog uddyber hun, at vi har flyttet os så langt væk fra naturen, at vi ikke med det blotte øje kan se konsekvenserne af de veksler, vi trækker på klodens ressourcer i modsætning til vores forfædrene, som boede tæt på naturen og derfor forstod, "at de var en del af et større system".

Uanset Richardsons måske lidt for generaliserende konklusion, mener jeg alligevel, at der er god grund til at dele hendes bekymring. Derfor vil jeg tilsvarende hævde, at denne *fremmedgørelse* og denne manglende *resonans* mellem os og Verden (for at introducere nogle relaterede begreber som jeg vil vende tilbage til) ikke blot er et problem for en bæredygtig tilgang til Verden, men også for alt hvad der har med helhedsdannelser og væredygtighed at gøre - med den tilføjelse, at dette i bygningskunstens felt ikke udelukker et vist mål af autonomi og "selvoptagethed", hvilket jeg vil uddybe og begrunde senere. Nærværende arbejde er derfor interesseret i at forstå bygningskunstens helhedsdannelser som del af en mere omfattende netværks- og systemtænkning, men også som et udtryk for enkelt-konsolideringer som forudsætning for de respektive bygningsværkers overskud og medvirkende "netværks- og systemevner", hvilket leder arbejdet frem til en forståelse af bygningskunsten som et fænomen, der på den ene side er et dybt og komplekst involveret fænomen og en nødvendighed for et kvalitativt samfund, men som på den anden side også er værdifuldt inden for sin egen sfære. Det er derfor i samfundets interesse at give gode vilkår for bygningskunsten, så den kan udtrykke sig dybt og differentieret i sit eget sprog og indgå i gensidigt løftende dialog med andre - på alle niveauer i samfundet. Nærværende arbejde eksemplificerer og diskuterer, hvordan dette samarbejde og fællesskab mellem bygningskunstens sprog og samfundets mange andre sprog kan forstås og virke som og i det, der i dette arbejde betegnes som *vellykkede helhedsdannelser*.

Fra et arkitekturteoretisk perspektiv argumenterer dette arbejde derfor for, at det fortsat er bydende nødvendigt at efterstræbe vellykkede bygningskunstneriske helhedsdannelser for at disse kan bidrage til at kvalificere vores bygninger, men også vores individuelle og sociale liv, vores kulturudviklinger, samfund og hele (forhåbentligt snart igen bæredygtige) Verden mod en mere omfattende væredygtighed. Nærværende arbejde bidrager altså med en faglig bygningsrelateret diskussion, men arbejdet relaterer også denne til nogle grundlæggende eksistentielle problematikker.

12. <https://www.verdensmaalene.dk/fakta/verdensmaalene> (tilgået den 01.06.2022).

13. Aktuelt 2022; Leder af Sustainability Science Centre på Københavns Universitet, og medlem af Klimarådet.

1.2. Om arbejdets tilgang og form

Som nævnt i forordets læsevejledning henvender dette afsnit sig (nok) primært til forskere og andre, der måtte have en særlig interesse i at blive orienteret om nærværende arbejdes baggrund og særlige tilgang og form - i dette afsnit med fokus på at diskutere arbejdets genre og dets forsknings- og tænkningsteoretiske implikationer. At springe hen over dette afsnit medfører derfor ikke, at resten af arbejdet ikke kan læses med udbytte.

Min baggrund og karriere er tværgående, i den forstand at jeg

14. - som allerede nævnt i forordet - er både kunstner (kunstakademisk uddannet og praktiserende (byggende) arkitekt) og videnskabeligt uddannet og praktiserende forsker (ph.d. og lektor med forskningstid). Jeg er derfor uddannet til at tegne og bygge arkitektur, mens det at skrive er noget, jeg (i videre forstand) først har tilegnet mig i og med min efterfølgende
15. ph.d.-uddannelse, som jeg har gennemført ikke for at uddanne mig til noget andet, men for at udvide min "palette" af arkitekturtækningsmedier. Jeg skriver derfor som arkitekt i tæt og gensidigt løftende udveksling med, at jeg tegner og bygger, og i en bevidst (og sikkert også ubevidst) inspireret og kritisk reviderende forlængelse af den (de) skrivende tradition(er), som op igennem arkitekturhistorien er blevet udviklet af de mange
16. arkitekter, der udviklede en skrivende praksis. Dette betoner jeg - ikke for at blive læst og bedømt med andre og evt. mildere øjne end f.eks. beslægtede universitetsuddannede forskere, men - for at markere, at min baggrund og mit virke på tværs af kunst og videnskab og deraf følgende situerethed, erfaringer og tilgang, gør (og bør gøre) en forskel; en forskel, som jeg gerne vil gribe - ikke for at udelukke mit arbejde fra hverken det ene eller det andet, men - som en mulighed for (forhåbentligt) at kunne komme nogle særlige steder hen og/eller komme rundt i det samme på andre måder i og med det, jeg i bl.a. nærværende
17. arbejde skriver om bygningskunsten.

Bygningskunsten rummer selvfølgelig en omfattende mængde tekniske og praktiske aspekter, som vi kan skabe viden om med naturvidenskabelige midler. Men når vi interesser os for bygningskunstens helhedsdannelse, er disse aspekter utilstrækkelige kun at undersøge og diskutere, da bygningskunstens kunstneriske, kulturelle og historiske implikationer, komplekse eksistentielle menings-implikationer o.m.a. selvfølgelig rækker langt udover det, vi kan begribe med kun naturvidenskabelige midler. Som journalist og cand.scient. i fysik og astronomi Sybille Hildebrandt (fra bl.a. videnskab.dk) ikke helt uligt formulerer det med fokus på naturvidenskabernes og humanvidenskabernes grundlæggende forskellige erkendelsestilgange:

"Naturvidenskabsfolk har en forestilling om, at verden ligger derude og er, som den nu engang er, uanset hvem, der betragter den. Viden om naturen må derfor også nødvendigvis være uafhængig af den enkelte forskers observationer, og forskningsresultater skal være objektive, testbare og kunne genskabes af andre forskere.

For at leve op til det krav bruger de den såkaldte *induktive metode*, der går ud på at observere et specifikt fænomen og

14. Formelt set er jeg - ikke kun via min kunstakademiske arkitektuddannelse, men også via min byggende praksis - bl.a. optaget i Kunstnersamfundet på baggrund af en af Akademiraadet nedsat jurys vurdering af kvaliteten i min kunstneriske virksomhed, og mine kunstneriske kvalifikationer - <https://www.akademiraadet.dk/index.php?id=6> (tilgået den 01.06.2022).

15. Dette kendetegner selvfølgelig ikke kun mig, men de fleste af de institutionelt uddannede arkitekter der efterfølgende har videreuddannet sig til arkitekturforskere via ph.d.-uddannelsen. I parentes bemærket kan man selvfølgelig også uddanne sig til arkitekturforsker uden at være uddannet arkitekt.

16. Den skrivende arkitekturforskning er et forskningsfelt uden en særlig konsistent akademisk tradition, med kun begrænsede interne referencerammer vedr. feltets særegne metodiske problematikker. Der findes selvfølgelig adskillige vigtige og indflydelsesrige historiske og nutidige tekster skrevet af arkitekter: anvisninger, manifeste, poetiske tekster, polemiske tekster osv. - fra Vitruvius over Alberti, Palladio og mange andre, op til Loos, Kahn, Le Corbusier, Eiler Rasmussen, Cornell, Woods, Rossi, Scott Brown, Venturi, Eisenman, Koolhaas, Allen, Colomina, Hvattum osv. i en længere mesterrække, for ikke at glemme mesterrækken af arkitekturhistorikere og teoretikere (og, for heller ikke at glemme mesterrækken af ikke-vestlige arkitekter, arkitekturhistorikere og teoretikere) - men en decideret akademisk forskningstradition, der kan sidestilles med universiteternes ditto, er der kun i mindre forstand tale om. Ikke desto mindre skriver vi som arkitekturforskere i dag i forlængelse af denne (eller disse) tradition(er), og i nærværende arbejdes optik, er det én af de aktuelle udfordringer, at vi i akademisk sammenhæng kun i begrænset omfang har kvalificeret den tværgående, "ambivalente" og "skizofrene" udspænding mellem videnskab og kunst, mellem universitet og (kunst) akademi, der - og måske især i dansk sammenhæng - umiddelbart kendetegner os; Bl.a. på baggrund af at de to danske arkitektuskoler og arkitekturforskningsinstitutioner (Arkitektuskolen i København (i dag som part i Det Kongelige Akademi), og Arkitektuskolen i Aarhus) tilhører det lille mindretal af europæiske arkitektuskoler der fastholder sit udspring i bl.a. den franske Beaux-Arts-tradition og den lange linje af tilgange der går helt tilbage til Vitruvius' påpejning af, at ikke kun de tekniske og praktiske, men også de skønne aspekter er afgørende for arkitekturens kvalitetsdannelse, i modsætning til det store flertal af europæiske arkitektuskoler der er en

del af tekniske universiteter, hvorfor vi i Danmark i udpræget grad (indtil videre) har fastholdt det kunstneriske som en integreret og afgørende kraft i arkitekturforståelsen. Vi fattes derfor en akademisk forskningstradition der i højere grad tager det tværgående på sig, hvorfor vi risikerer at forpasse de særlige muligheder og potentialer arkitekturforskningens tværgående position kan/bør give os, hvis vi vælger side frem for at kvalificere denne udspændthed som et særligt vilkår og sted. Eller rettere, vi bør måske kvalificere denne position som udspændt, men også som noget der i samspejlet har mulighed for at emergere ud over den blotte blanding.

I parentes bemærket, er den førnævnte "mesteroplistning" selvfølgelig hverken fuldstændig eller endelig, og som jeg ser det, er det én af arkitekturforskningens vigtige opgaver vedvarende at revidere sådanne opstillinger, og med dette give oprejsning til glemte, oversete og misforståede tænkere.

17. Nærværende arbejde er tilfældigvis blevet til i kølvandet på den danske arkitekturforskningens indlemmelse i den videnskabelige forskningsverden, i en indlemmelsesproces der har haft et mangeårigt forløb og stadig forløber, diskuteres og udvikles - og fortsat bør diskuteres og udvikles - men som formelt set trådte i kraft i 2013, hvor det blev ministerielt bestemt, at arkitektuskolerne skulle dele ph.d.-bekendtgørelse med den videnskabelige forskningsverden. Influert af dette, forstår jeg derfor også nærværende arbejde som et forsøg på at bidrage til kvalificeringen af det særegne forskningsfelt som arkitekturforskningen (også) bør være, og til den selvbesindelse som er nødvendig hvis arkitekturforskningens særlige potentialer ikke skal gives dårligere realiseringsvilkår, hvis den på misforstået vis lader sig ensrette på baggrund af en forestilling om, at den videnskabelige forskningsverden rummer snævre og entydige generelle forskningskriterier og normer som arkitekturforskningen skal underlægge sig. Uanset et fælles forskningskodeks (se UFM's publikation 'Den danske kodeks for integritet i forskning') og en fælles kvalifikationsramme, spænder den videnskabelige forskningsverden over særlige (og til tider både positivt og negativt konfliktende) forskningsfelter med en bred diversitet af tilgange, potentialer og forskningsgenrer (som også Sybille Hildebrandt i det i hovedteksten følgende citat fremhæver) der ikke blot kan ensrettes, og tilsvarende bør arkitekturforskningen (fortsat) finde sig selv (i et forhold til det fælles forskningskodeks) som et yderligere særligt felt med egne tilgange, muligheder, forskningsgenrer osv. Jeg forstår derfor den danske arkitekturforskningens indlemmelse i den videnskabelige forskningsverden, ikke kun som en indlemmelse, men

indsamle data om det. Ud fra dataene kan man efterfølgende opstille en hypotese om fænomenet. [...] »I fysikken fx observerer man, at en sten falder til jorden, hvorefter man laver en såkaldt induktiv slutning - dvs. at man generaliserer - at hver gang man slipper en sten vil den falde til jorden på samme måde som den første.«

Herefter bruger man den *hypotetisk-deduktive metode*, hvor man ud fra antagelser - dvs. hypoteser - udledte forudsigelser, som man så kunne teste med eksperimenter.

Eksperimenterne kan så enten understøtte hypoteserne eller også trække tæppet væk under dem. [...] Den tilgang giver ikke mening inden for humaniora - fokus er på individet, hvor hver person har en fri vilje, en baggrund, en kultur og en historie.

Inden for humaniora bliver verden ikke betragtet som en mængde af ting omkring os, men som vores forståelse af dem. Den forståelse er ikke neutral, men er bundet op på alle de oplevelser og tanker, vi har haft igennem vores liv. Står vi over for et valg, vil vi vælge forskelligt alt afhængig af vores personlighed, og hvad vi tidligere har oplevet. Humanisten vil derfor aldrig kunne finde et entydigt svar på, hvorfor en person opfører sig på en bestemt måde. Men han kan komme med en fortolkning, der typisk laves ved hjælp af den såkaldte *'hermeneutiske metode'*. »Hermeneutik betyder at forstå kilderne, hvilket er noget andet end at *vide* noget.

18. For at forstå andre mennesker, må man kunne sætte sig i deres sted, og derfor er det en forståelsesvidenskab«.

Et bygningsværks virken som helhed udfolder sig ikke kun via aspekter, vi kan etablere et målbart/vejende vidensforhold til. Det udfolder sig selvfølgelig også via andre aspekter, der bl.a. virker i kraft af deres evne til at fremtvinge, hvad jeg med en utilstrækkelig betegnelse i første omgang vil betegne som *lidenkabelige* sansninger og oplevelser for på denne måde at "udvide" vores forståelse af bygningsværket med aspekter og dimensioner, der ikke kan måles og vejes (værdiladede, "meningsladede", "værdighedsladede", "efemere", metafysiske, åndelige aspekter osv., der bl.a. omfatter bygningens karakterfuldhed, stemning/atmosfære, eventuelle skønhed, eksistentielle meningspotentialer osv.). De deraf betingede virkninger - effekter, affekter, indtryk, tolkninger, meningsforståelser osv. - som et givet bygningsværk afstedkommer i de mennesker (de *brugere*, som arkitekter og andre byggerelaterede med et grimt ord som oftest benævner dem), der har et forhold til bygningen, udvikler sig derfor på tværs af det videnskabelige og det lidenkabelige. Vi må derfor udvide undersøgelsen for også at medtage mere arbitrære aspekter, der ikke kun har med naturvidenskabeligt verificerbar betydning at gøre, men også de betydninger og meningsdannelser som bl.a. kunstarterne og humanvidenskaberne (åndsvideenskaberne, som humanvidenskaberne til tider også benævnes) har et mellemværende med og forsøger at forstå og give rum til og derfor ikke kan følge faste vidensbegrundede (naturvidenskabelige) regler, men må bero på tolkninger, ræsonnementer, vurderinger og skøn. Som jeg tangerede det i det ovenstående citat af Hildebrandt med henvisning til humanvidenskabernes såkaldt hermeneutiske tilgange, er der forskel på at *vide* noget og at *forstå* noget. Hermeneutikken betegnes ofte - bl.a. i selvsamme citat - som en 'forståelsesvidenskab', og tilsvarende forstår jeg nærværende

19.

arbejde som et forståelsesvidenskabeligt projekt (hvilket jeg dog senere vil nuancere) i den overførte forstand, at jeg - inspireret af bl.a. ovenstående Hildebrandt-citat - i arbejdets analyser forsøger at "sætte mig i de respektive bygningsværkers steder", i.e. jeg forsøger at bruge og *bebo* de pågældende bygningsværker for at udvikle - ikke blot en (adskillende) analyse, men også - en (samlende) forståelse via denne beboelse.

- Jeg vil senere vende tilbage til den ovenstående antydede sondering mellem betydning og mening, men en foreløbig forsimplet udlægning af, hvordan nærværende arbejde skelner, er, at et bygningsværks *betydninger* knytter sig til det i værket iboende. Betydningerne er - selvom dette sker på komplekse og foranderlige måder - *båret* af værket og er som sådan uafhængige af brugerne. Betydningerne kan derfor tilgås via analyserende udskillelser og er principielt tilgængelige for alle (og er i den forstand 'observatør-uafhængige' jf. også citatet af Hildebrandt). *Meningen* derimod bliver til i en gensidigt løftende relation mellem "genstand og bruger". Den kan derfor ikke blot udskilles af værket, men opstår i et gensidigt løftende samarbejde, hvorfor den må tilgås på måder, hvor brugeren/beboeren (den forståelsessøgende i mit tilfælde) ikke blot observerer og analyserer på afstand, men selv bidrager til og indgår i helheden via sin involvering, hvilket i vellykkede tilfælde kan danne en meningsfuld (helheds-) situation. Meningen er derfor forudsat i et gensidigt løftende samarbejde mellem en 'betydningskilde' (et 'objekt') og en bruger (et 'subjekt') - uanset at denne relation også kan være komplekst sammenblandet jf. f.eks. den franske sociolog Bruno Latours (1947-2022) aktør-netværk-teori, hvor genstand/bruger-fordelingen (subjekt/objekt-fordelingen) også kan skifte plads, hvorfor "begge sider" kan have agens. Undersøgelsen af dette forhold gennemstrømmer hele dette arbejde for mere udfoldet at blive diskuteret først i afsnit '3.6. Helhedens halvhed' og senere i afsnit '3.9. Helhedsdannelsen som eksistentiel meningsgrund', hvor en pointe er, at bygningsværkerne udgør såvel kvalificerede som kvalificerende

21.

også som en udvidelse af denne verden via tilføjjelsen af endnu et "hus" til den videnskabelige forskningsverdens store "by". Et "hus" der på den ene side bør involveres i, påvirke og påvirkes af det store og komplekse fælles "byrum" imellem den videnskabelige forskningsverdens mange forskellige "huse", men som på den anden side (tilsvarende den videnskabelige forskningsverdens øvrige "huse") også er et særegent "hus" der må kvalificeres og "bebos" på særlige (og aldrig endelige) måder. Undervisnings- og forskningsministeriet, 'Den danske kodeks for integritet i forskning' (2015), <https://ufm.dk/publikationer/2015/filer/file> (tilgået den 01.06.2022).

18. Journalist og cand. scient. i fysik og astronomi Sybille Hildebrandt, 'Kløften mellem naturvidenskab og humaniora bliver dybere', videnskab.

dk 20.08.2009. <https://videnskab.dk/kultur-samfund/kloften-mellem-naturvidenskab-og-humaniora-bliver-dybere> (tilgået den 01.06.2022).

19. Bruger-begrebet vil jeg vende tilbage til flere gange, for afslutningsvist at diskutere dette i implikationsafsnit '3.10. Om at opleve bygningskunst'.

20. Jf. analysebegrebets etymologiske baggrund i det græske *analysis* - adskille, opløse (<https://www.etymonline.com/word/analysis>, tilgået den 01.06.2022).

21. Den franske filosof, antropolog og sociolog Bruno Latour udviklede bl.a. sin aktør-netværk-teori i 'Reassembling the Social - An Introduction to Actor-Network-Theory' (Oxford 2005).

grunde, der kan virke som afsæt for eksistentielle meningsdannelser. Bygningsværkerne nøder os derfor til meningsdannende samarbejder; de virker som afsæt for meningsdannelser, mere end de - uanset hvor betydningsfulde de er, og uanset deres kvalitetsniveau - har en allerede afgjort mening "i-sig-selv". Disse meningsdannelser er derfor vidt forskellige, alt efter hvilken (eller hvilke) bruger(e) der indgår i samarbejdet. Det prekære ved dette er, at jeg dermed også selv bliver medvirkende, da jeg som sagt netop ikke blot vil analysere og adskille, men også søger en samlende forståelse, hvorfor jeg uafvendeligt må involvere mig. Derfor må jeg gøre opmærksom på, at jeg har tilladt mig at tage konsekvensen af dette ved ikke blot at betragte mig selv som analytiker, men også som bruger af de i dette arbejde involverede værker. Jeg forsøger derfor også - in-formeret af og med indlevelse i både bygningsværket, konteksten og brugerne, ved ikke blot at betragte mig selv som neutralt udefra beskuende, men netop som involveret part i "brugergruppen" - at bruge mig selv for at kunne lade arbejdets værk- og helhedsanalyser overskride det blot (betydnings-) analyserende. På den måde muliggøres undersøgelsen af, hvilke meningsdannelser værkerne og deres tilhørende helhedsdannelser kan afstedkomme. Jeg er dog selvfølgelig bevidst om, at jeg er del af et komplekst samarbejde, hvorfor det i sagens natur ikke blot skal handle om min egen personlige oplevelse, men det må dog alligevel få en særlig (forhåbentligt berigende) karakter som følge af, at jeg som arkitekt og arkitekturforsker tilstræber (og bør have) særlige forudsætninger for en bred og kompleks helhedsorienteret indlevelse og forståelsesfordring, der går på tværs af værket, konteksten og brugerne som forudsætning for meningsdannelsen.

Inspireret af bl.a. den danske arkitekt og arkitekturteoretiker Steen Eiler Rasmussen (1898-1990 - jeg vil vende tilbage til Rasmussen flere gange), betragter jeg derfor bygningsværkerne som (kunst-)instrumenter, som arbejdet ikke blot analyserer og beskriver, men som jeg også "spiller noget igennem på". Arbejdets vinkling og form er derfor også udtryk for en engageret intervention i helhedsdannelsernes problematik, i lige så høj grad som det er et forsøg på en så vidt mulig objektiv beskrivelse af problematikken. Som den danske psykolog og professor Svend Brinkmann (1975-) tilsvarende har formuleret det:

"Det er snart 100 år siden, at nogen har troet på et ideal om videnskabelig værdifrihed. At videnskab beror på værdier er ingen hindring mod objektivitet, men en forudsætning for den, bl.a. fordi objektivitet i sig selv er en værdi - ligesom troværdighed, gyldighed, enkelhed og andre videnskabelige værdier. Når vi har med human- og samfundsvidenskabelig forskning at gøre, er der også andre værdier i spil, hvilket fx ses ved, at mange af fagenes grundlæggende begreber i udgangspunktet er værdiladede. Den menneskelige verden af handlinger og interaktionsformer er simpelthen uforståelig, hvis ikke man har blik for de værdier, der er indbygget i den, og når det videnskabelige genstandsfelt ikke er værdimæssigt neutralt, kan studiet af det principielt heller ikke være det. Men man kan og bør som forsker tilstræbe transparens med hensyn til, hvordan man arbejder, hvilket er en form for objektivitet."

Som nævnt fokuserer dette arbejde på en særlig problematik - bygningskunstens helhedsdannelser - men fremfor at forstå denne fokusering som en indsnævrende og fraskærende bevægelse, har jeg - kongenialt med problematikken - i stedet valgt at forstå det at fokusere som en udfoldende bevægelse, der søger at åbne problematikken kompleksitet; at bringe problematikken kompleksitet frem i lyset, så en kvalificeret forståelse og tænkning gives de bedst mulige vilkår. Fokuseringens "vej ind" bliver på denne måde tænkningens "vej ud".

Det trefoldige 'fra, om og med' som er knyttet til arbejdets undertitel, indikerer i den forstand en besindelse på, at det ikke er muligt at redegøre entydigt for bygningskunstens komplekse helhedsdannelser, men at arbejdet blot udgør en række relaterede og involverede overvejelser. Det lille 'om' indikerer en besindelse på, at arbejdet - selvom det henter sin empiri og erfaring fra bygningskunstens værk- og helhedsdannelser - ikke kan fastnagle emnets "kerne" og dermed gøre den fuldt transparent, men at det bevæger sig om og omkring sit emne med en dobbeltrettet opmærksomhed på såvel "kerne som omgivelser", der forstås som gensidigt løftende dynamiske størrelser. Det lille med indikerer ligeledes en besindelse på, at arbejdets forsøg på at udvikle en bevidsthed fra og om noget, i samme bevægelse også må tænke med noget; at arbejdet ikke blot benytter sig af en "uberørt" med afstand beskuende "tankekraft", der forsøger at tænke og gøre sig bevidst om noget, men at der netop også tænkes "berørt" og involveret med noget. Ligesom videnskabsmanden tænker med funktioner, filosofen tænker med koncepter og begreber, kunstneren tænker med sansninger, håndværkeren tænker med byggematerialer, sygeplejeren tænker med omsorg, politikerne tænker med beslutningsmagt og lovgivning, osv. osv. må dette arbejde tænke med det - komplekst tværgående og svært afgrænselige, men alligevel - specifikke "materiale", der relaterer sig til bygningskunstens helhedsdannelser.

"Sandheden" om bygningskunstens helhedsdannelser viser sig i glimt for straks at forsvinde ved forsøget på at gøre den nagel-

22. Svend Brinkmann, professor i almen psykologi og kvalitative metoder på Det Humanistiske Fakultet på Aalborg Universitet. Facebook-opslag den 15. marts 2021, i forbindelse med en politisk debat om forskningsfrihed.

23. Disse tre første eksempler trækker på den franske filosof Gilles Deleuze (1925-1995), og hans forestilling om at virkeligheden er udspændt imellem de tre planer; videnskab, kunst og filosofi, der krydser hinanden. I sine senere arbejder (fra ca.1981 og fremefter) skelnede Deleuze mellem disse tre planer som tre forskellige discipliner, der virker på forskellige måder: Mens filosofien tænker med og skaber koncepter, tænker kunsten med, og skaber nye kvalitative kombinationer af fornem-

melse og følelse (som Deleuze kalder "percepter" og "affekter"), og videnskaberne tænker med og skaber kvantitative teorier baseret på faste referencepunkter (som Deleuze kalder "funktioner"). Ifølge Deleuze nyder ingen af disse discipliner forrang frem for de andre. De er "separate melodiske linjer i konstant samspil med hinanden". (Gilles Deleuze og Félix Guattari, 'Hvad er filosofi?' f.eks. s.254 + 261 (København 1996 - opr. 'Qu'est-ce que la philosophie?' Paris 1991)). Dette arbejde ser dog en nødvendighed i at udvide rækken af discipliner langt udover disse tre, uanset at de tre måske kan forstås som helt overordnede "paraply-discipliner", hvorfor den nævnte oprensning er udvidet med yderligere eksempler der ikke entydigt kan placeres i én af de tre overordnede.

fast - men disse glimt kan kun vise sig, såfremt vi bevæger os rundt i og omkring problematikken. Pointen er, at en sådan omkringgående, involveret, uafgjort diskuterende og medtænkende strategi måske bedre kan indramme og udfolde et rum, der i kraft af sin bevægede udspænding giver plads til kreativitet og nye erfaringer ved vedvarende at forskyde og forandre det uklarhedens slør, som - vil dette arbejde argumentere for - er et vilkår for bygningskunstens (og arkitekturens) helhedsdannelser, og som vi ikke kan fjerne, hvorfor det nødvendigvis må tilegnes en stor del af vores opmærksomhed. Måske kan vi, når det kommer til stykket, ikke gøre meget andet end at forme, folde og på anden vis behandle dette slør for på denne indirekte måde at få konstant varierede og nye (delvist og midlertidigt transparente) glimt af den kerne, som sløret skjuler?

Den almindeligt anvendte såkaldte IMRoD-model (Introduktion, Metode, Resultater og Diskussion), som mange forskningsarbejder følger som en meget anvendelig formular og norm for præsentation af viden, følges derfor ikke helt entydigt i nærværende arbejde, selvom arbejdet helt overordnet er opdelt i forord, indføring, analyser og implikationer. IMRoD-strukturens tre argumentations-trin: "præmisserne for den fremførte viden i introduktions- og metodeafsnittene, nye data i resultatafsnittet og afslutningsvist en diskussion, som ikke bare tager højde for eventuelle kritiske indvendinger, men også leverer perspektiv", har ikke så tydelige trin i dette arbejde, da arbejdet - som allerede nævnt i forordets læsevejledning - ikke summeres op i et konkluderende resultatafsnit. Tværtimod udfolder "resultaterne" sig som og hen langs den tænkning, der finder sted og dannes i arbejdets diskussioner der - ikke blot udfolder sig i et afsluttende perspektivgivende diskussionsafsnit (selvom arbejdet selvfølgelig afsluttes med et (derfor yderligere) perspektivgivende efterord), men - er bredt ud over stort set hele arbejdet. Man kan derfor kun tilegne sig "det fulde omfang af arbejdets resultater" ved at følge diskussionernes fortsatte udvikling.

Nærværende arbejde giver derfor afkald på den konkluderende position eller pointe til fordel for adskillelige, eller rettere: en større mængde *u-adskillelige* perspektiver, positioner og pointer, der virker sammen i et diskuterende og komplekst erfarings- og forståelsesfelt. Pointerne leder derfor frem til hinanden, og selvom hvert afsnit når frem til div. argumenter og pointer ved at diskutere forskellige underproblematikker, vil senere afsnit ofte vende tilbage til tidligere afsnits diskussioner for at uddybe, nuancere og evt. problematisere eller modsige tidligere argumenter og pointer. Flere diskussioner og pointer gentages og vendes derfor flere gange, hvorfor en vis læsetålmodighed derfor er en fordel, da disse gentagelser "bearbejder det samme", der dog netop ikke forbliver helt det samme, da det mødes fra et stadigt forskudt perspektiv, hvorfor det samme meget gerne skulle nuanceres, beriges og udvides. De fortsat forskudte formuleringer danner derfor tilsammen et felt, der forhåbentligt giver mulighed for en bredere inspirationskraft, og arbejdet efterstræber derfor ikke et konkluderende spidsformuleret "bull's eye", men et bredere udfoldet diskuterende felt, der måske kan synes ineffektivt for den entydigt "kerne-rettede" undersøgelse af emnet, men som - vil jeg hævde - netop kan forme, folde og på anden vis behandle det tidligere nævnte slør, for at give os mere nuancerede glimt af den kerne,

der ikke kan fastnagles, gøres transparent og gennemskues. Denne strategi er bl.a. inspireret af nærværende arbejdes analyserede bygningsværker - i særlig grad det dominikanske kloster Sainte Marie de La Tourette - hvor man tilsvarende ikke møder skarpt skårne, entydige og endelige udsagn, men i stedet omkringgående og stadigt forskudte "diskussioner". Ikke kun arbejdets indhold, men også dets form spiller derfor en rolle og arbejdet søger på denne måde, at være kongenialt med sit emne ved selv at forme en helhed der er konsistent og tæt, men også kompleks ved bl.a. at være og rumme mere end den umiddelbare intention kan beskrive. Mere om dette senere.

Arbejdets "samlede erfaring" sættes derfor ikke ét pointeret og konkluderende sted i teksten, men gennemtrænger og udbreder sig hen langs hele teksten: en udbredelse der søger at give plads til en forståelse for, at problemet *bygningskunstens helhedsdannelser* ikke kan fastholdes i en konklusion, men i højere grad må betragtes som et "levende" fænomen i vedvarende tilblivelse. Det handler derfor ikke kun om at kategorisere og systematisere, men i lige så høj grad om at blive situationstfølelse, dvs. gøre sig erfaringer med at følge og opfatte de bygningskunstneriske helhedsdannelsers situerede kompleksitet og stadigt strømmende tilbliven, hvorfor den fornævnte tålmodighed ikke kun gælder for læsningen af nærværende arbejde, men helt generelt for vores relationer til bygningskunsten og dens helhedsdannelser. Som konsekvens heraf forsøger dette arbejde ikke at præsentere en konkluderende og færdig tænkning, som det er nærværende bogs opgave at formidle så skarpt skåret som muligt. I stedet giver bogen mulighed for at følge denne tænkings bevægelser og udvikling; dens dialog med sig selv, dens tvivl, dens omveje, dens revideringer osv., hvorfor arbejdet er søgt formidlet i sin proces som et "arbejdende arbejde".

Som allerede tangeret deler nærværende arbejde et fællesskab med humanvidenskabernes - af bl.a. den tyske filosof Hans-Georg Gadamer (1900-2002) inspirerede - såkaldt hermeneutiske tilgange. I det følgende citat af Gadamer fokuseres der på tekst-

24. Citeret fra, Kristian Hvidtfelt Nielsen, 'Viden' fra bogserien 'Tænkepauser' (nr. 46, Aarhus Universitetsforlag 2017). Formuleringen relaterer sig til en beskrivelse af IMRoD-modellen og kan findes i afsnittet 'Forskernes fæstningsværk'. Kristian Hvidtfelt Nielsen er cand.scient. i fysik/filosofi og ph.d. i videnskabs- og teknologihistorie. Lektor og centerleder ved Center for Videnskabsstudier, Aarhus Universitet.

25. Citat: "Humaniora, humanistiske videnskaber og uddannelser, nutidig betegnelse for en bred vifte af universitetsfag inden for klassiske og moderne sprog, kunsthistorie og musik-, litteratur-, teater- og

filmvidenskab og kunsthistorie, kulturfag som filosofi, historie, etnologi, arkæologi mfl. [...] ETYMOLOGI: Ordet humaniora kommer af latin (studia) humaniora, komparativ af humanus 'menneskelig'; i renæssancen om menneskelige modsat guddommelige (teologiske) emner, nu mest i modsætning til naturvidenskaber [...] Selvom der [...] er tale om en tendens til større specialisering ligesom i de øvrige videnskaber, er det karakteristisk, at de forskellige humanistiske discipliner fungerer i tæt indbyrdes samspil og i gensidig inspiration. Humaniora er derfor ikke bare summen af de mange forskellige fag, men også en videnskabelig og kulturel helhed." <https://denstoredanske.lex.dk/humaniora> (tilgået den 01.06.2022).

forståelse, men jeg ser ingen grund til, at hans hermeneutiske filosofi - hans teori om, hvordan forståelse finder sted - ikke også skulle give mening for en forståelsestilgang til bygningskunstens helhedsdannelser. Som han bl.a. formulerede det:

“Den, der ønsker at forstå en tekst, foretager altid et udkast. Så snart der viser sig en første mening i teksten, udkaster han en helhedsmening for teksten. På den anden side viser den første mening sig kun, fordi man allerede læser teksten ud fra visse forventninger om en bestemt mening.

Forståelsen af, hvad der står der, består i at udarbejde et sådan for-udkast, der ganske vist bestandigt bliver revideret

26. i lyset af den videre uddybning af meningen.”

Gadamer skelnede mellem et for-udkast - en “første-mening” baseret på en delforståelse - og dernæst en helhedsmening, der videreføres i en fortsat uddybende erfaring, tilegnelse og forståelse på baggrund af en bestandigt reviderende vekselvirkning mellem delforståelsen og helhedsforståelsen. En fortsat vekselvirkning, som former, hvad Gadamer betegnede som

27. ‘den hermeneutiske cirkel’.

Ført over på dette arbejdes interesse for bygningskunstens helhedsdannelser - og med baggrund i (som nævnt i afsnit ‘1.1. Problematik’), at dette arbejde betragter det helhedsdannende som del af en omfattende netværks- og systemtænkning og derfor (også) som en mere omfattende involveret, kompleks og uhåndgribelig størrelse end bygningsværket “i-sig-selv” - opnår man altså kun en delforståelse ved det første møde med et bygningsværk, men samtidigt danner man en foreløbig helhedsforståelse. Efterhånden som man lærer helhedsdannelsen bedre at kende, opnår man vedvarende en mere nuanceret og uddybet helhedsforståelse. Problemet er blot, at man ikke når frem til en endelig helhedsforståelse jf. den tidligere nævnte kompleksitet og stadigt strømmende tilbliven, hvorfor man

28. fanges i den hermeneutiske cirkel og dennes bestandigt nye delforståelser og deraf følgende reviderede helhedsforståelser og så fremdeles. Dette betyder dog ikke, at man ikke får uddybet sin erfaring, tilegnelse og forståelse og dermed bliver kloge-

Arbejdets hermeneutisk inspirerede tilgang har videre afstedkommet, at mine overvejelser om arbejdets form har søgt inspiration hos bl.a. den tyske filosof, sociolog og musikteoretiker Theodor W. Adorno (1903-1969): I sin artikel ‘Der Essay als

29. Form’ luftede Adorno en utilfredshed med essayets perifere status i den akademiske verden. Adorno fremhævede essayets potentialer for de domæner af den menneskelige livsverden, hvor videnskaberne er de kunstneriske fag underlegne, og argumenterede for, at der i essayet åbnes muligheder for frit at navigere imellem videnskabelige redegørelser, personlige erfaringer og kunstneriske fremstillinger for at afdække domæner, de klassiske akademiske genrer ikke kan tilgå. Adornos artikel blev i 1998 i det danske ‘Passage - Tidsskrift for litteratur og kritik’ (nr. 28/29) genstand for et dobbelt temanummer med titlen ‘Det gode essay’, hvor lektor Marianne Ping Huang fra Institut for Kommunikation og Kultur på Aarhus Universitet fungerede som temareda-

30. ktør. I sin indledning ‘Essayets prøvelser’ skrev hun følgende:

“Essayet er ikke en skønlitterær form, men en måde at forbinde sig med blandt andet kunsten gennem refleksion. Essayet har heller ikke teoriens form, men det lader os se refleksionen udfolde sig. Essayet er imidlertid ikke uden form og dets form er nøje overvejet; essayet er hverken tankens umiddelbare bevægelse eller oplevelsens umiddelbare udtryk. [...] Snarere end at være en genre, der hører under enten skøn- eller faglitteratur, er essayet en refleksions- og fremstillingsform, der udfolder sig inden for forskellige områder [...] Genstandenes forskellighed til trods har de mange områder for essayistisk skribentvirksomhed det til fælles at der skrives i en åbenhed, i en overvejelse af og i en variation over de begreber der gøres brug af. Der skrives i bestandige skift af position og perspektiv og der skrives med respekt for såvel overvejelsens lavmælted, dens tilnærmelse, som dens vilje til skelnen, i et karskt understatement, der turnerer holdning uden om såvel definition som proklamation.

Essayet er derfor personligt, der antages en distinkt stemme; det er båret af en persona. Men essayet er aldrig privat, fordi dets stemme taler til andre. Essayet kan forekomme let i sin tone, men det er hverken skødesløst eller uforpligtet, blot er det ikke forpligtet af at ende sin refleksion i et svar. Essayet synes snarere forpligtet af muligheden for - og håbet om - at blive besvaret. Det er dialogisk. Derfor får det sin karakterfuldhed gennem såvel indadvendthed som udadvendthed. Vekselvirkningen herimellem er essayets særlige formtagning [...] Gennem refleksioner over det endnu eller igen ubestemte, det partikulære og det foranderlige bliver det gode essay et vidnesbyrd, der i sin bevægelighed fokuserer på noget uset og upåagt ved den genstand som betragtes. Essayet er på en gang en hørbar stemme og en stemmeføring, som søger svar, for i essayet taler en skelnen - ikke indadvendt og for sig selv, men fra sig selv og ud over

30. sig selv.”

26. Hans-Georg Gadamer, ‘Sandhed og Metode. Grundtræk af en filosofisk hermeneutik’ s. 254 (Århus 2004 - opr. ‘Wahrheit und Methode’, Tübingen 1960).

27. Den hermeneutiske tradition trækker tråde helt tilbage til 1700-tallet, hvor den tyske filosof Friedrich Schleiermacher (1768-1834) udviklede de første overvejelser omkring den nævnte relation mellem iagttagelse og objekt. Selve udtrykket ‘den hermeneutiske cirkel’ blev dog først udviklet af den tyske filosof og idéhistoriker Wilhelm Dilthey (1833-1911). Hans-Georg Gadamer teori anses for at være den mest systematiske og gennearbejdede teori for forståelsen.

28. Mht. den hermeneutiske cirkels videnskabelige status, fremgår det af de senere udgivelser af ‘Sandhed og metode’, at begrebet er blevet kritiseret for at være uvidenskabeligt

(hvem der har fremkommet med denne kritik, fremgår dog ikke). Gadamer har svaret kritikken i en tilføjet fodnote i en senere version af ‘Sandhed og metode’ (en fodnote som også er inkluderet i den danske oversættelse fra 2004): “Den indvendning, der ud fra en logisk synsvinkel er blevet rettet mod den hermeneutiske cirkel, overser, at der her overhovedet ikke gøres krav på videnskabeligt bevis, men det drejer sig om en logisk metafor, som har været kendt i retorikken siden Schleiermacher.” Hans-Georg Gadamer, ‘Sandhed og Metode. Grundtræk af en filosofisk hermeneutik’ s.254 note 187 (Århus 2004 - opr. ‘Wahrheit und Methode’, Tübingen 1960).

29. Theodor W. Adorno, ‘Der Essay als Form’, i ‘Noten zur Literatur I’ (Frankfurt 1958).

30. Lektor Marianne Ping Huang (Institut for Kommunikation og

Nærværende arbejde deler et fællesskab med ovenstående, da det netop forbinder sig med (bygnings)kunsten gennem refleksion. En forbindelse, der på den ene side har retning mod en teoridannende form, men på den anden side også undviger en

31. *konkluderende form* ved at lade refleksionen udfolde sig hen langs den åbenhed, den ubestemmelighed, de særegne partikularitetsforhold og den stadigt strømmende tilbliven og foranderlighed, der kendetegner arbejdets analysegenstande og overordnede emne. Som allerede antydnet spiller min egen stemme ligeledes en rolle, hvilket vil blive yderligere uddybet i det efterfølgende afsnit '1.3. Igangsættende forudsætning og tanke'.

Uanset at dette arbejde på ingen måde kan forekomme at være let i sin tone, kan arbejdet - i kraft af sit fællesskab med humanvidenskabernes hermeneutiske og Adornos essayistiske tilgange - derfor betegnes som et forståelsesvidenskabeligt essay. Jeg vil dog alligevel insistere på, at denne betegnelse - uanset dens "bløde humanvidenskabelige og essayistiske rummelighed" - ikke er fuldt dækkende. Genrebestemmelsen er i nærværende tilfælde mere kompleks, da arbejdet også har umiskendelige træk afstedkommet af min tidligere nævnte tværgående faglige baggrund som ikke kun forsker, men også kunstner, og dermed et ikke kun forståelsessøgende men også bygningskunstnerisk skabende forhold til arbejdets emne, hvilket også virker som grund for arbejdets overvejelser relateret til de kunstneriske problematikker og de forskellige former for kunstnerisk praksis, der diskuteres i dette arbejde (uanset at det ikke er min egen kunstneriske praksis der er udgangspunktet for arbejdets undersøgelser og refleksioner). Arbejdet kan derfor også læses som en slags poetik, da det ligeledes er inspireret af denne genres - af udøvende kunstnere udviklede - særlige traditions diskussioner og refleksioner over de kunstneriske problematikker, og forsøg på at udvikle en tænkning der angår forholdet mellem værk og Verden - og evt. et (fortsat diskuteret og revideret) retningssættende forhold til dette forhold. Jeg vil derfor insistere på, at der - også når der skrives om (bygnings)kunsten - er forskel på at være forsker og at være kunstner, uanset at dette arbejde - i og med min meget direkte tværgående (og til tider "skizofrene") faglige baggrund - folder disse to fagkategorier ind i hinanden i en spændingsfyldt relation, som ikke opløser forskellen, men forsøger at udnytte forskellen ved at etablere et diskuterende og gensidigt løftende forhold, hvorfor jeg vil tillade mig at hævde, at nærværende arbejde bevæger sig på tværs af arkitektur-

32. forskning og arkitektur-tænkning.

Det er derfor min opfattelse, at arbejdet unddrager sig en entydig genrebestemmelse, da det på tværs af flere genrer og med en bred palette af "for-hånden-hjertet-og-hjernen-værende-midler" udgør et forsøg på, at danne et komplekst perspektiv- og tilgangs-muliggørende "område"; en såvel forståelsesvidenskabelig som poetologisk fortætning hvorpå et forhold til den uoverskuelige almene problematik, der udgøres af 'bygningskunstens helhedsdannelser', kan finde "ståsted". Med udgangspunkt (eller "udgangsområde") i dette, kan både analytiske og kreative tænkingsformer og behov forhåbentligt blive informeret, inspireret og finde mulige perspektiver på problematikken, så man uanset uoverskueligheden trods alt kan sige: *Sådan ser problematikken ud set herfra, og sådan kan man evt. forholde sig til den.* Jeg tror på ingen måde, at jeg

med dette arbejde kan nå frem til et beherskende overblik og en endelig forståelse, så arbejdet søger blot et kvalificeret og perspektiveret forhold, som læseren af dette arbejde forhåbentligt kan bruge som en tilbudt indgang til problematikken.

Den danske filosof og tidligere underviser på Kunstakademiets Arkitektsskole Kasper Nefer Olsen (1960-), har ikke helt uligt formuleret sig på denne måde:

"Arkitekter taler ofte om "stedet". Men hvor står arkitekten selv, når han taler? Hvor er arkitekturens sted? Arkitekturen som fag har i mere end hundrede år haft svært ved at stå ved sig selv. Var den kunst, var den videnskab, var den teknik, var den økonomi, var den politik? Det mindste, man kan sige, er at den har vaklet mellem disse og andre muligheder. Heri deler den imidlertid blot skæbne med den moderne kunst som sådan, der ligeledes har snoet sig gevaldigt for at være alt mulig andet end lige netop - kunst. [...] Hvor den "rene" kunst, takket være åbningen i 80'ernes æstetikdiskussion, omsider er nået frem til det

33. punkt hvor den kan hævde sin egen, autonome diskurs, uden krykker eller proteser, har arkitekturen endnu ikke helt fundet ud af om "æstetik" blot er det samme som ornamentik, finish, det "lækre" ved stoffet osv., eller om det muligvis stikker dybere (om det fx har noget mere grundlæggende med kroppen, som et irreduktibelt arkitektonisk referencepunkt, at gøre?). Arkitekterne vil derfor sikkert foretrække at fortsætte deres søgen mod et - måske et hvilket som helst - andet sprog at holde sig til end det som måtte være arkitekturens eget: med "økologien" som det sidste, dugfriske forsøg. Hvad der viser sig i praksis, er imidlertid at ligeegyldigt hvilket sprog arkitekten taler, svarer det ikke til det sted, han står. Det siger med andre ord ikke noget om stedet: det siger blot noget om måden, han står på.

34. Det siger at han ikke står særlig godt dér."

Kultur på Aarhus Universitet): 'Essayets prøvelser' i 'Passage - Tidsskrift for litteratur og kritik' nr. 28/29, 1998. Dobbelt temanummer med titlen 'Det gode essay'.

31. Dermed ikke sagt at teoridannelserne ikke har foranderligt refleksive og dialogiske implikationer (f.eks. i og med naturvidenskabens vedvarende revideringer), men det er mit indtryk at dette sjældent udtrykkes direkte via teoridannelsernes form.

32. Af selvsamme årsag har jeg - som allerede nævnt i forordet - ikke fundet det meningsfuldt at lade nærværende arbejde gennemgå en videnskabelig peer review. Jeg har i stedet sat den løbende dialogbaserede sparring (på mange niveauer) meget højt, for afslutningsvist at lade arbejdets manuskript gennemgå to

tekstnære og grundige fagfællekommenteringer som arbejdets endelige manuskript er blevet justeret og færdiggjort på baggrund af. Som også formuleret i forordet, har jeg med andre ord fravalgt "godkendelsen" til fordel for "diskussionen".

33. Spørgsmålet om det autonome vil blive diskuteret og relativiseret flere gange igennem dette arbejde.

34. Kasper Nefer Olsen, 'Arkitekturens sted som begivenhed - XI punkter ved Cort Ross Dinesen og Kasper Nefer Olsen' i 'GRID - Intern faglig debat på Kunstakademiets Arkitektsskole, Afd. 6', No 15/16 Februar 2000. https://kgakademi.dk/sites/default/files/files/grid_15-16_1.pdf (tilgået den 01.06.2022).

Dette arbejde forsøger at tilbyde et sådant "ståsted", der ikke er et afklaret og fikseret (stand-)punkt - og måske derfor stadig er mere "usikkert" end det "ståsted", som Olsen efterlyser? - men et "område"; et hermeneutisk cirkulende, poetologisk diskuterede og bredere udfoldet erfaringsfelt, hvor arkitekter og andre interessenter ud i bygningskunsten og dennes helhedsdannelser forhåbentligt kan "stå godt" og blive inspireret til at finde (enige og uenige) afsæt for deres virke. Nærværende arbejdes interne "helhed" og eksternt orienterede "helhedsforandringer" er dannet på denne måde.

For ikke vedvarende at skulle gentage, at alle udsagn og pointer i dette arbejde er perspektiveret fra arbejdets "ståsted/område", skal jeg gøre opmærksom på, at de udsagn i dette arbejde, der rækker udover de specifikt situerede forståelser af de analyserede bygningsværker o.a. - og derfor kan opfattes som generaliserende - er relative set fra arbejdets "områdedannelse og ståsted" ('relative generaliseringer', som jeg benævner dem). Nærværende arbejde gør sig ingen illusioner om at kunne udvikle altid og i enhver situation gældende udsagn, på nær de udsagn der omvendt og på forskellig vis pointerer, at foranderlighed og kompleksitet er gældende vilkår for bygningskunstens helhedsdannelser. Dermed dog ikke sagt, at man ikke kan blive klogere på problematikken og trække på og udvikle erfaringer, der kan virke på tværs af situationer, tidsrum og epoker, uanset at disse ikke altid er gældende og derfor vedvarende må importeres kritisk, oversættes til og situeres i både tid og sted.

1.3. Igangsættende forudsætning og tanke

Som nævnt i forordets læsevejledning henvender dette afsnit sig (nok) primært til forskere og andre, der måtte have en særlig interesse i at blive orienteret om nærværende arbejdes baggrund og særlige tilgang og form - i dette afsnit med fokus på min egen stemme, rolle og igangsættende tilgang. At springe hen over dette afsnit medfører derfor ikke, at resten af arbejdet ikke kan læses med udbytte.

"Jeg vil i al beskedenhed prøve paa at vise, hvad det er for et instrument arkitekturen spiller paa, vise hvor stort et register det har og derigennem aabne sindet for dets musik. Men selv om jeg altsaa ikke har til hensigt at fælde æstetiske domme, viser det sig meget svært at holde for sig selv, hvad man kan lide og ikke lide. Vil man demonstrere kunstens instrument, kan man ikke nøjes med som en fysiker at forklare dets mekanik. Man maa ligesom spille noget igennem paa det, saa at man fornemmer, hvad det bruges til - og kan man saa lade være at lægge foredrag og

35. følelse deri?"

- Steen Eiler Rasmussen

Mit tværgående arkitektvirke har allerede givet mig en del erfaring med dette arbejdes emne, og jeg møder derfor emnet med div. personlige erfaringer, forforståelser, holdninger og intuitioner, som har virket som igangsættende forudsætning for dette arbejde. I forlængelse af den i det forrige afsnit nævnte hermeneutisk inspirerede tilgang udgør dette afsnit et forsøg på at reflektere over mine "for-domme" som forudsætning for åbningen af arbejdets "spørgsmål-svar dialektik" og videre hermeneutiske "vandring". En "vandring", der derfor bl.a. har bestået i at udfordre og overskride disse "for-domme" for - med den skrivende arkitekturtenknings midler - at efterstræbe velbegrundede formuleringer, pointer og viden, der potentielt har relevans for andre.

Inspireret af bl.a. den danske arkitekt og arkitekturteoretiker Steen Eiler Rasmussens pointe i det ovenstående citat handler denne overskridelse dog ikke blot om en fuldstændig slettelse af mit *jeg*. Som hos Rasmussen spiller mine egne specifikke erfaringer med de analyserede værker en vigtig rolle (foruden mine egne generelle erfaringer med helhedsproblematikken), og som det allerede er nævnt, spiller jeg-formen derfor en rolle. Som jeg tidligere har været inde på, tilkendes et medvirkende ikke-neutralt *forsker-jeg* tilsvarende plads i humanvidenskabernes i og med de nævnte hermeneutiske tilgange - i modsætning til naturvidenskaberne, hvor den skabte viden er uafhængig af den enkelte forsker. I det forrige afsnit citerede jeg fra en artikel af Sybille Hildebrandt. Hildebrandt fortsætter på denne måde:

35.
Steen Eiler Rasmussen, 'Om at opleve arkitektur' s. 8 (København andet oplag 1966 - første oplag 1957).

“Inden for humaniora bliver verden ikke betragtet som en mængde af ting omkring os, men som vores forståelse af dem. Den forståelse er ikke neutral, men er bundet op på alle de oplevelser og tanker, vi har haft igennem vores liv. Står vi over for et valg, vil vi vælge forskelligt alt afhængig af vores personlighed, og hvad vi tidligere har oplevet. Humanisten vil derfor aldrig kunne finde et entydigt svar på, hvorfor en person opfører sig på en bestemt måde. Men han kan komme med en fortolkning, der typisk laves ved hjælp af den såkaldte ‘hermeneutiske metode’. [...] Fortolkningen sker ud fra en såkaldt forklaringsramme [...] Forklaringsrammen er altså den ‘brille’, som forskeren læser begivenheden eller teksten med, og hver ‘brille’ giver sin fortolkning. [...] Naturvidenskabsfolk er opdraget til at tænke på en bestemt måde - forskningen inden for de humanistiske fag er derimod langt mere broget, fordi der her findes et hav af forskellige fortolkningsrammer. [...] To forskere, der har en forkærlighed for hver deres forklaringsramme, får to vidt forskellige fortolkninger ud af det, der ikke kan sammenlignes. På den måde bliver fortolkeren inddraget i forskningen, fordi han trækker den forklaringsramme, som han selv tror mest på, ned over det, han skal fortolke. [...] Den fortolkning, som forskeren laver, siger både noget om teksten og om ham selv og den proces, han indgår i, og derfor ender man med et meget subjektivt resultat [...] Fortolkeren sætter så at sige sig selv på spil.”

Det er dog vigtigt at skelne mellem det *jeg*, der blot giver udtryk for personlige standpunkter, og det *jeg*, som er tilstræbt i dette arbejde. Det er en vigtig pointe i nærværende arbejde, at en helhedsdannelse ikke blot opstår i værket “i-sig-selv”, men at helhedsdannelsen (som minimum) opstår i et *samarbejde* mellem værket, brugerne og stedet (dette vil blive uddybet i afsnit ‘3.1. Om bygningskunstens praksis’). Det brugende, oplevende, tolkende (osv.) *jeg* spiller derfor en vigtig medvirkende rolle i bygningskunstens helhedsdannelser, og som forståelsessøgende arkitekturteoretiker - og som “bruger” på denne måde - medvirker mit *jeg* derfor også som del i de i arbejdet analyserede helhedsdannelser. Det, der tilstræbes “produceret” via denne medvirken, er dog ikke blot mit personlige standpunkt, men noget, der løftes af samarbejdet hvor det personlige medvirker, men også kan overskrides og nå et *overpersonligt* niveau hvis samarbejdet lykkes som gensidigt løftende. Jeg vil vende tilbage til denne problematik i både analysen af det dominikanske kloster Sainte Marie de La Tourette (afsnit 2.2.) og i det efter analyserne kommende implikationsafsnit ‘3.6. Helhedens halvhed’.

De personlige erfaringer, holdninger og intuitioner, der som nævnt har virket som igangsættende forudsætning for dette arbejde, fremkommer f.eks. i det følgende, som jeg formulerede, før dette arbejde begyndte at finde form:

37. “Arkitekturens sjæl afslører sig i detaljen. Denne og tilsvarende formuleringer, og måder at tænke og koncipere arkitektur på, møder man ofte blandt (danske) arkitekter. Jeg har en anden tilgang, ud fra en overbevisning om at førnævnte overser og forsimpler arkitekturværkernes kompleksitet, virkemåder og “livserfaring”, og dermed det

som måske mere omfattende giver værkerne karakter og “sjæl”. Tilsvarende skal man ikke lede længe for at finde billedkunstnere, fotografer og lign. som foretrækker nærbilleder til at skildre menneskets sjælelige liv - man siger jo, at øjet er menneskets spejl. Igen har jeg en anden tilgang, og mener at nærbilledet kan vise noget, men at det er utilstrækkeligt som grund for helhedserfaringen; Jo tættere man kommer på et menneske, jo mindre ser man det, og til sidst kan man reelt ikke skelne det ene menneske (og øje) fra det andet. Min arkitekturforståelse finder tilsvarende ikke “nærbilledet” af værket tilstrækkeligt. Jeg forsøger også at forstå arkitekturværkerne i det større rum de medvirker i, ud fra en overbevisning om at det miljø, og de situationer som værkerne virker i, i en vis forstand siger lige så meget om værkerne, som de selv gør. Arkitekturværkets medvirken - dets bidragende måde at være i en mere omfattende situation på - afslører med andre ord, værkets “helhedsforståelse” og “verdensbillede”. Et værk medvirker altid i et større rum, som arkitekten - i værkets skabelsesproces - kun kan have en utilstrækkelig forestilling om, og kun i meget begrænset omfang kan kontrollere - i modsætning til den kontrol arkitekten (som oftest) kan have over værkets detaljer. Når et arkitekturværk virker i verden, vil det altid være “forfulgt” af dette rum. Det er ikke noget, værket kan gøre sig fri af eller blive færdigt med. Det kvalificerer værkets rolle i den situation det medvirker i; den omgivende kontekst, det sociale liv og i den fortsatte historiske proces. Og lige så væsentligt giver dette rum, værkets detaljer en forståelsesramme, hvori detaljernes betydning kvalificeres. Arkitekturværkets såkaldte “sjæl” bliver med andre ord til, i relationen mellem værket (værkets detaljer, struktur, kompositionelle figurer, internt funktionelle tilrettelæggelse osv.) og den omgivende komplekse, foranderlige og større situation værket medvirker i.”

Min igangsættende tilgang til nærværende arbejde er bl.a. hentet i ovennævnte og den videre tankerække, at vel kan håndteringen af bygningsværkernes delaspæker imponere os (detaljerne, det funktionelt understøttende og katalyserende, det byggetekniske, det håndværksmæssige niveau, den form-

36. Sybille Hildebrandt, ‘Kløften mellem naturvidenskab og humaniora bliver dybere’ (videnskab.dk, 20.08.2009). <https://videnskab.dk/kultur-samfund/kloften-mellem-naturvidenskab-og-humaniora-bliver-dybere> (tilgået den 01.06.2022).

37. Formuleringens pointe må dog tilkendes den tyske arkitekt Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), der i 1959 i et kort essay i The New York Herald Tribune formulerede sin berømte aforisme: “Gud findes i detaljerne” (“God is in the details” - Mies van der Rohe, “On restraint in Design” i The New York Herald Tribune, 28. juni 1959).

38. Citatets formulering er i forskellige versioner anvendt i forbindelse med forskellige forelæsninger, og efterfølgende publiceret i ‘Here - Finder sted / Taking Place. BA program, Architecture & Culture 2015-2016’ i min bidragende tekst ‘Om undervisning og positionering’ s.153-167 <https://issuu.com/anneromme/docs/here> (tilgået den 01.06.2022). Citatets formulering er ikke udviklet i en forskningssammenhæng, og formuleringens pointer er derfor ikke søgt dokumenteret eller videre underbygget, hvorfor formuleringen må forstås som et partsindlæg.

mæssige ekvilibrisme, det tekniske raffinement, den kontekstuelle indlejring, den intentionelle idé osv.), men det er først, når bygningsværket er vellykket medvirkende i en mere omfattende helhedsdannelse, at vores "imponerethed" bliver til begejstring. Denne *begejstring* - som altså også Rasmussen betoner - er med andre ord en vigtig drivkraft i dette arbejde.

Den arkitekturtænkning som jeg udfolder (og som kommer til udtryk i såvel min undervisende, byggende og skrivende praksis) er gennemtrængt af og henter kraft fra en meningsdannende tanke: at det er bygningskunstens uundværlige og vigtigste bidrag til Verden, at den kan virke som katalyserende helhedsdanner. Uanset om vi bruger ordet 'helhed' eller vi kalder det noget andet, vil jeg derfor argumentere og plædere for, at bygningskunstens samlende kræfter og de derudaf udviklede helhedseffekter, er det, vi først og sidst sætter i gang eller bør sætte i gang som arkitekter. F.eks. skabes et bygningsværk, som ét af sine vilkår, i dialog med et produktionsapparat - det skal kunne bygges, hvorfor man som bygningsarkitekt selvfølgelig skal lære at håndtere forskellige produktionsformer og byggemåder - men dette er "kun" et delaspekt, og som alle delaspæker i et bygningsværk udgør det et træk, der "ikke er meget" i sig selv, udover at det fører en bevægelse videre til andre træk, der er lige så vigtige. Som arkitekt giver det ingen (eller bør ikke give) mening at kunne bygge, hvis det at bygge ikke samles og helhedskoordineres med andre vigtige "træk" som f.eks. socialitet, funktionalitet, kontekstuel medvirken, kunst, kulturbæring, bæredygtighed og meget andet. Hvis vi som arkitekter ikke har mulighed for at igangsætte og kvalificere byggeriets komplekst tværgående "helhedskræfter" for dermed at gøre byggeriet til arkitektur (eller bygningskunst mere specifikt for dette arbejde), kan vi lige så godt overlade byggeriet til bygningsingeniøren, entreprenøren, developeren eller andre, der hurtigt og effektivt kan stable nogle kvadratmeter op. Jeg vil derfor argumentere for, at det enkelte træk i et bygningsværks kompleksitet af træk er amputeret "i-sig-selv", og at det kun kan få sine fulde potentialer realiseret i relation til en helhedsdannelse, der samler alle de i bygningsværket involverede træk og lader dem virke sammen. Det enkelte træk henter sin afgørende kraft fra helhedens sammenhængskraft, hvorfor det er afgørende, at et bygningsværk realiserer sit netværk af træk i en mere omfattende helhedsdannelse, der går på tværs af og rækker ud over dets delaspæker.

Det kan måske indvendes, at ovenstående udgør en romantisk harmonisøgende tilgang til bygningskunsten, og jeg vil - for lige at slå et smut tilbage i historien - ikke benægte, at min interesse for (mere eller mindre) *alts sammenhæng* i helhedsdannelser (også) må vedkende sig et vist interessefællesskab med den monistiske virkelighedsforståelse i (universal)romantikken. Som den tyske filosof og romantiker Friedrich von Schelling (1775-1854) formulerede det, er "naturen ubevidst ånd, og ånden bevidst natur", hvilket i eftertiden blev den klassiske sloganagtige formulering for den romantiske enhedstanke. Som det er formuleret i det følgende citat, var naturen og bevidstheden for Schelling "[...] én og samme substans, hele naturen er besjælet, og derved er ånd og materie to sider af samme sag". Og videre:

"Denne identitet kaldes for en *monisme* - en opfattelse af at alt er ét - og alle fænomener blot er forskellige fremtrædelsesformer for samme helhed [...] den dominerende tankegang inden for universalromantikken er den monistiske livsanskuelse. I bund og grund er mennesket og naturen udtryk for samme verdensånd [...] Naturen er én organisme, hvori alle celler hænger og hører sammen. Hver celle har sin plads og funktion i helheden. For Schelling udtrykker naturen en række trinvisse manifestationer af den universelle ånd, der slumrer i stenen, drømmer i planten, vågner i dyret og bliver sig bevidst i mennesket. [...] Denne romantiske grundidé kaldes *organismetanken*. Hele denne organisme er guddommelig, naturen er besjælet af Gud, eller naturen er slet og ret identisk med Gud. Dette synspunkt kaldes *panteisme*. På græsk betyder *pan* alt, *theos* Gud.

39. Panteisme betyder derfor, at Gud er i alt."

Den afgørende forskel på romantikken og min interesse for og tilgang til dette arbejdes emne, ligger dog bl.a. i den manglende religiøse anledning og dimension (spørgsmålet om det religiøse vil jeg dog tangere flere gange i dette arbejde), og (derfor nok) også i en dybere og mere udpræget interesse for alt det (hverdaglige og forskellige) der ligger imellem alt(et) eller intet, hvor den enkelte partikulære "forskell" også anerkendes som noget i sig selv. En interesse, der bl.a. er afstedkommet af en måske mere jordnær og dennesidig opmærksomhed, hvorfor fokus i højere grad er på den mere konkret samlende forskelstænkning end på den mere abstrakte (og idealiserende) enhedstænkning. Helheden forstås i dette arbejdes tilfælde netop ikke som en (monistisk/panteistisk, og i den forstand forskelsløs) enhed, hvor helheden er givet af Gud - fordi Gud er i alt - hvorfor helheden er én, og alle fænomener derfor blot er forskellige fremtrædelsesformer for det samme. I dette arbejde er alt ikke *ét*, men et spændingsfuldt felt af - i vellykkede tilfælde gensidigt løftende - forskelle. Der er derfor ikke kun "en-ighed" og harmonisk samarbejde mod et allerede givet og ensrettende mål, men også konflikt og kamp i dette arbejdes helhedsforståelse(r). Helhedsdannelsernes "samarbejdende fællesskaber" er derfor ikke forudsatte, men bliver til i mere skrøbelige situative konstruktioner, hvor anledningen og målet ikke er Gud, men det, der konkret og "mere spredt" sker nu og her som følge af såvel enighed som konflikt. Anerkendelsen af det konfliktuelle som noget, der ikke nødvendigvis skal gøres op med, men som noget, der (kan) udgør(e) en vigtig part i det helhedsdannende, indebærer selvfølgelig, at noget modarbejdende og "dekonstruktivt" tilkendes plads, hvilket rigtignok har som risiko at

39. Disse citater er hentet fra Systimes digitale opslagsværk 'Litteraturens veje': <https://litteraturensveje.systime.dk/index.php?id=152>. (tilgået den 01.06.2022).

40. I min fagfælledialog med arkitekt ph.d. lektor Niels Grønbæk, har denne gjort mig opmærksom på at

f.eks. den amerikanske, ikke-romantiske videnskabsmand og filosof Charles Sander Peirce (1839-1914), også erklærede sig som monist. Nærværende arbejdes umiddelbare sætten lighedstegn mellem monistisk og forskelsløs, er i den forstand mere kompleks. Lighedstegnet gælder derfor kun den panteistiske opfattelse af monismen.

konflikterne kan opløse helhedsdannelserne, såfremt de deraf følgende “diskussioner og skænderier” bliver for omfattende, hvorfor “parterne ikke kan mødes”. Omvendt giver konflikterne også livsvigtig spænding, energi og åbenhed til helhedsdannelserne, så de ikke lukker sig, stivner og “dør i stillestående harmoni”. Dette arbejde er derfor åbent for, at en vellykket helhedsdannelse kan bero på såvel “hierarkisk kontrol”, “egalitær harmoni”, “kamp om de hierarkiske positioner” el.a., da disse tilstande kun sjældent er statiske over tid, men noget, de fleste helhedsdannelser med varierende intensitet skifter imellem igennem deres “livsbaner”. Denne problematik er et gennemgående tema i dette arbejde.

Som udgangspunkt er det min meningsdannende tanke, at det helhedsdannende har kendetegnet og fortsat vil kendetegne bygningskunsten (i den romantiske periode og i alle andre perioder), men det, som afgørende har ændret sig op igennem arkitekturhistorien, er tilgangen til og måden, hvorpå de konkrete helhedsdannelser er tilrettelagt og fungerer; i visse (vil jeg hævde, ret sjældne) tilfælde som harmoniske helhedsdannelser, men i andre (hyppigere forekommende) tilfælde som mere dynamiske og spændingsfyldte, og til tider som decideret modsætningsfyldte og konfliktende helhedsdannelser. Med baggrund i bl.a. arbejdets analyser plæderer dette arbejde derfor for, at en helhedsdannelse kan være vellykket - og eksistentielt betydningsfuld - uanset om den er harmonisk eller konfliktfyldt, og at det som regel ikke giver mening at “vælge side” i denne umiddelbare modsætning, da man i de fleste helhedsdannelser (uanset de evt. ideale intentioner og fordringer) som oftest kan finde begge sider. Arbejdets værkanalyser viser bl.a., at et bygningsværk som den svenske arkitekt Peter Celsings kulturhus i Stockholm i såvel sine internt programmatisk som i sine eksterne by-relationer på mange måder må siges at rumme en stor og kompleks dynamik, der til tider har decideret modsætningsfyldte og konfliktende implikationer. Hvor et (andet i dette arbejde involveret) bygningsværk som f.eks. de danske arkitekter Kay Fisker og C.F. Møllers Vodroffsvej 2 i København, måske virker mere “stille” og “harmonisk ordnet”. Omvendt viser arbejdets analyser, at så simpelt er det ikke. Både den harmoniske ro og samlende orden og den mere spændingsfyldte “spredende” dynamik spiller en afgørende rolle i begge værker. Mere om dette i analyserne.

Bygningskunstens helhedsdannelser er med andre ord komplekse og antager en unik “form” for hver situation, de realiserer sig i. Denne “form” er tilmed ikke stabil, men under konstant forandring i og med det, der over tid uafvendeligt sker med og forandrer den samlede situation, hvorfor ethvert bygningsværk med tiden får ændret sin betydnings- og forståelsesramme for i den forstand også selv at forandres. Der findes derfor potentielt en uendelighed af helhedsformer, hvorfor det ikke lader sig gøre at skabe et overblik over de former, som bygningskunstens helhedsproblematik kan realisere sig i. I stedet må man søge ind i hver enkelt situation for at blotlægge kompleksiteten og via dette eksponere de “dele der er i spil” i situationen og desuden bevidst- og tydeliggøre (og i kreative sammenhænge igangsætte) de “helhedskræfter”, der får (kan få) “delene” til at virke sammen.

Jeg betragter som tidligere nævnt nærværende arbejde som grundforskning i bygningskunstens felt, men det er ikke den slags grundforskning, der forsøger at nå ned i bygningskunstens mindste bestanddele for på denne måde at ville “uddestillere” bygningskunstens “atomer og molekyler”; bygningskunstens grundlæggende “byggeklodser”. Dette projekts ærinde er derimod de tværgående “helhedskræfter”, der giver bestanddelene sammenhængskraft og får dem til at virke sammen. De helhedskræfter, der vedvarende finder unikke virkemåder afhængigt af de konkrete bestanddele og aspekter der er involveret og de konkrete situationer de virker i, og derfor er bygningskunstens helhedskræfter meget svært generaliserbare. Den forskningstilgang, der vil forstå ved at adskille og isolere (som bl.a. er underforstået i det engelske ‘Science’ - af gammelengelsk ‘sceadan’ “to divide, separate” og det engelske ‘scissor’), er derfor kun i begrænset omfang relevant for dette arbejde, da man netop ikke kan “udklippe” og isolere bygningskunstens helhedskræfter og studere disse særskilt, fordi de kun eksisterer i konkrete sammenhænge og er uidentificerbare uden. De mister deres særlige karakter, kvalitet, værdi og betydning uden den kompleksitet af konkrete bestanddele, som de etablerer et samarbejde imellem og derfor får til at virke sammen. Analysen af den konkrete situation er derfor afgørende for dette arbejde - forstået som analysen af, hvordan en bygningskunstnerisk situations konkrete bestanddele og aspekter virker sammen som helhed - uanset at analysebegrebet på lignende vis forstås på en forskudt måde, da begrebets etymologiske baggrund tilsvarende (som tidligere nævnt) handler om at adskille og opløse, jf. begrebets oprindelse i det græske ‘analysis’.

41. <https://www.etymonline.com/word/science> (tilgået den 01.06.2022).

42. Nærværende arbejde er her helt på linje med professor på Institut for Bioscience (Aarhus Universitet) PhD, MSc & Hort. Jens Mogens Olesen (1949-), når han skriver: “Meget af den traditionelle forskning går både i dybden og detaljen; den studerer de enkelte tandhjul grundigt. Videnskabsfilosofisk er en sådan forskning reduktionistisk. Dens bærende ide er, at hvis vi reducerer helheden til dens enkeltdele, så forstår vi også bedre helheden. Det er selvfølgelig rigtigt, at hvis man forstår, hvordan hvert tandhjul virker, så fatter man også bedre mekanikken i hele uret. Men det er ikke tilstrækkeligt. Forskningen i mennesket og universet fokuserer på gener, atomer og molekyler. Dybsindig forskning med fondstække er blevet synonym med forskning i enkeltdele, i detaljer, i mikro og nano, men ikke i makro. Studiet af isolerede enkeltdele fører dog ikke nødvendigvis til en dybere forståelse af helheden, af den kompleksitet, der omgiver os, og som vi selv er et godt eksempel på. Alle

enkeltdelene er jo forbundet i store, komplicerede netværk. Og ikke nok med det; enkeltdelene kan ofte sættes sammen til et hele på forskellige måder. Kompleksitet opstår, når helheder har egenskaber, som vi ikke kan slutte os til ud fra enkeltdelene alene. En af udfordringerne er desuden at bestemme sig for, hvor detaljeret et studie skal være, dvs. at finde ud af, hvilke enkeltdele eller detaljer på et givet niveau der er bestemmende og drivende for delene på andre niveauer. Kun langsomt og måske efter pinefulde og pinlige erfaringer har vi måttet acceptere, at enkeltdelene er forbundet, og at intet sker i isolation. En ingeniør eller en landmand må forstå, at hun eller han ikke kan udføre sit arbejde isoleret fra naturen; og en økonom kan ikke analysere varernes “frie” bevægelighed uden at kende den menneskelige psyke. Vi vil indse, at vi og alt andet er dele af sammenhænge, af komplekse netværk.” Jens Mogens Olesen, ‘Netværk’ s.12-13 (bogserien ‘Tænkepauser’, Aarhus 2012).

43. <https://www.etymonline.com/word/analysis> (tilgået den 01.06.2022).

Nærværende arbejdes anvendelse af begrebet 'analyse' har derfor kun begrænset fokus på det adskillende/opløsende, men først og fremmest på det samlende. Den erfaring, dette arbejde kan give videre, er derfor ikke direkte anvendelig - forstået som direkte anvendelige værktøjer og/eller direkte gentagelige "kneb" - men den kan forhåbentlig alligevel give inspiration via en bevidst- og tydeliggørelse af de helhedskatalyserende træk i en række vellykkede bygningsværker. Denne række af helhedskatalyserende træk forsøger arbejdet efterfølgende at vride noget tværgående og mere generelt vedkommende ud af i de ti afsnit, der er samlet under kapiteloverskriften '3. om og med Bygningskunstens Helhedsdannelser - implikationer og relative generaliseringer', men det kræver stadig besindig "oversættelseskraft" og en kreativt åben sensibilitet og tænkning, såfremt dette tværgående skal kunne anvendes som afsæt for skabelsen af nye bygningsværker, der tilsvarende de i dette arbejde analyserede værker må finde deres egne unikke helhedsmåder. Den erfaring, dette arbejde forhåbentlig kan give videre, består derfor først og fremmest i at fremme en bevidsthed om de bygningskunstneriske helhedsdannelsers kompleksitet, muligheder og nødvendighed, for helt grundlæggende at forsøge at nuancere, videreudvikle og fremme den viden, det sprog og de begreber, de sensibiliteter, de erfaringer, de intuitioner osv., der kan medvirke til at give bygningskunstens helhedstænkning og helhedspraksis gode vilkår.

Alt i alt vil jeg med nærværende arbejde argumentere for, at bygningskunstens helhedsdimension er bygningskunstens fundamentale værdi - vel at mærke når den er vellykket, katalyserende og generøst omverdensbidragende. Bygningskunstens vellykkede helhedsdimension er ikke blot et ekstra, men bygningskunstens gennemtrængende og afgørende værdi, uden hvilken bygningskunsten netop ikke er kunst, men blot trivielt byggeri. Helhedsfordringen er i den forstand altafgørende for bygningskunsten og for arkitekter i dag, og derfor må det handle om at udvikle "helhedsmåder", der er relevante og kan virke aktuelt og fremover. Alt for ofte "handles" byggeriet på andre ikke-fundamentale værdier.

Nærværende arbejde kan måske klandres for, at det er problematisk overhovedet at beskæftige sig med begreber som 'helhed' og 'sammenhængskraft' i en tidsperiode, hvor homogenitetsdyrkelse, identitetsmarkeringer, nationalisme, "stammestænkning" og unuanceret identitetspolitik præger samfundsdebatten, og hvor forskellige selvtilstrækkelige grupperinger (politiske, kulturelle o.a.) synes at have taget patent på begreberne. En underliggende ambition handler derfor også om at "generobre" begreberne med forhåbentlig mere nuancerede og sympatiske fordringer, hvor helhedsbegrebet ikke bruges som et ekskluderende afmagtsbegreb, men som et inkluderende overskudsbegreb.

Som det senere vil blive uddybet, er arbejdets valg af analyseobjekter alle hjemmehørende i en (midt- og nord-) europæisk kontekst. Man kan derfor muligvis yderligere klandre arbejdet for, at ovenstående ambition ville have været mere troværdig, såfremt jeg havde valgt med et bredere kulturelt blik, men af praktiske årsager har det været afgørende for mig at have rela-

tivt kort afstand og deraf følgende nem adgang til arbejdets analyseobjekter. Jeg vil derfor tage forbehold for, at pointerne i dette arbejde kunne have været anderledes med et valg af andre analyseobjekter, såfremt forskellene i de respektive værkers kulturelle baglande havde været større, hvorfor jeg måske allerede her åbner op for en selvkritik, som kan blive afsæt for et kommende arbejde.

1.4. Forudsættende begreber

Nærværende arbejde udvikler bl.a. en række begreber, som det er arbejdets håb vil kunne støtte den helhedstænkning og de helhedstilgange som arbejdet argumenterer for er en nødvendighed for den fortsatte udvikling af bygningskunsten. Inden da skal vi dog først omkring en række forudsættende begreber. Den amerikanske arkitekt og arkitekturteoretiker Robert Venturi (1925-2018) pegede på det svært komplekse som et vilkår for arkitekturen og tilegnede f.eks. et kapitel i sin indflydelsesrige bog 'Complexity and Contradiction in Architecture' til helhedsproblematikken; et kapitel, som han sigende betitlede 'The Obligation Toward the Difficult Whole'. I bogens indledende afsnit '1. Nonstraightforward Architecture: A Gentle Manifesto' summerede han sin tilgang op med bl.a. denne berømte formulering:

“But an architecture of complexity and contradiction has a special obligation toward the whole: its truth must be in its totality or its implications of totality. It must embody the difficult unity of inclusion rather than the easy unity of

44. exclusion. More is not less.”

Begrebet 'helhed' er pr. definition komplekst. Det kan ikke defineres entydigt, og man farer nemt vild i begrebets implikationer. For at undgå, at sværhedsgraden og risikoen for uproduktiv vildfarelse øges yderligere pga. eventuelle misforståelser, finder jeg det derfor nødvendigt at indlede med en kort redegørelse for, hvordan nærværende arbejde forstår og skelner imellem forskellige relaterede begreber. Disse begrebsforståelser anvendes som grundlag for arbejdets konsistens, men de kan sagtens være anderledes end andres forståelser, hvorfor de ikke skal opfattes som forsøg på at fastnagle en essens i begreberne men blot som praktiske sproglige sonderinger, der forhåbentligt kan gøre dette arbejde (lidt) nemmere at læse. Jeg har allerede været omkring, og vil flere gange senere vende tilbage til, hvordan arbejdet skelner mellem de to - for nærværende arbejde vigtige - begreber 'betydning' og 'mening', men mere arkitekturspecifikke begreber som 'byggeri', 'arkitektur', 'bygning', 'bygningskunst', 'bygningsværk' og 'bygningskultur' er det vigtigt at knytte en indledende forklaring til. Disse begrebsforklaringer er muligvis selvfølgeligheder blandt fagfolk, men ikke desto mindre anvendes begreberne i flæng (også

45. blandt fagfolk) uden en klar skelnen, og ofte kommer flere af begreberne i daglig brug til at betyde stort set det samme med et nuancerings- og forståelsestab til følge.

'Byggeri' forstås i dette arbejde som det byggede uanset skala og kvalitetsniveau, mens begrebet 'arkitektur' tilsvarende omfatter alle byggeriets skalaer, men kun anvendes for byggeri af et vist kvalitativt niveau. Byggeriets og arkitekturens skalaer indbefatter bl.a. de klassiske skalaer som landskab, by, byrum, havekunst, bygning, rumkunst (og i et vist omfang

46. brugsgenstande). Disse skalaer er dog ikke entydige og faste, men er i stadig forandring med udviklingen af nye skalaer, blandings-skalaer, mellemskalaer osv.

En 'bygning' forstås ikke overraskende som en særlig kategori med en særlig skala i byggeriet (og arkitekturen) eller et særligt skalaområde, der som oftest kommer til udtryk som et - i

47. f.eks. et landskab eller en by placeret - ret stort objekt (en bygningskrop, som det ofte metaforisk benævnes) med et eksteriør, der medvirker i en større sammenhæng (en by, et landskab el.a.) og et interiør, der som oftest kan indeholde mennesker, som bygningen på forskellige måder kan virke som en funktionel fysisk og rumlig ramme for.

Som det senere vil blive uddybet, kan visse bygninger dog mere end blot at tilbyde fysisk/rumlige og funktionelle rammer, og dette *mere* lader dem overskride det trivielt nyttige. Dette arbejde placerer disse bygninger i en særlig kvalitativ kategori af bygninger, der udover blot at være nyttige også er i stand til at løfte et overskud af f.eks.: poetisk "nytteløshed", en særlig atmosfære, stemning/sanseoplevelse og/eller lys-/stof-/form-/rumoplevelse, en dybere betydningsgivende og eksistentielt meningspotentiell virkelighedstolkning, en åbning/åbelse eller på anden vis nærværsgørelse af en hverdagsoverskridende dimension og/eller yderligere kvaliteter og betydninger på mange andre måder - alt afhængig af de (sete såvel som usete) muligheder, som bygningens involverede dele og aspekter giver (og arkitektens, bygherrens og brugernes evne til at realisere disse muligheder). Uden her i indføringen at ville gå for langt ind i

44. Robert Venturi, 'Complexity and Contradiction in Architecture' s.16 (The Museum of Modern Art, New York 1966 og 1977).

45. Den indflydelsesrige svenske filosof og arkitekturhistoriker Elias Cornell (1916-2008 - jeg vil senere vende tilbage til Cornell) skrev f.eks. konsekvent 'arkitekturværk', selvom han mere specifikt mente bygningsværk. Han skrev f.eks. i sin lille bog 'Arkitekturen som kunststart', at: "Arkitekturen giver sig til kende som bygninger." (s. 50). Der er selvfølgelig intet direkte forkert i dette, udover at jeg nok ville tilføje, at arkitekturen *bl.a.* giver sig til kende som bygninger, da bygningerne jo ikke udspænder hele arkitekturens felt, men er en særlig kategori inden for det bredere felt af arkitekturværker som arkitekturen spænder over, hvilket til tider kan forvirre når man læser Cornell, da man kan komme i tvivl om hvad han mente, når han f.eks. beskrev forhold der er særlige for bygninger, men som ikke er generelt gældende for arkitekturen, og derfor ikke for andre kategorier af arkitekturværker som f.eks. byrum, kvarterer, parker, haver, landskaber, infrastrukturelle værker, evt. byer osv.

46. Arkitekter lapper ofte ind over designfeltet (med udviklingen af div. detaljer, inventar, møbler osv.), og ofte giver det ikke mening at skelne mellem arkitekter og designere. I

dette arbejde giver det i hvert fald ikke mening, da designere selvfølgelig også bidrager til vores fysiske omgivelser, og derfor bidrager til de helhedsdannelser som har dette arbejdes interesse. Som det vil fremgå af analyserne, kan en mindre designdetalje have lige så afgørende betydning for en større helhedssammenhæng, som et bidrag i en større skala.

47. Da bygninger kan være, såvel meget små, som meget store, spænder bygningers størrelse selvfølgelig over et ret vidt område, hvorfor det måske er uklart at hævde, at bygninger kun er tilknyttet én skala.

48. Bestemmelsen af bygningen som et objekt er selvfølgelig ikke fuldt dækkende da der naturligvis findes undtagelser. Strukturalismen udviklede f.eks. en bygningstype, de store såkaldte 'mat-buildings' (f.eks. universiteter som Berlin Freie Universität, Odense Universitet og lignende) der nærmede sig en skala der har by-træk, og derfor måske er svære at forstå som objekter, men mere må betegnes som strukturer (bl.a. deraf betegnelsen 'strukturalisme').

49. Der findes selvfølgelig også bygninger der danner ramme for ikke-menneskelige forhold, og derfor på mere indirekte vis vedkommer det menneskelige.

- den komplekse diskussion om værkbegrebet, skal det blot pointeres, at i dette arbejde kaldes disse bygninger for ‘bygningsværker’ (eller blot ‘værker’). Begrebet ‘værk’ benyttes i mange sammenhænge (f.eks. træværk, murværk, tagværk, bagværk, livsværk, hærværk, håndværk, værktøj, værksted osv.), men som allerede antydnet benytter dette arbejde den side af begrebet, der er knyttet til kunstens verden, hvorfor arbejdet
50. forstår ‘bygningskunsten’ som den samlede betegnelse for arkitekturens bygningsværker. En bygning er i den forstand ikke
 51. nødvendigvis bygningsværk, da dette kræver det førnævnte *mere*, men der er ikke et entydigt og fast skel mellem bygning og bygningsværk. Skellet er konstant til diskussion og forhandling, og f.eks. hænder det, at en ellers “triviel” bygning - af
 52. forskellige årsager - med tiden tilegner sig dette mere for dermed at blive bygningsværk (og det er på ingen måde en forudsætning, at bygningen er skabt af en arkitekt).

Begrebet ‘bygningskultur’ skal også nævnes, da det adskiller sig fra de førnævnte begreber ved i dette arbejde at blive forstået som en bredere betegnelse for såvel “trivielle” bygninger som bygningsværker, der i en given - ofte national eller regional - kontekst tilsammen kan forme en bygningskultur ved at dele et vist fælles sprog og visse fællestræk uanset kvalitetsniveauet. Som regel forudsætter dette fællesskab dog, at visse bygninger i bygningskulturen har et højt kvalitativt niveau (er bygningsværker) og derfor virker som forbilleder, de øvrige bygninger i bygningskulturen som sådan trækker på - jeg vil vende tilbage til dette i implikationsafsnit ‘3.7. Værk, *medværk* og *modværk*’. Så simpelt er det dog ikke, da de forskellige bygningskulturer også inspirerer og overlapper hinanden, hvorfor man muligvis også kan identificere bygningskultur-træk, der

53. har andre skalaer og virkemåder.

For indledningsvist at vende begrebet ‘helhed’ vil jeg først begrundede, hvorfor jeg ikke anvender det ofte i stedet benyttede begreb ‘syntese’: Syntesebegrebet kommer oprindeligt fra matematikken (fra de oldgræske matematikere) og betyder ‘sammenstillen’, hvorfor der er en umiddelbar forbindelse med helhedsbegrebet. Syntesebegrebet danner uadskilleligt modsætningspar med begrebet ‘analyse’, som modsat sammenstillen

54. betyder ‘adskillen’. Man kan derfor meget hurtigt danne det billede, at de to begreber kan gå op i hinanden, hvor forskellen blot er, at de involverede dele og aspekter i syntesen er sammenstillede, mens de i analysen er adskilte, hvorfor analysen så at sige har mulighed for at få “det hele med”, når den skiller syntesen ad. Dette arbejde forstår og bruger helhedsbegrebet - især i forbindelse med de helhedsdannelser, som dette arbejde fremhæver som *vellykkede* - på en anden måde, i den forstand at det er en afgørende pointe i dette arbejde, at de vellykkede helhedsdannelser emergerer udover den blot adderende sammenstillen. Tilsvarende de tidligere nævnte bygningsværker producerer de vellykkede helhedsdannelser et overskud, et *mere*, som analysen ikke kan gribe ved blot at “regne baglæns” og vende den syntetiserende proces om i analyserende adskillelse. Syntesebegrebets matematiske “metode” kommer derfor til kort, da den vellykkede helhedsdannelse indebærer et spring, som analysen ikke kan begribe via adskillellesmetoden men kun kan forholde sig mere åbent ræsonnerende og tolkende til.

Indledningsvist vil jeg anføre, at man ikke kan komme særligt langt med en generel definition af, hvad begrebet ‘helhed’ indebærer for bygningskunsten, og arbejdet gør sig derfor ingen forhåbninger om at kunne udvikle en formel logisk helhedssteori, en generelt anvendelig analytik el.a. for bygningskunsten, som man blot kan følge. Som det senere vil blive uddybet, identificerer dette arbejde to primære helhedsniveauer i relation til enhver bygning: bygningens *egen-helhed* som det ene og den *medvirkende helhed*, der inkluderer det omgivende, som bygningen medvirker i, som det andet. Dette gælder, uanset om bygningen er “triviel” eller har en værkdimension (er bygningskunst). Til forskel fra værkbegrebet indebærer helhedsbegrebet - for dette arbejde - ikke nødvendigvis et vist kvalitetsniveau, da helheden (både egen-helheden og den medvirkende helhed) altid er til stede, uanset om den er vellykket eller mislykket (eller hvad der findes af relative varianter derimellem), modsat den kvalitative *virken*, der forudsætter et værk. Jeg anvender derfor betegnelsen *vellykket helhedsdannelse* for de helhedsdannelser, som har et højt kvalitativt niveau, dog med det forbehold at en helhedsdannelse som oftest er kompleks og forandres over tid, hvorfor forholdet mellem det vellykkede og det mislykkede kun sjældent er entydigt. De fire værk- og helhedsanalyser (afsnit 2.1.-2.4.) har givet mig anledning til at eksemplificere og uddybe, hvad en sådan vellykket helhedsdannelse

50. Ikke at forveksle med begrebet ‘byggekunst’ (med det tilhørende begreb ‘bygværk’). Begrebet anvendes ikke i dette arbejde, men ifald ville dette arbejde forstå dette begreb tilsvarende begrebet ‘arkitektur’ som et begreb der omfatter alle byggeriets skalaer, men som i kraft af kunstdimensionen kun gælder for byggeri af et vist kvalitativt niveau. Begrebet ‘byggekunst’ er derfor ikke entydigt synonymt med begrebet ‘bygningskunst’, da bygningskunsten kun omfatter *bygninger* af et vist kvalitativt niveau, hvorfor begrebet ‘bygningskunst’ ikke er fuldt skalaomfattende. Tilsvarende forstås begrebet ‘bygningsværk’ heller ikke som entydigt synonymt med begrebet ‘bygværk’, selvom en sådan synonymitet f.eks. hævdes i Den Danske Ordbog, <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=bygningsv%C3%A6rk> (tilgået den 01.06.2022).

51. Dette kan muligvis klandres for at være en arrogant skelnen, men omvendt vil jeg mene, at den kun er arrogant såfremt den ikke er kvalitetsbaseret, men kun favoriserer arkitekttegnede bygninger, hvilket ikke er dette arbejdes intention. Langt de fleste bygningsværker er højst sandsynligt tegnet af arkitekter, men dette er ikke en selvfølge.

52. Et dygtigt/heldigt brugsskifte, ændrede kontekstforhold, en særlig

heldigt udviklet patina, deciderede transformationer af bygningen eller lignende.

53. Der er selvfølgelig også eksempler der vælger at se bort fra lokale bygningskulturelle træk i et forsøg på at skabe en mere international bygningskultur. ‘*Den internationale stil*’, der var del af den moderne bevægelse i 1920’erne og 30’erne, er et sådant forsøg. Se bl.a. Henry-Russell Hitchcock og Philip Johnson, ‘The International Style’ (New York 1932, genoptrykt i 1996). [https://en.wikipedia.org/wiki/International_Style_\(architecture\)](https://en.wikipedia.org/wiki/International_Style_(architecture)) (tilgået den 01.06.2022).

54. Definitionen er hentet fra Gyldendals ‘Den Store Danske’: “*syntese*, (af gr. *synthesis* ‘sammenstillen’, af *syn-* og *thesis* ‘det at sætte, stille’), matematisk metode til opgaveløsning, defineret sammen med den modsatrettede metode, *analyse*, af de græske matematikere i oldtiden. I analysen tænker man sig opgaven løst og udleder deraf opgavens nødvendige betingelser. I syntesen vender man analysen om og gennemløber analysens skridt i omvendt rækkefølge, hvorved man sikrer sig, at de fundne betingelser også er tilstrækkelige til opgavens løsning.” http://denstoredanske.dk/It,_teknik_og_naturvidenskab/Matematik_og_statistik/Matematikens_historie/syntese (tilgået den 01.06.2022).

konkret kan bestå i, og i de efterfølgende implikationsafsnit (3.1.-3.10.) vil jeg yderligere diskutere og uddybe dette på en relativt generaliserende måde.

Helhedsrelaterede begreber som f.eks. 'skala', 'kohæsion', 'kohærens' og 'emergens' vil arbejdet også diskutere, men uden at gå ned i en specifik helhedsdannelse er det ikke muligt at komme meget længere med en udfoldelse af, hvad bygningskunstens helhedsdannelse indebærer. Sagt med andre ord kan dette arbejde ikke afsløre nogle "helhedstricks", som man altid og direkte kan bruge. Arbejdet kan kun overkomme en vis strækning ved at pege på, analysere, diskutere og søge at forstå nogle dygtige og vellykkede eksempler og disses implikationer, hvilket på mere indirekte vis kan give erfaring, virke som inspiration for fremtidige helhedsdannelse og/eller tjene som sammenligningsgrundlag for forståelsen og kritikken af allerede eksisterende helhedsdannelse. Den nær- og dybdegående og derfor relativt omfangsrige analyse af, hvad en række specifikke og realiserede bygningsværker indebærer og medvirker til, spiller derfor en afgørende rolle i dette arbejde. Dette analyse- og forståelsesarbejde har dog et indbygget problem og paradoks; for hvor meget skal der med for at omfatte og beskrive en helhedsdannelse? Det giver selvfølgelig ikke mening at beskrive *det hele*, da en beskrivende, analyserende og forståelsesfordrende tekst ikke til fulde kan omfatte og gentage sin genstand. Arbejdet må derfor nødvendigvis "reducere" det hele, vel at mærke ikke på en simplificerende måde, men derimod på en "kondenserende og intensiverende" måde, og derved efterstræbe en forståelse af de træk der er væsentlige og gennemtrængende i et omfang hvor man måske kan sige, at de udgør *de eksistentielt afgørende træk i det hele*. Et vist abstraktionsniveau må derfor indfinde sig, hvilket selvfølgelig kan føre til det omvendte problem, at det kan abstraheres så langt (få så lang afstand til det konkrete), at arbejdet nærmer sig det generaliserende, hvilket det indledningsvist blev pointeret, at man ikke kan nå langt med.

De fire bygningsværker og tilhørende helhedsdannelse, som arbejdet analyserer, er alle rigt kvalificerede, komplekst involverede og dybt indfældede i Verden, og derfor har de hver især et rigt, komplekst og dybt betydningsfelt og eksistentielle meningspotentialer. Arbejdets analyser kan dog som sagt aldrig til fulde afdække værkernes respektive helhedsdannelse, da analyserne kun kan udgøre uddrag eller snit i værkerne, men det er målet at arbejdet analyser alligevel skal "spænde værkerne ud"; fra de største omverdensmedvirkende relationer, over værkets ydre og indre træk, organiseringer, understøttelser, forbindelser og grænser, til de mindste og næreste detaljer. Uden at gøre sig nogen illusioner om at analyserne kan nå ud i alle hjørner, forsøger de på denne måde at give et gennemtrængende indtryk af, hvilke afgørende aspekter der er involveret og virker sammen, hvordan de respektive helhedsdannelse virker, og hvad de eksistentielt afgørende indebærer.

Arkitekturforskningen forgrener sig ofte ud i mere snævre og specialiserede underområder og kan gøre dette med en "hård" naturvidenskabelig tilgang, en "blødere" humanistisk-videnskabelig tilgang, en "kunst-videnskabelig" tilgang, en historisk tilgang osv., alt afhængig af det enkelte underområdes karak-

ter og implikationer og forfatterens hensigt, evner og temperament. Nærværende arbejde må dog - qua sin interesse for bygningskunstens helhedsdannelse - vælge en tværgående tilgang, da det principielt set involverer alle bygningskunstens delaspekter og underområder og deres indbyrdes samarbejde (uden at ville hævde, at dette kan gøres til en endelig størrelse). Komplexiteten er derfor meget stor og reelt uoverkommelig. Prioriteringen af afgørende tværgående forbindelser, gennemtrængende sammenhænge, "samle-figurer" og lign. i de værk- og helhedsdannelse, arbejdet analyserer, har følgelig været helt essentiel for arbejdets gennemførelse og for udviklingen af arbejdets "resultater". Der er derfor ikke tale om forsøg på at redegøre for alt det, værkerne involverer (det hele), men om en prioriteret og derfor mere begrænset tolkning af værkernes helhedsdannelse; en tolkning af værkernes respektive "måder at have helhed på". Denne "forkortelse" af de respektive helhedsdannelse er bl.a. inspireret af det, den danske digter Inger Christensen (1935-2009) kaldte for "poetiske forkortelse". Hun skrev bl.a. følgende:

"Det vil hele tiden gå os, som det går i Borges' berømte fortælling om landkortet, der bestandigt bliver tegnet større og mere udførligt, indtil det til sidst er lige så stort som hele verden og dækker det, det egentligt skulle afdække. I en menneskelig dimension må kortet være en forkortelse. [...]

55. En poetisk forkortelse."

Nærværende arbejdes værk- og helhedsanalyser forstår jeg på tilsvarende vis som poetiske forkortelse, da de i yderligere kompleksitetsskabende tilgift netop ikke kun er "forkortende", da de også "udvider" og lægger noget til, som på sin vis både "var-der" og "ikke-var-der" - hvilket jeg tolker som ikke helt uligt Christensens tilføjelse af ordet 'poetisk' til det ellers forkortende (jf. den etymologiske oprindelse for ordet 'poetisk' i det græske 'poiesis'; *frembringe, skabe*). Mere om dette senere.

1.5. Om helhedsdannelserne som samlinger

Byggende arkitekter (de fleste, nogle, alle?) kender oplevelsen af, at arkitekturens bestanddele reagerer på hinanden, hvorfor det, som virkede for bestanddelen isoleret set, virker anderledes eller slet ikke virker, når det sættes sammen med andre bestanddele i en helhedssammenhæng. Omvendt er det én af arkitekturforskningens udfordringer, at den ofte i for udpræget grad er adskilt i mere snævre forskningsinteresser, der hver især har svært ved at tage højde for, at arkitekturværker er og afstedkommer tværgående og komplekst samvirkende helhedsdannelser, hvor *alt påvirker alt*. Adskillelsen medfører derfor ofte, at arkitekturforskningen ikke får mere gennemtrængende fat i arkitekturens afgørende virkemåder, hvor hvert arkitekturværks særlige kompleksitet af involverede bestanddele er gensidigt løftende i særlige helhedssamspil, hvorfor hver bestanddel henter afgørende kvalitet, virkning, betydning og mening fra dette samspil.

Dermed selvfølgelig ikke sagt at arkitekturforskningen ikke kan opnå noget ved at gå i dybden med div. snævre specialer, men kun at disse først for alvor folder sig ud, når de virker ind i mere omfattende helhedsdannelser. Arkitekturforskerne er derfor - tilsvarende de byggende arkitekter - nødsaget til også at tænke på tværs og forsøge at orientere arkitekturforskningens ofte mere partikulært orienterede interesser mod større helhedsmæssige sammenhænge, der inddrager en længere liste af såvel praktiske, tekniske, antropologiske, sociologiske, kontekstuelle, historiske, kulturelle, bæredygtighedsorienterede, politiske, økonomiske, æstetiske, kunstneriske, eksistentielle, filosofiske og mange andre aspekter. Når man borer sig (for) langt ned i udforskningen af specialiserede delaspekter som f.eks. det æstetiske, det tekniske el.a., medfølger der en vis risiko for, at man fortaber sig, suboptimerer og mister forbindelsen til den komplekse helhedsrelation af omstændigheder, hensyn og fordringer, arkitekturen skal give gode vilkår. Omvendt er der også mulighed for at komme op med overraskende, forunderlige og velfungerende forståelser, greb osv., hvis man omgås "nedboringen" besindigt. Dette arbejde plæderer derfor for et arkitekturforskningslandskab, hvor forskning i henholdsvis det partikulære og forskning i helhedsdannelsernes samvirkende kompleksiteter udveksler med hinanden for at kunne supplere og løfte hinanden.

Dette arbejde har som igangsættende tanke, at arkitekturens helhedsdannelser er den afgørende forudsætning for arkitekturens og - mere specifikt for dette arbejde - bygningskunstens kvalitetsdannelser, betydningsfuldheder og meningspotentialer. Helhedsniveauet kan dog ikke konkretiseres uden det enkelte bygningsværks specifikke bestanddele, men som nævnt får bestanddelene først reel kvalitet og meningspotentialitet, når de orienteres mod og medvirker i helhedsdannelsen. Dette arbejde vil argumentere for, at bygningskunstens helhedsdannelser skabes ved at sammensætte træk på delniveau. Intet træk kan foregå direkte på helhedsniveauet, fordi helhedsdannelsen er en fællesskab og emergeret effekt af bestanddelenes sammensætning. *Skabelsen* af et givet bygningsværk tager derfor udgangspunkt i delniveauerne og deres mulige helheds-

dannende sammensætninger, hvorimod *brugen, forståelsen og bedømmelsen* af bygningsværket - dets helhedsdannelse såvel som bestanddele - må tage udgangspunkt i helhedsniveauet. De fleste bygningsværker har dog selvfølgelig også mere "overfladiske" brugere, der kun relaterer sig til ét delaspekt - eller et begrænset antal delaspekter - men dette arbejde plæderer for, at den *dybe* brug, forståelse og bedømmelse - der f.eks. som regel kendetegner beboelsen - er et helhedsforhold.

I sin indflydelsesrige bog 'Om at opleve arkitektur' pointerede Steen Eiler Rasmussen følgende: "[...] enkelthederne siger ikke noget væsentligt om arkitekturen, for det er jo netop bygningskunstens opgave at skabe helhed", og en side senere: "At bringe orden og sammenhæng i de menneskelige omgivelser, det er arkitekturens opgave." På baggrund af bl.a. disse udsagn kan man måske nå frem til, at en bygnings helhedsdannelse grundlæggende er en *samling*; en mængde enkeltheder (materialer, dele, aspekter o.a.), der er ordnet og sat i sammenhæng, så de virker sammen: Materialer er samlet til bygningsdele, bygningsdele er samlet til en bygning, forskellige funktioner og menneskelige aktiviteter er koordineret og samlet, så de kan virke sammen, bygningen er sat ind i en kontekst; et nabo-skab, et miljø, en bydel, en by, en kultur, en situation, et landskab el.a., så sammensætningen kan løfte såvel bygningen som konteksten osv. Arkitektens samlende evner, der bl.a. kommer til udtryk igennem det kontekstuelle, kompositoriske, tektoniske og materialekvalificerende arbejde, den menneskeligt (eller på anden vis livsforms-) empatiske indlevelse, den funktionelle organisering og muliggørelse, den atmosfæreskabende evne, byggeprocessens forhandlingsarbejde, de relationelle evner, det kulturelt bidragende, det Verdensbidragende (f.eks. via den bæredygtige omsorg for planetens hele sfære af liv), værkambitionen, helhedsfordringen osv., må derfor - vil dette arbejde plædere for - betragtes som arkitektens grundevner (uanset om man er officielt/institutionelt uddannet arkitekt eller har tilegnet sig disse evner på anden vis). Igen gennem arkitekturhistorien er der udviklet forskellige overordnede begreber, der på generelle måder forsøger at benævne "resultatet" af denne grundlæggende samlende - ordens- og sammenhængsskabende - gestus: Til tider anvendes f.eks. begrebet *enhed*, hvorfor et givet bygningsværks komplekse konglomerat af bestanddele og forskelle i den forstand opfattes som "slettet" i bygningsværkets skabelsesproces, så bygningen

54
—
55

56. Som det vil fremgå, optræder der en del liste-opremsninger i dette arbejde. Dette er måske uundgåeligt, da et vigtigt problem i dette arbejde består i, at det kun sjældent lader sig gøre at skrive om en given helhedsdannelse på det overordnede helhedsniveau - den fulde kompleksitet - hvorfor man må skrive om enkelte aspekter ved en helhedsdannelse, men samtidigt gøre opmærksom på at disse aspekter medvirker i

en helhedsdannelse sammen med en længere liste af aspekter, hvorfor disse også må nævnes. Dermed dog ikke underforstået at en sådan liste nogensinde kan være udtømmende.

57. Steen Eiler Rasmussen, 'Om at opleve arkitektur' s.33 (København 1957).

58. Ibid. s.34.

59. kan forstås som én. Ofte beskrives denne gestus gennem det “helende” arbejde, som bl.a. arkitekten udfører, når brudfladerne eller “sårene” mellem konglomeratets bestanddele “heles” for at virke som *helhed*. Disse begreber trækker mange tråde langt tilbage i historien for også at virke i analoge begreber, der f.eks. trækker på korpus- og organismerelaterede metaforer (f.eks. i de tyske arkitekter Hans Scharouns og Hugo Härings organismetænkning, som jeg vil vende tilbage til i forbindelse med arbejdets analyse af Scharouns statsbibliotek i Berlin) og/eller system- og netværksorienterede begreber, der tilsvarende kan ligge under de forskellige *måder at samle* et bygningsværk på (som man f.eks. kan møde i strukturalismen, som jeg vil tangere i arbejdets analyse af den svenske arkitekt Peter Celsings kulturhus i Stockholm). Alle disse tråde og tilknyttede specifikke praksisser og “stemmer” udgør et meget komplekst og vidtrækkende historisk netværk af tilgange, forbindelser, blandinger, glidninger, forskudte forståelser af de samme begreber, alternative begreber o.m.a., som det er en meget omfattende opgave at udrede og danne et fuldt overblik over (hvis et sådant overhovedet er muligt). Historisk dominerende og i forskelligt omfang stadigt virkende vigtige “tråde” og tilhørende tækningsmåder og stemmer, som med helt overordnede epokale betegnelser udfolder sig i diskurser som f.eks. det klassiske, det gotiske, det barokke, det romantiske, det moderne, det ekspressionistiske, det funktionalistiske, det strukturalistiske, det poststrukturalistiske, det postmoderne, det dekonstruktivistiske, det kontekstualistiske osv. er derfor ikke blevet inkluderet i nærværende arbejde udover de “tangeringer”, som analyserne og de enkelte implikationsafsnit indebærer.

På den ene side rummer arkitekturhistorien en uendelighed af sproglige forsøg på via begreber, teoridannelser, metaforer, aforismer, osv., at benævne, skabe viden om, formulere, metaforisere eller på anden vis tænke og begribe forskellige overordnede tilgange til det at samle og helhedsdanne i arkitekturen. Disse tilgange kan siges at udgøre et gensidigt udvekslende parallelspejl til den helhedstænkning, som på den anden side ellers også findes specifikt “formuleret” med æstetiske og ikke-sproglige midler i de konkrete historiske arkitekturværker og situeret virkende helhedsdannelser, som udgør en yderligere udtømmeligt rig erfarings-, tolknings- og tækningskilde for det blik, der ikke kun leder efter tværgående abstrakte principper, men også er opmærksom på de singulære forskelle. Det “med sproget tænkende spor” kan supplere og inspirere, men ikke udtømme det “med æstetiske midler tænkende spor”, hvorfor de to spor ikke går op i hinanden. Alt i alt har jeg derfor måttet sande, at det er en uoverkommelig opgave for dette arbejde at kortlægge den arkitekturrelaterede helhedstæknings

61. enorme historiske netværk og dermed etablere et overblik. Nærværende arbejde følger derfor blot enkelte “tråde”, der primært ligger i forlængelse af arbejdets værk- og helhedsanalyser, for at forholde sig til disse trådes relaterede tilgange og “stemmer”. For at åbne det for dette arbejde så vigtige spørgsmål om dannelsen af mening, skal vi i det senere afsnit ‘1.7. Det samme og det forandrede’ dog alligevel omkring en indflydelsesrig og meget langvarig (og inspirerende) arkitekturhistorisk “tråd” som er relevant for nærværende arbejde, men ikke direkte er knyttet til arbejdets værk- og helhedsanalyser. Denne “tråd” blev (så vidt vides) “igangsat” af den - i den græsk-romerske oldtid virkende - romerske arkitekt Marcus Vitruvius

62. Pollio (ca. 75 f.Kr.-25 f.Kr.) for bl.a. at blive videreført af den italienske renaissance-arkitekt Leon Battista Alberti (1404-1472) og - vil arbejdet argumentere for - fortsat er videreført og har mere eller mindre direkte virkningskraft i vores egen tid (jeg vil i samme afsnit eksemplificere dette).

På trods af denne manglende historiske udredning og arbejdets derfor kun begrænsede “udsnit” af problematikken samlede historiske netværk af forståelsesforsøg og fordringer, tager arbejdet alligevel udgangspunkt i den - derfor kun delvist begrundede - generelle antagelse, at det vedvarende er nødvendigt at revidere og/eller revitalisere vores forståelser af og tilgange til bygningskunstens helhedsproblematik for at udvikle aktuelt og situativt vedkommende tilgange. I den forstand har dette arbejde fokus på særlige modaliteter, som arbejdet søger at forstå og argumentere for kan inspirere en sådan revidering og revitalisering.

For at lægge grunden for en diskussion af denne antagne reviderings- og/eller revitaliserings-nødvendighed - for forhåbentligt igennem arbejdet at kunne informere og underbygge denne antagelse som mere end blot en idiosynkrasi - ser jeg f.eks. et problem ved at betone de bygningskunstneriske samlingsprocesser “negativt” som “fjernende”, hvorfor en processuel afsluttedhed har en tendens til at blive markeret i de enhedsstræbende tilgange. Tilsvarende ser jeg et problem ved at betone de bygningskunstneriske samlingsprocesser som “helende”, hvorfor en tilbagevenden til en oprindelig “krop”, der blot skulle “heles”, markeres. Entydigt er det selvfølgelig ikke, men jeg oplever alligevel en indsnævrende utilstrækkelighed og vil der-

59. Puds, bemaling o.lign., er eksempler på bearbejdningsarbejder der ofte søger at skjule den kompleksitet af dele der ligger bagved (f.eks. natursten, mursten, beton, pudsvæv, brædder, tømmer, lecablokke o.m.a.), og er derfor meget bogstavelige udtryk for en enhedsstræbende tænkning der har udviklet særlige “del-skjulende” materialer og teknikker. Denne kommentar er dog selvfølgelig ikke en underkendelse af disse bearbejdningsarbejder.

60. Og her har jeg selvfølgelig kun nævnt nogle hovedtræk og “paraplybetegnelser” i den europæiske arkitekturhistorie. Det komplette netværk er selvfølgelig langt mere omfattende end blot disse.

61. Her deler jeg et vist fællesskab med den i note 45 nævnte Elias Cornell, der i sin indledning til ‘Arkitekturen som kunstart’ formulerede følgende: “Det er klart, at mange modstridende meninger kan findes om de problemer, som jeg berører i dette skrift. Lige så klart er det, at jeg ikke kan

kende til og endnu mindre referere dem alle. En vældig og stadig øgende tilvækst er et af kendetegnene på den videnskabelige litteratur i midten af vort århundrede. Den gamle encyclopædiske fordring, at en forfatter skal kende og helst kritisk referere hvert skrevet ord om sit emne, må derved forvandles til kunsten at sortere i et stadigt vanskeligere overskueligt materiale. Intuitionen har altså måttet spille en vejledende rolle ved udvalget af kilder og anskuelser.” Elias Cornell, ‘Arkitekturen som kunstart’ s.9 (København 1962).

62. Som Vitruvius selv nævnte det i hans arkitekturtraktat ‘De Architectura libri decem’, stod han på forudgående skuldre da han formulerede sine arkitekturteoretiske skrifter, men da Vitruvius’ skrifter udgør de først kendte mere omfattende arkitektur-skrifter i den europæiske arkitekturhistorie, er det dog uklart hvilke, og i hvilket omfang. Dette diskuteres bl.a. i ‘Vitruv Om Arkitektur’, f.eks. s. 123-124 (i introduktionen til 3. bog) (red. Jacob Isager, Syddansk Universitetsforlag 2016).

for plædere for et nutidigt behov - bl.a. informeret af den tidligere nævnte bære- og væredygtighedsproblematik - for i højere grad at søge inspiration i tænkningsformer og bygningsværker, hvis samlingstilgange kan forstås ikke som statiske låsninger, men som samtidigt samlende og åbnende processer. Sådanne *samtidigt samlende og åbnende processer* kan bl.a. - og på meget forskellig vis - identificeres i de fire bygningsværker, dette arbejde analyserer. Samtidigt samlende og åbnende processer der lader de respektive bygningsværkers materialer, dele og aspekter virke - ikke som én, men - *sammen som "flerhed"*, hvorfor - ikke den afsluttede enhed eller den helede krop, men - selve det tværgående, spændingsfyldte og overskridende *samarbejde* i samlingen, i forskellen, i "såret" i højere grad virker som de pågældende bygningskunstneriske helhedsdannelsers "afgørende måde og drivkraft".

De omtalte processer udgør et åbent og komplekst *fortsat processuelt* samarbejde, der netop derfor ikke "fjernes" eller "stivner i helingens arvæv", men lader mere dynamiske muligheder og forståelser opstå, så helhedsdannelsen kan møde tiden, tage imod udvikling og nye eller forandrede aspekter, dele, betydninger og meningspotentialer for dermed fortsat at "revidere og opdatere" sin samling. Denne overvejelse kunne evt. have ført arbejdet til en afstandstagen fra selve begrebet 'helhedsdannelse' til fordel for begrebet 'samlingsdannelse', hvilket bl.a. kunne have haft den kompleksitetsreducerende fordel, at en samling som regel har et begrænset omfang (man samler noget specifikt og særligt), der derfor ikke ubegrænset inkluderer *det hele*. Dette skridt har jeg dog ikke valgt at tage. Som det senere vil blive uddybet, ser jeg en mulighed ved begrebet 'helhedsdannelse', som hænger sammen med det i dette arbejde udviklede forsøg på at forstå, hvad en helhedsdannelse kan inkludere. Foreløbigt formuleret udgør en helhedsdannelse en kompleks og svært definerbar størrelse, hvis "omfang" bevæger sig på tværs af det begrænsede og det ubegrænsede ved at begrænse sig på måder, der også inkluderer et forhold til *det ubegrænsede hele*. En helhedsdannelse involverer derfor mere end det, den i direkte forstand samler. Denne overvejelse vil blive yderligere udfoldet i det følgende indføringsafsnit om helhedsdannelsernes omfang og grænser, og i de efter analyserne kommende implikationsafsnit (og specifikt vedr. forholdet til det ubegrænsede i afsnit '3.9. Helhedsdannelsen som eksistentiel meningsgrund'). Med dette søges en kompleks og dynamisk tilgang til det at helhedsdanne markeret, der derfor ikke entydigt handler om lade de respektivt involverede dele falde på plads og gå-op i en overskuelig, beherskbar og endelig samling, en entydigt identificerbar enhed eller krop og/eller et statisk motiv, jf. f.eks. den tidligere nævnte, lange og stadigt (stædigt) aktive helhedsfordrende "tråd" eller "tradition", som den tidligere nævnte Alberti førte videre fra Vitruvius og satte yderligere vægtige ord på med sin berømte formulering:

"Skønhed er en bestemt lovmæssig Overensstemmelse af alle Delene, ligegyldigt hvilken Sag det drejer sig om, saa man hverken kan føje noget til, trække noget fra eller ændre noget uden at gøre det hele mindre antageligt."

63.

Dette arbejde anerkender, at formuleringens principielle tilgang - skønhed som et resulterende "symptom" på den "anta-

gelige helhed" - stadig har stor og aktuel inspirationskraft, og at den - mere eller mindre tro mod Albertis strenge og urørlige idealforms-stræbende fordring - stadig kan udgøre et afsæt for udviklingen af relevante og væredygtige bygningsværker. Derfor skal dette arbejde ikke forstås som et entydigt opgør med denne tilgang. Tværtimod er der træk i den tradition, som denne tilgang er del af, som integreres i dette arbejde, men som *generel* "helhedsmodel" må den - vil dette arbejde argumentere for - kritiseres og nuanceres, også i dag, selvom der er gået over 500 år, og suppleres (og/eller gå i dialog) med andre helhedsmåder. Nærværende arbejde søger derfor at inddrage andre helhedsmåder der muliggør en mere åben og dynamisk tilgang til delenes helhedssamspil, hvor man igennem en ellers vellykket bygnings levetid godt kan ændre noget uden "at gøre det hele mindre antageligt" for dermed i højere grad at besinde sig på den tilpasningsdygtige samlede effekt af en dynamisk diversitet af dele og aspekter og deres indbyrdes samlinger.

Det *samlende* er naturligvis en forudsætning for enhver samling og dette har vi et - under stadig udvikling - nuanceret, situeret, specialiseret og generelt rigt vokabular for, med ord (arkitektfaglige o.a.) som f.eks. sammenføjning, sammenpasning, forbandt, fugning, binder, binding, knude, fletning, foldning, stabling, stakning, overlappning, tangering, spejling, 64. "konturægteskab", konglomerat, collage, assemblage, adde-ring, podning, glidning, æltning, støbning, limning, syning, søm, falsning, splejsning, penetrering, sammenstød, konflikt, kamp, spænding, gennemstrømning, konvergens, korrelation, kohærens, kohæsion, oversættelse, møde, udveksling, befrugtning, omfavnelser, løft, forhandling, organisering, ordning, strukturering, infrastruktur, bro, overenskomst, kompromis, forlig, forening, forsamling, flok, klub, klynge osv. osv. Dette arbejde vil argumentere for, at en kompleks og tidligt orienteret tænkning og en åben og dynamisk tilgang til disse "samlingsmåder" (og mange andre) er lige så - og til tider mere - afgørende end bygherrens og arkitektens intentioner (uanset om disse er specifikke eller generelle, "ordformulerede" eller uformulerede, idealistiske, teoretiske, pragmatiske el.a.). In-

63.

Leon Battista Alberti (1404-1472), italiensk renaissance-arkitekt, forfatter og kunsthistoriker. Formuleringen faldt i Albertis ti bøger lange arkitekturtraktat 'De re aedificatoria' (bog 6, kapitel 2)(skrevet mellem 1443 og 1452, og udgivet i 1485), og lød oprindeligt: "certa eum ratione concinnitas universarum partium, in eo cuius sint, ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil, quin improbabilis reddat". Den anvendte oversættelse til dansk skyldes den danske forfatter, kritiker og oversætter Otto Gelsted (1888-1968) og er hentet fra en artikel af Gelsted, 'Leon Battista Alberti og grundlæggelsen af den kritiske æstetik' bragt i det danske kunstitidsskrift 'Klingen' (København 15. Maj 1920).

64.

Udtrykket "konturægteskab" ("marriage des contours") benyttede den franske arkitekt Le Corbusier (1887-1965) til tider for at beskrive en kunstnerisk metode han ofte benyttede i relation til sit billed-kunstneriske virke, men som også kan genkendes i visse af hans arkitekturfrembringelser. Metoden bestod i at lade forskellige objekter dele kontur, eller ved at sammenflette forskellige objekters konturer for at skabe en ny kontur der metaforisk blev forstået som "et barn af konturerne ægteskab". Se bl.a.: 'Le Corbusier - A Marriage of Contours' (Princeton Architectural Press 1990 - katalog til udstillingen 'Le Corbusier: Drawings from the Collection of Costantino Nivola', Farish Gallery, School of Architecture, Rice University).

tentionerne er igangsættende, nødvendige og vigtige, men uafvendeligt også begrænsede i forhold til bygningsværkernes omfattende involveringer og “fulde livsbaner”, hvorfor de uden en videre forståelse for bygningskunstens komplekse samlings- og tidsproblematik kan risikere at virke som tvingende og hæmmende greb, mere end som understøttende, åbnende og katalyserende kvalificeringer.

Den i dette afsnit introducerede forståelse af bygningsværket som en *samling* er forudsat i en skelnen; en skelnen mellem for-skelle, der samles på tværs af. Men som samling udtrykker et bygningsværk også, at det netop er en samling af forskelle og derfor ikke en forskels-, samlings- og spændingsløs størrelse - det som jeg tidligere kaldte en *enhed*, hvor forskellene er “slettet” i enhedsgørelsen (dette udsagn vil dog blive nuanceret senere). Dette arbejde vil argumentere for, at vi bør være stærkt optaget af de specifikke - og som oftest komplekse og over tid foranderlige - samlinger og udvekslinger *imellem* bygningens interne forskelle (interne aspekter, dele, materialer osv.), og *imellem* bygningens interne og eksterne aspekter (de uafvendeligt foranderlige forhold til brugerne, omgivelserne osv.), for at den samlede effekt af arbejdet med disse kan lade enhver bygning, både stedsmæssigt, menneskeligt relaterede og tidsmæssigt situerede, særlige kvaliteter og betydningsfylde opstå og udvikle sig over tid. Omvendt bærer bygningsværkerne også noget mere stabilt, “stædigt” og langsomt op igennem tiden, hvorfor stabilitetsfordrende helhedsforståelser (som f.eks. Albertis) ikke kan afvises entydigt. Måske bør vi derfor søge en *udvidet* interesse for helhedsproblematikken, hvor det enkelte bygningsværks særlige karakter og (“lovæssige Overensstemmelse” og) “orden”, forstås som del i et gensidigt løftende forhold til det, som bygningen, brugerne og omgivelserne tilsammen samler i deres tidslige samværen - og derfor vedvarende producerer og gør i et dynamisk, komplekst og foranderligt helhedssamarbejde? Det, som sker med tiden, og som uafvendeligt forandrer *helhedsdannelsens* både synlige og usynlige samling, men ikke nødvendigvis *bygningsværkets* synlige samling (selvom det til tider også viser sig nødvendigt). Tiden og helhedsdannelsens fortsatte samling sætter sig dog uafvendeligt i værket i fysisk forstand (slid, patinering, sætningsskred, eventuelle ombygninger osv.), men måske kommer det også mere indirekte til udtryk som en svært påviselig “egen-erfaring” og en deraf følgende evne der overskrider det der umiddelbart er samlet?

Visse bygningsværker udvikler (fra starten eller undervejs i deres livsbane) en stædig evne til vedvarende at være aktuelle og kunne medvirke vellykket i en fortsat forandret helhedssituation på trods af arkitektens og byherrens intentioner. De lever længe og bevæger sig igennem tiden på baggrund af noget, der hverken er intentionelt eller målrettet, og de er derfor væredygtige på overraskende og komplekse måder der ikke tilstrækkeligt kan beskrives, forstås og beherskes med rationelle og instrumentaliserende midler. Disse værker er derfor bærere af - muligvis svært tilgængelige og evt. hemmelighedsfulde, men ikke desto mindre - vigtige erfaringer. Mere om dette senere.

Det falder mig svært at introducere til dette arbejdes emne uden at diskutere emnet med det samme, og som det fremgår

har jeg med ovenstående allerede påbegyndt diskussionen og antydte en grundlæggende følgeproblematik i forholdet mellem det faste og det dynamiske. Som læser bliver man med denne indføring måske derfor i lige så høj grad *placeret* i diskussionen, som man bliver *forberedt* på den? Disse indledende afsnit *indleder* derfor ikke blot, men er også præget af arbejdets erfaringer fra de senere analyser og det efterfølgende implikationsarbejde, hvorfor det indledende dermed også henter nogle pointer fra arbejdets senere ræsonnementer frem. Jeg har derfor tilladt mig at skrive ikke blot fortløbende, men også - kongenialt med emnet - rekursivt og “rundt omkring” i arbejdets egen ‘helhedsdannelse’, hvorfor de senere afsnit har virket tilbage på og forandret tidligere og indledende afsnit. Denne “cirkulære” skrivemåde er anvendt for - forhåbentligt - at forberede læseren så godt som muligt på arbejdets forsøg på at udvikle et arkitekturteoretisk diskuterende grundlag, der kan give gode vilkår for forståelsen af og den fortsatte udvikling af bygningskunstens helhedsproblematik.

Resten af dette arbejde fortsætter, eksemplificerer og uddyber denne diskussion for forhåbentlig at kunne bidrage nuancerende og måske nå frem til nogle inspirerende (hjælpende, bevidsthedsudvidende, bekræftende, provokerende el.a.) overvejelser om bygningskunstens helhedsdannelser, der kan animere arbejdet med at skabe ny bygningskunst til vores sam- og fremtid.

1.6. Om helhedsdannelsernes omfang og grænser

I forlængelse af det foregående afsnits indledende diskussion af helhedsdannelsernes samlingsproblematik kan man spørge til, hvordan vi overhovedet møder og erfarer en bygningskunstnerisk helhedsdannelse. Indledningsvist vil jeg markere, at det er umuligt at se en sådan, selvom vi måske kunne starte med at sige, at vi ser en bygning. Men heller ikke dette er helt korrekt. Det, der i fysisk forstand træder frem i en bygning, kan ikke (eller måske sjældent?) overskues i ét blik. Vi kan ikke se alle facaderne, rumdannelserne osv. i ét blik og på samme tid. Snarere ser vi udsnit og fragmenter lidt efter lidt, så for at "komme omkring" og se mere af bygningen må vores kroppe og blikke bevæge sig rundt og i hvert moment se noget bestemt, som vi i begrænset omfang kan overskue. I den forstand kan vi ikke se hele bygningen, da vi først kan se det ene og dernæst det andet udsnit og så fremdeles. I stedet kunne man måske sige, at det at se strækker sig i tiden, og udstrakt i et vist tidsrum - hvor vi har været igennem alle mulige udsnit og relationer i bygningen - kan vi efterhånden "overskue" bygningen, når vi mentalt kan stykke alle udsnittene sammen. Men igen er dette utilstrækkeligt, da bygningens helhedsdannelse selvfølgelig omfatter meget mere end bygningens fysik og det, vi kan se. Bygningens medvirkende relationer til det menneskelige, den menneskelige brug, beboelse, socialitet, evt. andre livsformer osv. og det i øvrigt medvirkende (omgivelserne, stedet, lyset, årtiderne, klimaet, kulturen, det politiske, og alle mulige andre påvirkningskræfter, hensyn osv.) spiller uomgængeligt en rolle og påvirker vores opfattelser og tilegninger, hvorfor vi i uendelighed må fortsætte vores "bevægelse" og tidlige tilegnelse for også at inkludere alle de andre niveauer, der findes i, omgiver og relaterer sig til - men også med tiden kommer til og forsvinder fra - en helhedsdannelse. Disse andre niveauer er for de flestes vedkommende komplekse og uomgængeligt foranderlige. Den fulde helhed kan vi derfor ikke omfatte og overskue; den undslipper os uanset vores indsats, grundighed og stædighed, hvorfor begrebet 'helhed' måske blot er et ord, som betegner en bestræbelse på at indkredse og begrænse en "totalitet" af indtryk af et ellers uoverskueligt og ubegrænset fænomen, og som vi kan bruge til at kommunikere denne bestræbelse. Det umulige og aldrig afslutbare forhindrer os dog ikke i at blive mere erfarne, klogere og dygtigere i og med bestræbelsen, hvorfor vi - uanset det uoverstigelige i at omfatte og forstå *det hele* - ikke må opgive bestræbelsen, da vi på denne måde bliver "belønnet" for vores førnævnte indsats, grundighed og stædighed.

En afgørende problematik for bygningskunstens helhedsdannelser, handler derfor om helhedsdannelsernes omfang og forskellige grænsedragninger, som her indledningsvist vil blive diskuteret:

Den førnævnte kompleksitet, som dette arbejde vil argumentere for knytter sig (eller bør knytte sig) til bygningskunstens helhedstænkning, handler bl.a. om, at en bygning uundgåeligt har effekter, der påvirker det omgivende, ligesom det modsat gælder, at det omgivende uundgåeligt påvirker bygningen. Nærværende arbejde har derfor som sigtelinje at undersøge, diskutere, nuancere og udvikle en kompleks forståelse af byg-

ningskunstens helhedsdannelser, hvor helheden ikke kun omfatter bygningen, men også den både fysiske og psykiske kontekst (den større situation; det landskab, den by el.a., og de mennesker og de menneskelige fællesskaber, øvrige livsformer osv.) - det hele *udenomsværk* - som enhver bygning medvirker i, påvirker og påvirkes af. Og som allerede nævnt, er dette udenomsværk som oftest uafvendeligt komplekst og foranderligt og derfor ubeherskeligt, hvilket virker tilbage på værket, hvorfor også værket må forstås komplekst, da dette ikke - med en sådan forståelse - kan virke og forstås uafhængigt af udenomsværket (både det stedslige, det menneskelige osv.). Ofte er udenomsværkets forandringer årsag til, at et givent bygningsværks fysik tilpasses og ændres over tid, men dette sker ikke nødvendigvis. Som oftest forandres dog de brugsmæssige og kontekstuelle relationer, som bygningen medvirker i, hvorfor denne mere omfattende helhedsdannelse som regel er foran-

65. derlig, dynamisk og ukontrollerbar.

Denne "fællesdannede helhed" på tværs af bygning og omgivelser er derfor kompleks og uundgåelig (vellykket eller ej). Om vores helhedsfordringer evner at inkludere og kvalificere denne kompleksitet til fordel for en *vellykket* helhedsdannelse, er derimod langt fra en selvfølge. Nærværende arbejdes udgangspunkt er derfor, at denne mere omfattende helhedsdannelse har bedre chancer for at blive vellykket - men også at bygningen "i-sig-selv" har bedre chancer for at blive vellykket - såfremt denne kompleksitet inkluderes. Et bygningsværk "har derfor et ansvar", der rækker ud over bygningens "egen-kvaliteter" og "egen verden" for også at bidrage til en omgivende "fælles verden" ved at medvirke i forhold og helhedsdannelser på andre niveauer og i sidste ende bidrage til den helt store helhed: *Verden som sådan*. Dette arbejdes interesse for bygningskunstens helhedsdannelser har derfor en underliggende ambition om også at skrive sig ind i det gensidigt løftende forhold mellem værk og Verden.

Denne "udvidede" forståelse af bygningskunstens helhedsdannelser er der selvfølgelig ikke noget nyt i - opgøret med en mere "begrænset" forståelse er taget mange gange - men arkitekturforskningen (og også de almindelige forsøg på at forstå arkitekturen) er med dette efterladt med en række aldrig afsluttede opgaver med at forstå og danne ny viden om, hvad denne/disse konstante "udvidelse(r)" består i, og hvordan og i hvor stort et

65.

I relation til dette, vil jeg ikke undlade at nævne den tyske sociolog Hartmut Rosa (1965-) der i sin bog 'Det ukontrollerbare' (Frederiksberg 2020 - org.: 'Unverfügbarkeit', Salzburg 2018) bl.a. skrev følgende: "Forestillingen og ønsket om og begæret efter at kunne kontrollere verden er den kulturelle motivation i alle de livsformer, vi kalder moderne. Men liv, berøring og virkelig erfaring opstår i mødet med det, der ikke kan kontrolleres. En verden, der er fuldstændig kendt, planlagt og styret, ville være en død verden. Det

er ikke en metafysisk indsigt, men en hverdagserfaring: Livet fuldbyrdes i en vekselvirkning mellem det, der er kontrollerbart for os, og det, der er ukontrollerbart for os, men som alligevel "angår os"; det sker ved grænsen mellem disse to positioner." (citeret fra den danske oversættelses omslag). Min pointe med at inkludere dette citat er, at vores (fuldbyrdende) forhold til forholdet mellem det kontrollerbare og det ukontrollerbare også finder vægtige udtryk og kvalificeringer via bygningskunsten. Jeg vil vende tilbage til Rosa senere.

omfang de virker - og derfor også med at forstå og danne ny viden om ellers kendte bygninger og helhedsdannelser, der - med denne/disse alternative helhedsforståelse(r) - vedvarende forskyder sig.

- En række meget markante eksempler på bygningskunstneriske helhedsfordringer kommer bl.a. til udtryk i bygningsværker, som til tider benævnes ‘Gesamtkunstswerker’, hvor det for disse gælder, at de ansvarlige arkitekter har haft kontrol med alle detaljer og (værkrelaterede) omstændigheder, der på denne måde former en række helhedsdannelser. Men selv disse bygningsværker undgår ikke - vil dette arbejde argumentere for - disse forskydninger og deraf følgende nødvendige nyforståelser, uanset hvor arkitektbeherskede, “perfekte” og fastholdte (og evt. fredede) i deres oprindelsesform, -tid og -skabelse de er.

Som arkitekt kan jeg sagtens forstå, hvorfor dyrkelsen af den fuldt beherskede, perfekt afsluttede bygning er så attraktiv en drivkraft (blandt - måske især - arkitekter). Men hvis det får os til at skabe og forstå bygningerne som selvoptagede og introverte størrelser på bekostning af den gennemtrængende, tværgående og mere omfattende kompleksitet og de fællesskaber samt større komplekse og derfor uafvendeligt fejlbarlige helhedsdannelser, som bygningerne og vi alle sammen også er en del af, risikerer vi at miste noget meget vigtigt og for bygningskunsten helt afgørende. Det er bl.a. dette arbejdes anfægtelse, at det er (for nemt og) utilstrækkeligt blot at forholde sig til det flygtige og sæbeboblelette “Instagram-moment”, hvor en bygning fremstår helt perfekt og blot viser sig fra sin bedste side, hvilket den nævnte selvoptagede perfektionsdyrkelse uafvendeligt ender med, da det perfekte og det komplekse ikke (eller evt. kun svært og midlertidigt?) kan gå op i hinanden.

F.eks. er facadebilledet og den ydre “grænsedragelse” som oftest vores første indtryk af en bygning, og dette kommer os ofte meget direkte i møde, til tider “højlydt bragende” som et forenklet og entydigt “signal”. Tilegnelsen af en bygnings helhedsdannelse kommer derimod mere snigende og vinder først vores dybere forståelse med en mere tidskrævende, gennemtrængende, tværgående og omfattende indsats, hvilket i tilgift giver os en mere nuanceret forståelse af bl.a. facaden som et ikke blot ydre billede, men som et formidlende og tværgående element i en mere omfattende, bygningsoverskridende helhedsdannelse. Faren er, at vi kommer til at tildele bygningens “ydre grænse” en for - bogstaveligt talt - ensidig betydning for dermed at sætte bygningens ydre fysiske grænsedragelse og helhedens omfang lig med hinanden. En vigtig pointe i dette arbejde er dog, at der ikke nødvendigvis består en modsætning imellem det “grænsedragende” og det mere komplekst tværgående, hvor man er nødsaget til at vælge side.

I nærværende arbejde undersøges helhedsproblematikken som et spændingsfyldt felt, hvor det “indadvendt selvoptagede” og “det udadvendt involverede” kan sameksistere i bygningsværkernes helhedsdannelser som på samme tid uafhængige, gensidigt afhængige og gensidigt løftende dimensioner. Som det senere vil blive uddybet, ser arbejdet som konsekvens af dette ikke nødvendigvis en grund til at vælge mellem en autonom eller en relationel værkforståelse - mellem det afsluttede og det uaf-

sluttede, mellem det såkaldt lukkede eller åbne værk eller andre nemt opstillede modsætninger. Arbejdet argumenterer derimod for, at en plausibel (og måske mere virkelighedsnær) tilgang også kan være både/og, hvor f.eks. en fokuseret, intensiveret og tæthedsopbyggende “indadværende bevægelse” i et bygningsværk virker som forudsætning for at producere det overskud, der kan række ud over værket og afstedkomme en bygningsoverskridende “udadværende kraft”. Således kan også en “rygvendt”, umiddelbart selvoptaget værkarakter til tider være den helt rigtige løsning i en ellers mere omfattende helhedsdannelse og kontekstuel situation. Sagt med andre ord plæderer dette arbejde for en vedvarende uafgjort og derfor fortsat undersøgende diskussion af helhedsproblematikken, der ikke udelukker hverken de indadværende eller de udadværende dimensioner i bygningskunsten og ej heller de særlige kvaliteter ved hhv. en tydeligt begrænset og skarpt defineret helhedsforståelse eller en udvidet og mere kompleks og dynamisk tværgående helhedsforståelse. Det er derfor ikke min ambition at “besejre” helhedsmåder og forståelser, som jeg måske finder er for begrænsede og derfor forholder mig kritisk til - f.eks. den helhedsforståelse, vi finder i den tidligere nævnte formulering af Alberti. I stedet ser jeg det som mere udbytterigt at åbne for en lyttende og mere nuanceret samtale. Dermed ikke sagt, at dette arbejde ikke er præget af min forkærlighed for visse - som oftest mere spændingsfyldte og komplekse - forståelser, hvorfor arbejdet ofte lader de mere “indadværende” tendenser indgå i en udvekslende spænding med en (evt. “fortrængt”) udadværdt dimension, som jeg ifald ville søge at blotlægge via et relateret forståelsesforsøg.

- For at besinde mig på denne *forkærlighed* vil jeg i det næste - via en lille omvej udenfor det arkitekturteoretiske felt - søge hjælp fra den danske psykologiprofessor Svend Brinckmann (1975-), som i et interview har formuleret følgende: “Vi kan ikke få det hele. Vi skal også lære at gå glip af noget. Begrænsningens kunst er en livskunst, som er helt afgørende for os som samfund og som mennesker”. Med denne formulering in mente, kunne man spørge, om arbejdets forsøg på at udvikle en mere omfattende og kompleks forståelse af bygningskun-

66. Se bl.a. <https://en.wikipedia.org/wiki/Gesamtkunstwerk> (tilgæet den 01.06.2022): “Some architectural writers have used the term Gesamtkunstwerk to signify circumstances where an architect is responsible for the design and/or overseeing of the building’s totality: shell, accessories, furnishings.”, og Michael A. Vidalis, “Gesamtkunstwerk - ‘total work of art’”, *Architectural Review*, June 30, 2010. I dansk kontekst udpeges f.eks. Arne Jacobsens SAS Royal Hotel i København (indviet 1960), og Vilhelm Lauritzens Radiohus i København (indviet 1940), ofte som eksempler på gesamtkunstwerker. Se bl.a.: https://da.wikipedia.org/wiki/Radisson_Collection_Hotel,_Royal + <https://www.vla.dk/project/radiohuset/> (tilgæet den 01.06.2022).

67. I arkitekturen møder vi en lidt anden forståelse af gesamtkunstwerk-begrebet, som et af arkitekten behersket totaldesign, end den oprindeligt - med inspiration fra den tyske filosof og teolog Karl Friedrich Eusebius Trahdorff (1782-1863) (‘Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst’, Berlin, 1827) - fandt udbredelse med den tyske komponist Richard Wagner (1813-1883), og dennes forståelse af gesamtkunstverket som et samarbejde mellem kunstarterne, hvilket han diskuterede i de to essays: ‘Die Kunst und die Revolution’ (1849), og ‘Das Kunstwerk der Zukunft’ (1850).

68. ‘Vi skal lære at nøjes’, Interview med psykologiprofessor Svend Brinckmann i dagbladet Politiken den 2. september 2017.

stens helhedsdannelser risikerer at falde i en sådan fomo-fælde? Om arbejdet ikke breder sig for meget ud i forsøget på at få så meget som muligt af helhedskompleksiteten med - incl. kompleksiteten i de omgivende medvirkninger - for dermed at underbetone de enkelte bygningsværkers “indre” dybe fokusering, hvorfor arbejdet ikke helt får indkredset og forstået de enkelte værkers afgørende træk og “bankende hjerte”? Eller er dette ikke blot endnu en forsimplende modsætningsopstilling: at man må vælge mellem det spidst fokuserede og derfor “dybe” - og det brede og komplekse og derfor “overfladiske”?

En anden side af denne diskussion handler om nærværende arbejdes ambitionsniveau: Selvom arbejdet interesserer sig for helhedsdannelsernes problematik og i den forstand er optaget af “det hele”, forsøger det ikke at forme en såkaldt ‘Stor Fortælling’ - som den franske filosof Jean-Francois Lyotard formulerede det - hvor der tilbydes en tænkning, et princip, en model el.a. der hævdes at kunne bemestre sammenhængen fra det mindste til det største og fra det nærmeste til det fjerneste. Omvendt kan arbejdet heller ikke se sig tilfreds med en tilgang, hvor alle tilløb til sammenhæng og fællesskab splintres ud i fragmenter og isolerede forskelle. I dette arbejde anerkendes det, at *alt påvirker alt*, og at det er én af bygningskunstens vigtige opgaver at forsøge at afstedkomme omfattende positive påvirkninger, som resulterer i det, der i dette arbejde benævnes *vellykkede medvirkende helhedsdannelser*. Dette indebærer dog også en besindelse på at sådanne helhedsdannelser - uanset at de kan skabe sammenhæng på tværs af et stort spænd af skalaer og aspekter - ikke vil kunne være hverken altomfattende eller evige. Arbejdet har tidligere understreget nødvendigheden af, at hver enkelt mindre helhedsdannelse påtager sig et medvirkende “ansvar”, der rækker ud over helhedsdannelsen selv, for at afstedkomme større helhedsdannelser, som i sin tur også har et “ansvar” for endnu større helhedsdannelser osv. for “til sidst” at implicere *det hele*. Disse “helhedsudvidelser” er uden garanti og udfolder sig ifald via meget komplekse og meget forskellige “spring” (hvilket jeg vil vende tilbage til), hvorfor nærværende arbejde anser det for umuligt at forklare og frugtesløst (og farefuldt) at tilstræbe en fuldt behersket model for den fulde progression. Den tidligere nævnte underliggende ambition om at lade arbejdet skrive sig ind i det gensidigt løftende forhold mellem værk og Verden må derfor diskuteres:

For indføringsvist at påbegynde denne diskussion vil jeg vende tilbage til spørgsmålet om bæredygtighed og denne problematikens rolle i dette arbejde. Historisk har de mange og uendeligt diverse bygningskunstneriske helhedsmåder virket i mange sammenhænge, tjent mange formål og haft en uendelighed af tilsigtede og utilsigtede “effekter”. Bygningskunstens helhedsmåder udgør ikke en overflødig niche for uproduktive gøremål, men er en vital livsnerve, påvirknings- og sammenhængskraft i Verden. Disse helhedsmåder udgør også et (og ikke kun arkitektfagligt) erfaringsgrundlag, der kan oversættes til og bygges videre på i andre sammenhænge, f.eks. i forhold til den stærkt presserende bæredygtighedsproblematik. Et bevidst og omfattende forhold til bæredygtighedsproblematikken er muligvis et relativt nyt fænomen, men erfaringerne med gensidigt løftende sammenhænge og helhedsdannelser er mange og går langt

tilbage i historien, hvorfor disse erfaringer har rige potentialer for at kunne udvides og omstilles som erfaringsgrund for en - ikke kun teknisk og funktionelt specialiseret, men netop nuanceret helhedsorienteret - bære- og væredygtighedstænkning.

72. Den danske filosof Emil Månsson (1992-) kritiserer det i disse år udbredte miljøpolitiske fokus på målbarhed. Han formulerer det bl.a. således: “Den miljøpolitiske historie er fuld af bestemte mål om bestemte tal”. Dette arbejde tilslutter sig denne kritik; forsimplede regnestykker og instrumentelle tilgange er netop ikke tilstrækkelige. Tværtimod må den økologiske krise mødes med langt mere komplekse helhedsorienterede tilgange. Hvis miljøpolitikken for alvor skal have positiv effekt, handler det derfor ikke blot om en teknologisk omstilling af diverse

69. Fomo: Fear Of Missing Out.

70. ‘Den Store Fortælling’ er det verdenssyn eller den forståelsesramme der ordner den måde hvorpå vi opfatter Verden, for at bane vejen til en absolut sandhed om Verden. En stor fortælling er ofte religiøs, men den kan f.eks. også finde udtryk i videnskaben, når videnskaben efterstræber at forklare og beherske Verden igennem viden og rationalitet. Enhver forestilling om at man kan forklare den altomfattende helhed, udgør i den forstand en stor fortælling. Med bl.a. den franske filosof Jean-Francois Lyotard (1924-1998) blev sådanne forestillinger kritiseret. I hans bog ‘La condition postmoderne’ (Paris 1979 - da. overs. ‘Viden og det postmoderne samfund’ København 1982) blev troen på den store fortælling vendt til skepsis; der findes ikke én sandhed om Verden, men principielt lige så mange forskellige som der findes mennesker i Verden.

71. Denne formulering er inspireret af en beskrivelse i den tysk-britiske historiker Andrea Wulfs biografi ‘The Invention of Nature’ (London 2015), om den tyske videnskabsmand Alexander von Humboldt (1769-1859). I biografien beskrives en særlig begivenhed den 23. juni 1802, hvor det for alvor gik op for Humboldt, hvordan alting i naturen er forbundet. Humboldt stod på en bjergside i Andesbjergene - nærmere bestemt på bjerget Chimborazo - og kiggede ned på Verden, og det var i denne situation det gik op for Humboldt, at naturen er et globalt forbundet system, forbundet med “tusind tråde”, som han senere skrev. Humboldt var videnskabsmand i 1800-tallet, han var ikke en moderne økolog, men der er ansatser til en tankegang, der taler ind i vores tid. Chimborazo var angiveligt der, hvor alle Humboldts tanker samlede sig i en oplevelse, der giver ekko i vor tids

naturforståelse: At *alt er forbundet*. Som en tilføjelse til dette, tager jeg udgangspunkt i den antagelse at dette (selvfølgelig) stadig gælder 220 år efter Humboldts oplevelse, uanset at naturen i vores såkaldt *antropocæne* tidsalder ikke er den samme. Alt er stadig forbundet, ikke kun i naturen, men også på tværs af natur og kultur. Kulturen kan ikke slippe sit naturgrundlag, hvilket vi i udpræget grad oplever med den aktuelt menneskeskabte økologiske og klimatiske krise.

72. Emil Månsson er en del af klimanetværket ‘Scandinavian Commons’ og uddannet filosof med speciale i økofænomenologi.

73. Emil Månsson, ‘Økonomi eller kærlighed? Venstreføjens andet dilemma’, artikel i ‘Eftertryk 8’. august 2019.

74. Månsson formulerer det meget præcist: “Som Charles Eisenstein, forfatteren til *Climate: A New Story* fra 2018, har formuleret det med specifik reference til klimakrisen: “Problemet er ikke, at vi har valgt et for lavt tal, eller at vi har valgt den forkerte metode (pisk eller gulerod, stat eller marked) til at minimere dette tal - nej, problemet er, at vi i det hele taget har reduceret problemet til spørgsmålet om at minimere et tal. Med andre ord, i det økonomiske samfund er et mål om 70 pct. CO2-reduktion i 2030 i forhold til 1990 en soleklar sejr - men bringer det os nærmere det *økologiske* samfund?” (se f.eks. *Creating an Ecological Society: Toward a Revolutionary Transformation*. Magdoff og Williams, 2017). Eisenstein skriver sig ind i en hundrede år gammel fænomenologisk tradition for at kritisere den europæiske rationalisme og videnskab, som netop regner verden ud i tal og nytteværdi. Det er en kritik som fænomenologiens

sektorer, men (også) om en helt anden og tværgående indstilling til måden vi lever på med fokus på at forstå vores eksistens

75. som del af/i et større system. Dette indebærer en omfattende systemtænkning, som jeg i afsnit '1.1. Problematik' med reference til Katherine Richardson gav udtryk for er nødvendig, der kan lade mange - ofte ellers adskilte - felter og niveauer indgå i komplekse gensidigt løftende helhedssamarbejder. I den forstand handler det ikke om entydige og relativt let definerbare mål, men om mere komplekse tilgange med dybere og mere omfattende eksistentielle implikationer, hvor den (og/eller det) enkelte er dobbelt forpligtet ved at skulle skabe - og/eller finde - "mening med *sit eget liv*" og samtidigt - som uadskilleligt fra dette - påtage sig et ansvar som *medvirkende part* i det altomfattende hele.

Denne tanke ligger under hele dette arbejde, uden at arbejdet dog lader de teknisk/funktionelle bæredygtighedsdimensioner spille en særlig stor rolle. Arbejdet er - som allerede nævnt i forordet - derfor ikke ekspliciteret direkte i forhold til bæredygtighedsproblematikken, men har i stedet fokus på de analyse-rede bygningsværkers afgørende aspekter, temaer og helhedsdannelser. Som det vil blive uddybet senere, er de involverede værker alle ældre værker, hvorfor de ikke er bevidst og direkte bæredygtighedskvalificerede. Det er dog en pointe i dette arbejde, at dette ikke udelukker en nutidig relevans for en kompleks forståelse af bæredygtighedsproblematikken. En relevans, hvor bæredygtighedsproblematikken forstås som (endnu) en medvirkende og gennemtrængende udvidelse af den væredygtighed, som dette arbejde som nævnt anser som afgørende for den vellykkede helhedsdannelse, men som derfor også - som tidligere nævnt - er afgørende for div. bæredygtighedstiltags omfangsrige potentiale-realiserings. En væredygtighed, som de fire værker på forskellig vis alle besidder og er "dygtige" eksempler på.

Bæredygtighedsproblematikken adresserer den globale økologi og derfor den helt store helhed - biosfærens almene tilstand, livsvilkårene i basal fysisk forstand og det samlede økosystems status som grundlag for planetens, og dermed også vores, biologiske overlevelse - som basal økologisk forudsætning og "baggrunds-natur" for de mange "mindre" kulturelle helhedsdannelser, som vi - ikke blot overlever i, men også - udtrykker os menneskeligt i og i den forstand bebod og lever i. Vi må i dag erkende, at disse to sider af helhedsproblematikken - den helt store og de mange små - er uadskillelige og gensidigt afhængige til en grad, hvor vi ikke (længere) kan forstå natur og kultur (og "baggrund" og "forgrund") som adskilte systemer, da konsekvenserne af de mange forudgående års overvejende fragmenterede og adskilte tænkning og praksis i disse år melder sig med stor tydelighed med den menneskeskabte økologiske og klimatiske krise. I dag står vi derfor midt i en spænding: På den ene side fordrer den stærkt presserende bæredygtighedsproblematik, at byggebranchen (ligesom alle andre brancher) får styr på de negative globale miljøpåvirkninger som branchens aktiviteter og frembringelser medfører, hvorfor det er nødvendigt, at vi tænker og kontrollerer på et globalt niveau. På den anden side, er de uheldige konsekvenser af en sådan global kontrol og tænkning ikke svære at forudsige, hvis denne tænkning "falder for fristelsen" til at udvikle en 'Stor Fortælling', og dermed udarter i en forventning om altomfattende

beherskelse, detailstyring og kontrol udover alle mulige andre niveauer, områder og problematikker - fra det mindste til det største og fra det nærmeste til det fjerneste - og en deraf følgende megalomani, hvor en skråsikker forestilling om, at man ud fra mere eller mindre begrænsede og overskuelige hensyn (f. eks. de målbare) kan planlægge det hele på én gang, hvorfor et særligt fokus giver retning til alt andet. Der må derfor være grænser for beherskelsen, og spændingen må derfor afstedkomme, at vi forstår Verden (incl. os selv) som ét sammenhængende system, men også at vi lærer at tænke og agere på flere (system-) niveauer for på denne måde at kunne *forbinde, men også skelne*, hvorfor vi i den forstand skal kunne skabe sammenhænge, men også differentieringer mellem det globale bæredygtighedsansvar og mange andre "ansvar". Det er derfor vigtigt at notere, at hvert enkelt byggeri har et bæredygtighedsansvar der forbinder byggeriet med den store globale helhed, men at byggeriet samtidigt ikke kun kan være opfyldt af dette ansvar, da det også har mange andre mere begrænset kontekstuelle "lokale og singulære ansvar" som vi forhåbentligt ikke når frem til en forventning om, at vi skal kunne bestemme og beherske fuldt ud. Forhåbentligt er vi i byggebranchen i dag, i tilstrækkelig grad klar over, at der er noget globalt økologisk, vi skal have styr på vores medvirkende rolle i, men også at der er meget andet på mange andre niveauer, vi ikke skal kunne styre i samme omfang og derfor må frisætte og forholde os lokalt og åbent kvalificerende til, da disse *frisatte og specifikt situerede kvalificeringer* er afgørende for hvert byggeris væredygtighed og derfor på paradoksvis også for bæredygtigheden på den i afsnit '1.1. Problematik' nævnte indirekte (udvidet potentiale-realiserende) måde.

Nærværende arbejde handler dog ikke direkte om den store "Verdens-helhed" (selv om jeg i afsnit '3.9 Helhedsdannelsen som eksistentiel meningsgrund' alligevel vil nærme mig noget, der minder om), men først og fremmest om de relativt "mindre"

stamfader, Edmund Husserl (1859-1938), engang opsummerede således: "Alene fakta-indstillet videnskab skaber alene fakta-indstillede mennesker." Hvilket kun betyder, at fakta ikke er alt og ikke alene kommer til at redde os; den grønne omstilling kræver en helt ny indstilling til vores fælles samfundsindretning end den herskende: en livs-indstillet og omsorgsfuld fornuft (*The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology* (1970, orig. 1954) side 6, skrevet i 1934-37). [...] Først når det er almindelig sund fornuft at leve i overensstemmelse med Jordens bæreevne og i solidaritet med både andre mennesker og den mere-end-menneskelige levende verden, vi er en del af, uden det også skal forsvares og blåstemples som 'økonomisk ansvarligt', er vi i mål. Den miljøpolitiske historie er fuld af bestemte mål om bestemte tal, og de bliver aldrig nået, hvilket er ironisk: kun ved at fjerne

fokus fra et bestemt mål om et bestemt tal, kan tallet nås". Emil Månsson: 'Økonomi eller kærlighed? Venstrefløjens andet dilemma', artikel i 'Eftertryk 8'. august 2019.

75. For god ordens skyld må det lige uddybes at jeg med betegnelsen 'et større system' blot mener en sammenhængende hel Verden hvor *alt påvirker alt*, på tværs af f.eks. det der helt overordnet kan forstås og udvikles med målbare midler, og alt muligt andet der kun kan forstås og udvikles med ikke-målbare midler. I dette arbejdes brug af begrebet 'system' forstås disse - ellers som oftest adskilte - tilgange derfor som gensidigt afhængige, med et derfor uadskilleligt systemfællesskab, hvori der dog godt kan skelnes mellem de to nævnte tilgange, men på en i systemet samholdende måde.

og mere direkte bygningsrelaterede helhedsdannelser. Nærværende arbejde opholder sig primært ved de sider af helhedsdannelserne, der ikke direkte handler om biologisk overlevelse og i den forstand har direkte bæredygtigheds-implikationer, men ved andre vigtige sider, der på andre måder udgør erfaringer, viden og udtryk med eksistentielle implikationer for og til Verden, menneskelivet og livet mere generelt. Selvom dette arbejde derfor ikke direkte handler om bæredygtighedsproblematikken, vil jeg alligevel plædere for, at disse andre vigtige sider også er afgørende for langsigtede (og ikke kun aktuelt kriserelaterede) bæredygtighedsstrategier der bør understøtte og give gode vilkår for en Verden hvor vi ikke blot skal *overleve*, men også *leve* med alt hvad det indebærer af meningsfuldhed, betydning, spænding, skønhed, kunst, poesi, kultur, kærlighed, omsorg, osv. Kort sagt alt det, som gør Verden værd at leve i, og som derfor bør stå i et gensidigt løftende (og udvidende) forhold til de teknisk/funktionelle aspekter ved bæredygtighedsproblematikken (dermed ikke sagt, at disse aspekter ikke også kan udgøre afsæt for en mere omfattende meningsfuldhed). Den komplekse forståelse af bygningskunstens helhedsdannelser - og den omfattende og komplekse systemtænkning, som dette indebærer - møder således alligevel en grænse i dette arbejde, hvor især de bæredygtighedsrelaterede aspekter ved bygningskunsten på trods af deres uadskilleligt vigtige relevans kun er meget sparsomt diskuteret.

Det er uoverkommeligt at redegøre for alle de aspekter, der indgår i en bygningskunstnerisk helhedsdannelse, så uanset arbejdets interesse for - og alle aspekters samvirken i - *det hele*, kan dette arbejde ikke overkomme *det hele* og har derfor måttet prioritere til fordel for en mere begrænset opmærksomhed. Grundet arbejdets interesse for netop helhedsdannelser må prioriteringen gælde det, som går på tværs af de involverede aspekter ved så vidt muligt - ikke helt uligt en pinball-maskine - at tangere dem alle og fremhæve det, der sker imellem dem - dét, som de tilsammen skaber. Opgaven bliver dog stadig uoverkommelig, hvis alle aspekter skal tangeres og sættes i relation til hinanden, så endnu en prioritering gælder: Jeg er nødsaget til at prioritere samspillet mellem de væsentligste og gennemtrængende (de måske afgørende) aspekter og træk i en given helhedsdannelse, og det er det, nærværende arbejde forsøger at gøre. Dette betyder, at arbejdet alligevel har måttet prioritere visse aspekter over andre, og dermed blotlægges også arbejdets åbne og sårbare side, som det ikke kan komme af med. Der opstår derfor uafvendeligt en bagside, som til tider kan vise sig at være lige så interessant, og som kan blive afsæt for kritik, selvkritik, efterfølgende arbejder osv.

Arbejdet er derfor - og naturligvis - begrænset, da det ligger i opmærksomhedens natur, at den udgør en begrænsning og derfor må udelukke noget (efterlade noget udenfor grænsen), hvilket også gælder et arbejde, der ellers har fokus på helhedsproblematikken og derfor ideelt set (og grænseløst) burde omfatte *det hele*.

1.7. Det samme og det forandrede

Som nævnt i forordets læsevejledning, henvender dette afsnit sig (nok) primært sig til forskere og andre, der måtte have en særlig interesse i at blive orienteret om nærværende arbejdes baggrund og særlige tilgang og form - i dette afsnit med fortsat fokus på bygningskunstens involverings- og netværksproblematik, men nu mere specifikt orienteret mod arbejdets forhold til det arkitekturhistoriske. At springe hen over dette afsnit medfører derfor ikke, at resten af arbejdet ikke kan læses med udbytte.

Hvad er en helhedsdannelse for et fænomen inden for arkitekturens og mere specifikt, bygningskunstens felt? I bygningskunsten folder helhedsdannelserne sig ud via en bred vifte af aspekter og domæner, og de virker bl.a. på tværs af både nogle praktiske og nogle æstetiske forhold. I den forstand finder de sted på tværs af noget, der helt overordnet kan forstås og udvikles på den ene side med målbare tekniske/funktionelle midler, vi kan udvikle verificerbar viden i forhold til, og på den anden side med ikke-målbare midler, der bl.a. kommer fra kunstens domæner. En af de første (som vi i den europæiske arkitekturhistorie kender til) der med arkitekturteoretiske midler udtrykte en sådan tværgående forståelse var den allerede nævnte - i den græsk-romerske oldtid virkende - romerske arkitekt, militæringeniør og forfatter Marcus Vitruvius Pollio, som i det følgende vil blive relateret til problematikken. Man kan måske undre sig over, hvorfor vi skal så langt tilbage i arkitekturhistorien, men det er en vigtig pointe for dette arbejde, at problematikken på sin vis stadig er den samme. Ikke fordi vi kan glemme, at vi lever i en anden tid for blot at søge tilbage til en altid gældende "urløsning" på problemet, men fordi - vil dette arbejde argumentere for - ethvert bygningsværk op igennem arkitekturhistorien i et vist omfang deler den samme grundproblematik; og at det, at problemet er delt - og i den forstand fælles - muliggør, at vi kan hente erfaring fra hele arkitekturhistorien - uanset at forsøgene på at give svar til problematikken nødvendigvis er forskellige.

76. Der opstår derfor uafvendeligt en bagside, som til tider kan vise sig at være lige så interessant, og som kan blive afsæt for kritik, selvkritik, efterfølgende arbejder osv.

76. Den akut presserende nødvendighed af en bedre håndtering af den teknisk/funktionelle bæredygtighed - og byggeriets medansvar for dette - har f.eks. naget mig igennem dette arbejde, og udfordret arbejdets prioritering. Jeg har dog måttet sande at min indsigt og viden vedr. dette har været utilstrækkelig, så jeg håber at andre med en mere uddybet og nuanceret indsigt i bæredygtighed vil kunne finde interesse i at supplere (og/eller kritisere) dette arbejde og inkludere disse aspekter i den komplekse helhedstænkning som dette arbejde plæderer for.

77. Marcus Vitruvius Pollio (ca. 75-25 f. Kr.) er den første kendte europæiske

arkitekturteoretiker (hans arkitekturtraktat er den eneste overlevede fra den græsk-romerske oldtid) der i mere udfoldet grad satte retningslinjer for arkitekturens design i hans ti bøger lange arkitekturtraktat 'De Architectura libri decem' (skrevet omkring 35 f. Kr. og genfundet i 1414). Som det tidligst kendte europæiske arkitekturskrift indleder traktaten i den forstand den vestlige verdens arkitekturteori, selvom andre samtidige og tidligere traktater og skrifter selvfølgelig også har eksisteret og bl.a. har påvirket Vitruvius, hvorfor deres efterfølgende virkningshistorier i mere eller mindre omfattende grad er blevet "filtreret" igennem Vitruvius.

Helhedsdannelsens problematik er et grundproblem, vi ikke kan lægge bag os, og spørgsmålet er, om vi i dag er blevet bedre til at håndtere problematikken, og/eller om vi håndterer den på andre måder? Indebærer problematikken i dag noget radikalt andet, som resulterer i, at den er omfattende forandret? Denne vedvarende *forandring af det samme* er det vigtigt at hente erfaring fra. Det samme gælder de historiske udlægninger af, hvordan *det samme* har forandret sig fra f.eks. Vitruvius til i dag for at finde forskellige udtryk op igennem arkitekturhistorien. Denne forskellighed udskiller de enkelte værker, men også de mange mundtlige og skriftlige udsagn og teoretiske overvejelser omkring problematikken. Som nævnt er det dog ikke overblikket over alle disse forskelligheder, der har det primære fokus i dette arbejde, men først skal vi alligevel et smut tilbage til Vitruvius, som jeg primært opsøger - ikke for at påbegynde og udfolde en overbliksgivende historisk epokalisering, men - for at fremhæve en sammenhæng og en grundlæggende modal forskel i tilgangen til arkitekturens helhedsproblematik. Denne forskel antydes på interessant vis allerede hos Vitruvius via en spændingsfyldt dobbelthed, der som nævnt udspænder sig på tværs af det praktiske og det æstetiske og etablerer en interessant spænding mellem en pragmatisk og en idealistisk tilgang, der - uanset dette arbejdes forbehold overfor den idealistiske side af denne spænding, alligevel - forekommer at være en energigivende spænding, som dette arbejde kan relateres til og hente inspiration fra. Det *forandrede* indebærer selvfølgelig, at de praktiske betydninger er forandrede, men det skal her yderligere fremhæves, at måden, hvorpå vi danner mere omfattende mening på, også har forandret sig.

I sin arkitekturtraktat 'De Architectura libri decem' stillede Vitruvius som bekendt tre berømte krav til arkitekturen: at den skal være holdbar (*firmitas*), brugbar (*utilitas*) og skøn (*venustas*). Det er et gennemgående budskab i Vitruvius' traktat at arkitekten "står som skaber af et bygningsværk, som tillige er et kunstværk" hvorfor jeg vil tillade mig at forstå hans opfattelse af det hold- og brugbare som noget (praktisk og teknisk), vi kan tilgå med midler hentet fra videnskaben, og hans opfattelse af det skønne som noget (æstetisk), vi kan/må tilgå med midler hentet fra kunsten, hvorfor Vitruvius' treenige krav på denne måde - uanset at han ikke direkte udtrykte dette - udspændte en forbindelse mellem det videnskabelige og det kunstneriske. Vitruvius' forståelse af bygningsværkernes skønhed havde - som dette arbejder læser det - to sider, hvor skønheden på den ene side opnås relativt pragmatisk, når den netop er hold- og brugbar: Når materialerne er teknisk rigtigt behandlet, når bygningen er funktionelt veltilrettelagt og vel-disponeret, også hvad beliggenheden angår osv., hvorfor bygningens mange aspekter virker sammen på en vellykket måde, hvorfor skønhed iht. Vitruvius opstår. Den anden side af hans skønhedsforståelse (der er mere formel og idealistisk) vil blive gennemgået senere. Set fra denne pragmatisk side forstod Vitruvius som nævnt arkitekturen som en praksis, der er udspændt mellem videnskaben og kunsten, hvor det - med mine ord formulerede - vellykkede helhedssamspil mellem arkitekturens mange praktiske og tekniske aspekter (de aspekter, som Vitruvius vel at mærke inkluderede) er forudsætningen for det skønnes opståen. Vitruvius udfoldede i sine skrifter ikke i særlig grad begrebet 'helhed', men jeg vil alligevel tillade mig at

hævde, at han udfoldede en helhedstænkning, der hang tæt sammen med den skønhedsforståelse, han abonnerede på, hvor han - set fra den nævnte pragmatisk side - forstod skønheden som en helhedseffekt af det vellykkede samspil mellem arkitekturens praktiske og tekniske aspekter, og at den opståede skønhed derfor er udtryk for, at en vellykket helhedsdannelse er nået i mål.

Det er ikke dette arbejdes ærinde at kritisere Vitruvius' pragmatisk udspændte "rollefordeling" mellem arkitekturens videnskabelige og kunstneriske implikationer, som jeg finder stadig kan være en helt egal arkitektur-tilgang, men det er værd at diskutere, om 'skønhed' ikke er en utilstrækkelig "effekt" at benytte som et generelt "symptom" på, at en helhedsdannelse er vellykket, og at skønheden derfor bør være et altid gældende helhedsmål for arkitekturen. Man kan selvfølgelig diskutere, om de to begreber videnskab og kunst overhovedet kan omfatte hele arkitekturens kompleksitet, men ifald vi anerkender begreberne som meget åbne (for dermed også at kunne inkludere sociale, politiske, økonomiske, kulturelle, filosofiske aspekter o.m.a.), kan vi måske alligevel (med en udpræget forenkling, som vil blive nuanceret senere) nøjes med disse to begreber og til gengæld forstå deres udspænding i forhold til en mere komplekst sammenhængende forståelse, der ikke på samme måde skelner og tildeler det videnskabelige og det kunstneriske entydigt forskellige roller. Hermed menes roller, hvor det tekniske og praktiske udgør et videnskabeligt "før-grundlag", der kommer til udtryk i det (mål-), hold- og brugbare, mens det kunstneriske udgør en "efter-effekt", der kommer til udtryk som skønhed afledt af førnævntes vellykkede "manøvrer", men lader de videnskabelige og de kunstneriske implikationer udveksle mere komplekst i et langt tættere, sammenvævet helhedssamspil. I et sådant helhedssamspil kan de begge være grundlag for hinanden og afstedkomme - af hinanden afledte - "effekter, affekter og resultater", hvorfor såvel det holdbare, det brugbare og det skønne (stadig) kan indgå, men alternativt også kan udtrykke sig på andre og måske

78. De tre krav nævnes kun direkte i bog 1, kapitel 3, paragraf 2, men det er denne del af hans traktat Vitruvius vedvarende henviser til (direkte eller indirekte) når han i resten af traktaten gennemgår de mange aspekter af arkitekturen han er optaget af. I den danske oversættelse 'Vitruv Om Arkitektur' (red. Jacob Isager, Syddansk Universitetsforlag 2016), er de tre krav i den pågældende paragraf oversat til "[...] stabilitet, funktionalitet og smukt udseende" (s. 58).

79. Denne formulering er hentet fra Jacob Isagers introduktion til den 6. bog s. 229 i den danske oversættelse 'Vitruv Om Arkitektur' (red. Jacob Isager, Syddansk Universitetsforlag 2016).

80. Jeg er dog ikke ene om at forstå Vitruvius' tre krav på denne måde. Arkitekt og tidligere lektor på Arkitektskolen i Aarhus Erik Nygaard (1943-2004) skrev f.eks. i sin bog 'Arkitektur forstået' følgende om Vitruvius' tre krav: "Opdelingen [...] svarer til den moderne opfattelse af, at arkitektfaget i sig rummer elementer af såvel naturvidenskab (teknik) som samfundsvidenskab og kunst". Erik Nygaard, 'Arkitektur forstået' s.29 (Århus 2011).

81. Jeg kunne f.eks. forestille mig, at den franske filosof Gilles Deleuze ville indvende at filosofien her er oversat, da hans verdensbillede - som tidligere nævnt (note 23) - er udtrykt i en forestilling om at virkeligheden er udspændt imellem tre krydsende planer; videnskab, kunst og filosofi.

82. mere komplekse måder, hvor f.eks. også det hold- og brugbare kan blive til på baggrund af kunstneriske “manøvrer”. På denne måde kan skønheden også forstås som et parameter, der ad andre veje kan give en bygning stor holdbarhed i og med den værdi, vi kan tillægge en skøn bygning, hvorfor vi måske i højere grad vil *holde af*, vedligeholde og passe på de skønne bygninger og give dem et langt liv. Omvendt kan man også - som i den tidligere nævnte pragmatiske tilgang - forestille sig, at skønheden kan vokse direkte ud af de praktiske og tekniske manøvrer fremfor entydigt at kræve en kunstnerisk tilgang.

I stedet for at forstå ‘kunstens skønhed’ som et udtryk for, at en vellykket helhedsdannelse er i mål, vil dette arbejde derfor mere åbent (og nøgternt) sætte det vellykkede samspil mellem de videnskabelige og de kunstneriske implikationer i arkitekturen som det egentlige ‘mål’ (dette vil dog blive problematiseret og nuanceret senere), fremfor at forstå arkitekturen - og dennes helhedsdannelser - som noget mere eller mindre sekundært, der bliver trukket i hver sin retning af hhv. videnskaben og kunsten. Videnskaben og kunsten er hver især særegne felter, der er udtryk for forskellige dimensioner i og tilgange til virkeligheden, som til tider kan “opfatte hinanden” som selvberørende og indbyrdes uafhængige felter, der “kan finde på at strides om”, hvem der er vigtigst, hvorfor man kan foranlediges til at tro, at man skal “vælge side” eller blot “afvente hvem der vinder”. I tilfældet Vitruvius kan man måske pointere, at han netop undgik at vælge side, men i stedet etablerede en pragmatisk rollefordeling jf. den rolle, han tildelte skønheden som “afledt resultat” af det videnskabeligt vellykkede. Dette arbejde anerkender - tilsvarende Vitruvius - såvel de kunstneriske som de videnskabelige dimensioner i bygningskunsten som uundværlige, men søger en mere kompleks rollefordeling, hvor ikke kun det *ensidige løft*, men netop den *gensidigt løftende samvirken* er afgørende. Heraf følger, at de kunstneriske dimensioner ikke blot er et æstetisk resultat af de videnskabeligt vellykkede “manøvrer”, men at de kunstneriske dimensioner også kan have agens og værdi i sig selv, der omvendt også kan påvirke og løfte de videnskabelige dimensioner, hvorfor den vellykkede helhed af dette samspil kan udgøre en *harmonisk* samvirken, der i den forstand - dog måske på en lidt anden måde end hos Vitruvius - kan opfattes som skøn, men også en *konfliktende* samvirken, der i lige så høj grad kan være såvel videnskabeligt som kunstnerisk produktiv og vellykket på andre - måske mere komplekse - måder. Nærværende arbejde tager derfor udgangspunkt i den tanke, at videnskabens og kunstens mellemværende i bygningskunsten bør være et gensidigt løftende forhold, der netop ikke kan finde sted i et simpelt forhold mellem “grund og afledt resultat” og derfor må overskride denne rollefordeling til fordel for en mere nuanceret og sammenblandet kompleksitet, hvor begge tilgange “bøjer af”, giver plads og grundlag og derfor både understøtter og bygger videre på hinanden til en grad, hvor det kan være svært at skelne - og det derfor også er fristende *ikke* at skelne.

På trods af den ovennævnte rolle-sammenblanding vil dette arbejde dog alligevel plædere for en skelnen; at en forskel og et deraf følgende spændingsforhold alligevel virker i sammenblandingen, hvorfor et uafgjort og mere komplekst forhold mellem harmoni og konflikt er til stede: en afgørende forskel på

videnskab og kunst, der bl.a. kommer til udtryk i, at videnskaben må forsøge at give forståelige svar og derfor må tilstræbe en form for klarhed og endelighed, mens kunsten - på trods af at den ytrer sig i værker, der til tider kan forekomme enkle og (æstetisk) klare - må udholde det komplekse, det uforståelige, ikke-konkluderende og uendelige. Som f.eks. det franske filosof- og psykiater-par Deleuze og Guattari spørgende har formuleret det: “Måske er det kunstens særegenhed at gå gennem det endelige for at genfinde det uendelige, give det uendelige tilbage?” Kunsten er undvigende overfor at give klare (forstået som endelige og entydige) svar, og denne forskel og “brydningsfigur” udspænder i en vis forstand det levende, dynamiske og vedvarende uafgjort inspirerende rum, som arkitekturens helhedsdannelser (også) finder sted i.

Jeg er, som både kunstner og forsker, tilsvarende spændt ud i denne forskel, hvor mine kunstneriske erfaringer, evner, metoder, tænkningsformer, erkendelsesformer og tilgange udgør en væsentlig forskel til de videnskabelige erkendelsesformer og tilgange - også de humanvidenskabelige sider af disse, selvom de måske kan opfattes som “tættere på” de kunstneriske end de naturvidenskabelige erkendelsesformer og tilgange? Dette præger min opfattelse af, hvad kunst og videnskab kan være, når de bringes sammen i bygningskunsten som en gensidigt løftende relation og denne prægning har også haft betydning for nærværende arbejdes forståelser af og tilgange til begreber som svar, betydning, mening, skabelse, erfaring, forståelse, viden, “videnskabelse” og erkendelse.

84. Jeg kunne selvfølgelig have valgt, at skrive med enten kunstnerens eller forskerens kasket på og dermed have undgået den yderligere kompleksitet, som sammenblandingen medfører, men jf. dette arbejdes interesse for - ikke det adskillende, men - det samlende og helhedsdannende, har jeg fundet det nødvendigt at skrive med udgangspunkt i et tværgående samspil til fordel for en mere komplekst sammenhængende forståelse, der ikke ser det videnskabelige og det kunstneriske som uafhængige størrelser, men lader det videnskabelige og det kunstneriske væve sig sammen i et helhedssamspil. Med andre ord er den helhedsskabende praksis det helt centrale for dette ar-

82. Denne *holden-af* arkitekturen - og dette “parameters” i forordet nævnte teknik- og mekanik-overskridende bæredygtighedspotentialer, der bl.a. kan hænge sammen med arkitekturens skønhed - finder man også udtrykt i begrebet ‘lovability’ (elskelighed). Det er ikke lykkedes mig at identificere begrebets ophav, men en udpræget bruger af begrebet, er bl.a. den amerikanske arkitekt og grundlægger af ‘The New Urban Guild’ i Miami og underviser på Harvard University Graduate School of Design, Stephen A. Mouzon (1960-) der i sin bog ‘The Original Green: Unlocking the Mystery of True Sustainability’ (Miami 2010) argu-

menterer for, at et afgørende parameter for den bæredygtige arkitektur, er, at den er elskelig.

83. Gilles Deleuze & Félix Guattari, ‘Hvad er filosofi?’ s.246 (København 1996 - opr. ‘Qu’est-ce que la philosophie?’ Paris 1991).

84. Arkitekturforskere står dog selvfølgelig ikke alene med denne udfordring. F.eks. må humanvidenskabelige forskere som f.eks. kunsthistorikere og litteraturforskere jo også forholde sig til helhedsdannelsens problematik i de værker de undersøger. Og udenfor de kunstne-

bejde, banalt sagt med de videnskabelige og de kunstneriske implikationer sammenholdt “under” eller “inde i” helheden - som udspændte, uafgjort spændingsskabende og tilsammen helhedsdannende dimensioner.

I forhold til Vitruvius er det derfor et andet og mere komplekst forhold mellem bygningskunstens videnskabelige og kunstneriske dimensioner, nærværende arbejde ser sig foranlediget til at undersøge, og når det antydes, at målsætningen kan være ‘åben’, har det bl.a. den bagtanke, at den vellykkede helhedsdannelse ikke nødvendigvis afstedkommer et bestemt fænomen (som vi f.eks. kan benævne skønhed), men først og fremmest kommer mere åbent til udtryk som komplekst tværgående betydningsskabelse og deraf følgende meningspotentialitet - ikke blot i generel forstand, men også specifikt i forhold til, hvordan de involverede delaspekter samvirker og potentielt kan samvirke, og hvad de i samarbejde producerer og kan producere i den - både stedslige og menneskelige - kontekst, de indgår i.

For at vende tilbage til Vitruvius skal det dog ikke afvises, at hans skønhedstilgang kan forstås mere nuanceret, i den forstand at skønheden (eller rettere den - som indledningsvist nævnt - pragmatiske side af Vitruvius’ skønhedsbegreb) jo netop er noget, der opstår som følge af delaspekternes sammenpasning og samspil, hvorfor de tre krav (firmitas, utilitas og venustas) giver mulighed for at forstå skønheden som en åben kategori, der (når vi kun holder os til disse tre krav) ikke blot følger sine egne formelle regler, men er resulterende effekt af pragmatisk vellykkede “manøvrer”. Med nærliggende fare for at forsimple skønhedsbegrebet kan en sådan skønhedsforståelse omvendt - selvom den rigtignok kan udgøre en form for meningspotentialitet - ikke umiddelbart inkludere den åbenhed, som bl.a. den amerikanske arkitekt og arkitekturteoretiker Robert Venturi skrev om, da han i 1966 i hans arkitekturteoretiske værk ‘Complexity and Contradiction in Architecture’ fremhævede kompleksitet og modsætninger som væsentlige træk i arkitekturen, der bl.a. kan have den konsekvens, at også “uskønne” resultater kan opleves som gyldige. Vi skal derfor lære at omfavne “the ugly and the ordinary” som han - sammen med sin partner, den ligeledes amerikanske arkitekt og arkitekturteoretiker Denise Scott Brown - videre pointerede

85. det i 1972 i ‘Learning from Las Vegas’.

Den danske arkitekt, arkitekturforsker og professor mso ved Det Kongelige Akademi Nicolai Bo Andersen (1970-) skelner dog ikke, men opererer med en mere kompleks skønhedsforståelse (med reference til bl.a. Vitruvius og med tanke på bæredygtighedsproblematikken) hvor skønheden ikke kun knytter sig til det umiddelbare billede, men er udtryk for en mere gennemtrængende meningsfuldhed. Han formulerer sig bl.a. på denne måde:

“Skønhed er en begivenhed, der sker mellem mig og verden, mellem min krop og mine fysiske omgivelser. Jeg erfarer dermed et fællesskab mellem mig og verden, og følelsen giver mig en følelse af meningsfuld sammenhæng. [...] Skønhed er altså ikke bare et spørgsmål om grimt eller pænt.”

Og i samme tekst:

“For mere end 2000 år siden argumenterede den romerske arkitekt Vitruvius (død år 15 f.v.t.) for, at arkitektur skal være holdbar, brugbar og smuk - på latin *firmitas*, *utilitas* og *venustas*. Selv om begrebet bæredygtighed nok ikke blev brugt dengang, kan man argumentere for, at det netop er,

86. hvad Vitruvius beskriver.”

En sådan nutidig bæredygtighedsaktualiseret - og direkte af Vitruvius inspireret - fremhævelse af skønheden møder vi i dansk sammenhæng ikke kun hos en arkitekturforsker som Andersen. Akademisk Arkitektforenings formand (indehaver af arkitekttegnestuen Svendborg Architects og tidligere præsident for Det Kongelige Akademi for de Skønne Kunster, Akademiiraadet) arkitekt Johnny Svendborg (1967-) fremhæver tilsvarende skønheden som et uundværligt parameter:

“Arkitekturen skal bidrage betydeligt til den grønne omstilling og en mere social bæredygtig verden. Det er store ord, som i virkeligheden dækker over, at byggeri skal være smukt, holdbart og brugbart for også at være bæredygtigt. Måske kan man udvikle en masse løsninger for vores byggeri, som er bæredygtige ud fra et rent teknisk perspektiv, men hvis ikke vi tager skønheden med, går vi glip af arkitekturens potentialer for menneskeligt samvær, og så holder bygningerne ikke på den lange bane. Arkitektonisk kvalitet og bæredygtighed er to sider af samme sag, og her kommer vi arkitekter med en unik faglighed. Vi kan lægge grundstenene til en ny æstetisk forståelse, fordi vi kan kombinere det teknisk bæredygtige med det skønne. Det er en holistisk forståelse, som skal komme nedefra. Og den skal

87. komme fra os.”

Som det fremgår, refererer Svendborg også direkte til Vitruvius med formuleringen “byggeri skal være smukt, holdbart og brugbart”.

Andersen og Svendborg er derfor (indflydelsesrige) eksempler på videreførslen af den arkitekturhistoriske “tråd”, som jeg i

risk orienterede forskningsfelter, må f.eks. antropologer tilsvarende forholde sig til helhedsdannelse i de kulturer de studerer, hvilket også har (må have) gennemtrængende konsekvenser for deres forståelser af, og tilgange til begreber som svar, betydning, mening, skabelse, erfaring, forståelse, viden, “videnskabse” og erkendelse.

85. ‘Learning from Las Vegas’ skrev de i samarbejde med den amerikanske arkitekt, urbanist og arkitekturteoretiker Steven Izenour. Begreberne ‘ugly’ og ‘ordinary’ diskuteres i bogens andet afsnit betitlet ‘Part II, “Ugly and Ordinary Architecture, or the Decorated Shed”’. Denise Scott Brown, Steven Izenour and Robert Venturi, ‘Learning from Las Vegas - The Forgotten Symbolism of Architectural Form’ (MIT Press 1972).

86. Nicolai Bo Andersen, ‘Bæredygtighed handler også om skønhed’, kronik i det danske dagblad Politiken den 4. april 2018. http://www.nicolaibo.dk/projekter/Andersen-NicolaiBo_Baeredygtighed-handler-ogsaa-om-skoenhed.pdf (tilgæet den 01.06.2022).

87. Akademisk Arkitektforenings formand, arkitekt Johnny Svendborg i sin nytårsstatus den 4. januar 2022. <https://arkitektforeningen.dk/nyheder/johnny-svendborg-arkitekt-faget-skal-arbejde-for-baeredygtig-udvikling-i-det-nye-aar/?fbclid=IwAR1cXK8VvzOkG49855B1oF-7u75RihrVYvSMA8Uv9IVZ6Mv15kys-1BT0rsbY> (tilgæet den 01.06.2022).

afsnit '1.5. Om helhedsdannelserne som samlinger' nævnte, at Vitruvius "igangsatte", og som jeg formulerede det "også har "efterdønninger" og mere eller mindre direkte virkningskraft i 88. vores egen tid".

Nærværende arbejde trækker også på denne "tråd", men det er dog en vigtig pointe, at det som videreførsel er kritisk reviderende og derfor også *forskyder* sig fra denne tråd (hvilket jeg er sikker på også gælder både Andersens og Svendborgs forståelser). Selvom jeg deler den opfattelse, at skønheden bør forstås som mere end et blot æstetisk tilfredsstillende fænomen, men også kan være udtryk for noget meningsfuldt (og bæredygtighedsrelevant), og at jeg derfor er med (noget af vejen), når Andersen knytter skønhedsbegrebet sammen med meningsbegrebet, og ligeledes når Svendborg knytter skønhedsbegrebet sammen med en holistisk forståelse, vil dette arbejde dog argumentere for, at der nemt overses andre og lige så relevante muligheder, når man for entydigt fremhæver skønheden som et "symptom" på - og/eller et uundværligt parameter for - såvel det meningsfulde som det holistiske.

De vellykkede helhedsdannelser betragtes i dette arbejde som noget, der opleves som meningsfuldt (hvilket primært uddybes i afsnit '3.3. Det gensidigt henvendte' og '3.9. Helhedsdannelsen som eksistentiel meningsgrund'), og "symptomerne" på dette kan udmærket være skønhed, men også meget andet, som vi også behøver andre begreber end skønhedsbegrebet for at kunne tænke, forstå, italesætte og værdsætte, og ikke mindst katalysere i kraft af nuancerede og åbne tænkningformer og tilgange. En væsentlig udfordring for arkitektur-tænkningen er netop allerede relaterede ord, begreber og formuleringer som i kraft af deres blotte eksistens og "bekendthedsgrad" risikerer at hæmme tænkningprocesserne ved at sætte uproduktive grænser for de forståelser og de tilgange tænkningen søger at åbne og udfolde, og dette er et problem, dette arbejde 89. bl.a. har med begrebet skønhed i denne forbindelse. Et bygningsværks vellykkede helhedsdannelse og meningsfuldhed er også mere end den (eventuelle) skønhed, som værket (også) kan producere, og nærværende arbejde insisterer altså på, at 'skønhed' er én måde (der kommer fra det kunstneriske/æstetiske felt) at forholde sig til et bygningsværks vellykkede helhedsdannelse på, men skønheden er ikke, hvad værket og dets "effekter og affekter" i særlig grad er som 'helhed'. Som det vil fremgå senere, forudsætter dette arbejde derfor skønheden som kun ét blandt flere muligt gyldige "symptomer" på den vellykkede helhedsdannelse.

For igen at vende tilbage til Vitruvius kan et problem med skønhedsbegrebet opstå, når arbejdet med bygningskunsten tager udgangspunkt i en tro på, at det skønne afspejler en universel og allerede given meningsfylde og ikke kun opstår som en følge af en specifik vellykket sammenhæng, hvorfor man kan gå direkte efter det skønne udenom den specifikke situation og de specifikke forhold og vilkår, man ellers er betinget af. Denne målrettede direkte linje og genvej til skønheden, hvor en allerede given skønhedsdefinition sætter målet, er 91. ofte brolagt med hævdede altid gældende skønhedsregler fremfor mere åbent at søge et unikt resultat udspringende af de konkret involverede dele og aspekters unikke samarbejds- og

93. helhedsmuligheder samt et også deraf følgende unikt resultat - der kan være skønt, men også karakterfuldt og gyldigt på mange andre måder betinget af det specifikke resultats "situationelt dannede" betydningsfylde og deraf følgende meningspotentialer. Det er primært her, dette arbejde må *tage afstand* fra Vitruvius' skønhedsforståelse; indtil videre har jeg hæftet mig

88. Andre indflydelsesrige eksempler kunne være; Den danske arkitekt og arkitekturforsker Erik Nygaard (1943-2004), der i sin bog 'Arkitektur forstået' tilsvarende fremhævede Vitruvius som fortsat relevant, selvom han forholdt sig kritisk til kravet om skønhed; "Måden at tænke arkitektur på er én gang for alle grundlagt af Vitruvius. Hans æstetik blev opgivet i løbet af 1700-tallet, og i dag har vi det svært med skønheden, men forståelsen af arkitekturen som beroende på såvel holdbarhed som brugbarhed som udtryk er stadig gyldig." Erik Nygaard, 'Arkitektur forstået' s.41 (Aarhus 2011). Et yderligere eksempel er den danske arkitekt ph.d., arkitekturforsker og professor mso ved Aalborg Universitet Claus Bech-Danielsen (1961-) der tilsvarende søger inspiration i Vitruvius tre grundlæggende krav. I et paper betitlet 'Vitruvian Perspectives on Architectural Quality_Developing a Vitruvian discussion on green architecture - a starting point for an upcoming research project', skriver han bl.a.: "[...] it is important to recall that Vitruvius' three aspects of architectural quality should never be isolated from each other in praxis. Architectural quality is a whole which only occurs when the three aspects of architectural quality are woven inextricably linked. [...] So far, there have been many different ideas about what sustainable development of architecture may entail. Part of sustainable construction is primarily focused on developing the materials, the constructional and the supply technical conditions of buildings - ie conditions that have to do with 'Firmitas'. [...] Another part of sustainable building focuses primarily on developing the framework for new housing types and alternative behavior. [...] A third aspect of sustainable construction has been about developing new designs that match our expectations for a living and organic architecture. [...] It seems like the three approaches to sustainable construction have not much in common. This makes it impossible to talk about sustainable architecture. It is therefore essential to find the intersection points of ideal and approaches that would link the Vitruvius triad together and tie the sustainable architecture together into a whole." Paperet er skrevet til konferencen 'Aesthetics, the uneasy dimension in architecture' (Trondheim 2013).

89. Denne tilgang, og udtrykket "bekendthedsgrad" er inspireret af og lånt fra en artikel af cand.mag., mag.art., dr.theol. og professor i religionsvidenskab og teologi på Aarhus Universitet, Hans J. Lundager Jensen, 'Peter Sloterdijk, Skum og religion' s.7. <https://tidsskrift.dk/rvt/article/view/25027/21948> (tilgået den 01.06.2022).

90. Dette gælder selvfølgelig ikke kun for begrebet 'skønhed', men for alle - såvel "store som små" - begrebsdannelser, at de i deres *greb* og "opmærksomheds-indhegning" kan risikere at gå fra det fokuseret udvidende (at man med begrebet kan se sammenhænge man ikke kunne se uden begrebet), til det indsnævrende og inhiberende ("hammeren der ikke kan identificere andet end søm i verden").

91. For god ordens skyld skal jeg understrege, at dette selvfølgelig ikke er noget jeg vil beskyldte hverken Andersen eller Svendborg (eller Nygaard eller Bech-Danielsen jf. note 88) for at plædere for.

92. Dermed ikke sagt at formelle æstetiske systemer ikke kan spille en rolle - hvilket vi bl.a. skal omkringe i analysen af det dominikanske kloster Sainte Marie de La Tourette - men at de først og fremmest er hjælpeværktøjer og ikke determinerende udtryk for en allerede given meningsfylde.

93. Ikke helt uligt den oplevelse man til tider kan få, når man møder et menneske der ved første øjekast fremstår som et grimt menneske, men som vinder en skønhed når man finder ud af at vedkommende er sympatisk, hvorfor det umiddelbart grimme bliver smukt når man lærer helheden at kende. Og omvendt; at et umiddelbart smukt menneske hurtigt kan miste sin skønhed, når man opdager at vedkommende er usympatisk. Kombinationen af træk i en helhedsdannelse - uanset den umiddelbare karakter af de æstetiske træk - er i den forstand afgørende for om "resultatet" opleves som skønt. Dermed også sagt at "resultatet" kan forandre sig over tid.

ved den side af hans skønhedsforståelse, der forstår skønheden som afledt resultat af vellykkede, situative og pragmatiske manøvrer, men hans skønhedsforståelse har også en anden side, hvor der sniger sig universelle skønhedsregler ind med hans berømte *Vitruvianske Mand* (Homo ad circulum et ad quadratum), der er tegnet ind i en geometrisk forståelse som udtryk for, at mennesket afspejler Verden som et geometrisk ordnet kosmos; et harmonisk ordnet hele med faste og uforanderlige geometriske love. Iht. Vitruvius var mennesket en afspejlende del af denne helhed, og det samme skulle gælde for arkitekturen, hvorfor den perfekte bygning skulle formes efter de samme geometriske regler som den perfekte menneskekrop. Som Vitruvius formulerede det i 'De Architectura libri decem' 1. bog:

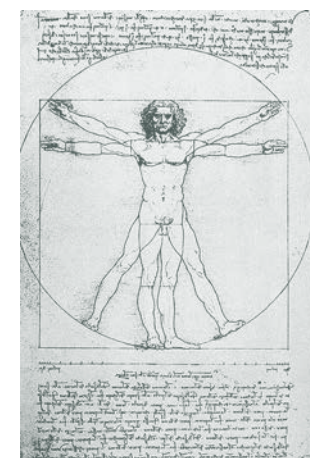
“Ligesom man i menneskekroppen finder *eurythmia* som en forholdsmæssig egenskab målt ud fra underarm, fod, håndflade, finger og de øvrige lemmer, så er det på samme måde, når man skal opføre perfekte bygningsværker.”

Og videre i 3. bog:

“Det vil sige, at hvis naturen har skabt menneskets krop, således at leddene svarer proportionelt til helheden, så synes folk i gamle dage at have været i deres fulde ret til at vedtage, at ved konstruktion af bygningsværker skulle der optræde en proportionel korrespondance mellem de enkelte dele og hele bygningens overordnede form. De lavede disse forskrifter for alle bygningsværker, men allermest for gudernes templer, hvis fortrin og fejl sædvanligvis holder til evig tid.”

Med bl.a. disse formuleringer hævdede Vitruvius en generelt geometrisk - og derfor generelt æstetisk - båret “genvej” til arkitekturens skønhed, hvorfor det mere situative og komplekse helhedssamspil i de specifikke (både fysisk praktiske, mentale o.m.a.) aspekters samarbejde og den specifikke betydning (der ellers fylder så meget i Vitruvius’ skrifter) nedtones til fordel for et generelt formelt system og en allerede given meningsfylde. Vitruvius udfoldede på denne måde en arkitekturtenkning, der funderede sig i en evigt stabil grund eller sandhed - en klassisk tænkning, som den til tider benævnes - og den insisterede derfor på, at det er den samme sandhed, der viser sig med forskellige “masker” i virkelighedens foranderlighed, og at arkitekten - hvis vedkommende er dygtig nok - kan finde den “egentlige virkelighed” bag de forandringer, forskelle og problemer, som den umiddelbare virkelighed byder os, for på denne måde at løse problemerne. Nærværende arbejde tager udgangspunkt i, at der ikke findes en anden og mere sand virkelighed, der virker bag (eller over eller under) den umiddelbare virkelighed, selvom den umiddelbare virkelighed selvfølgelig er uoverskueligt kompleks og har mange lag - også lag, der ikke direkte er umiddelbare. Den umiddelbare virkelighed er derfor *reel* (og reel det eneste vi har), og det er derfor i denne, svarene skal findes og/eller skabes. Det er således nærværende arbejdes tilgang, at en nutidig arkitekturtenkning ikke kan hente sine begrundelser og energi i en bagvedliggende evig sandhed eller grund, men i stedet må vedkende sig at virkelighedens forskelle og forandringer ikke kun er tilsyneladende, men reelle.

En nutidig arkitekturtenkning skal, som den sandhedsfunderede tænkning, kunne samle, ordne og give betydning til forskellige niveauer og felter i den virkelighed, den griber ind i eller virker som katalysator for, men dette arbejde vil alligevel plædere for en afgørende forskel. Den sandhedsfunderede tænkning hævder at være evig og producerer dermed forskellige “masker”, hvor virkelighedens forskelle og forandringer træder frem med grund i denne *ene* sandhed, hvorfor virkelighedens forskelle og forandringer ikke stikker særligt dybt. Nærværende arbejde forstår dette forhold på en anden måde: Arkitekturværker kan i dag ikke nøjes med at bekræfte det *ene*, men må sammenholde reelle og uophævelige *forskelle* for at kunne virke i en foranderlig og kompleks virkelighed. Foranderlighedens forudsætning er *forskellen*; at noget reelt skiller sig ud fra noget andet, og at noget reelt kan gå fra én tilstand til en anden, og med forskellen følger *konflikten*. Konflikten mellem reelle og foranderlige forskelle er derfor - vil dette arbejde plædere for - et grundvilkår for en nutidig arkitekturtilgang, hvorfor en nutidig arkitekturtenkning fortsat må forskyde og revidere sine “grundlæggelser” i modsætning til en arkitekturtenkning, der hævder en forudgiven sandhed, hvorfor det i samme moment hævdes, at konflikten ikke når “ned til grunden”, men bliver på overfladen og kan ophæves ved hjælp af sandheden - ved at fjerne de forskellige “masker”, så det “sande ansigt” bliver synligt.



Note 95.

94. Som Claus Bech-Danielsen formulerer det i det i note 88 nævnte paper betitlet 'Vitruvian Perspectives on Architectural Quality_Developing a Vitruvian discussion on green architecture - a starting point for an upcoming research project': "Venustas is about architectural beauty, which in Vitruvius' classical universe ment the building's ability to mime (from the Greek: 'mimesis') natural cosmic order. Vitruvius believed that nature is an expression of cosmic order based on universal laws, and he believed, that architectural quality is achieved when the architectural design is based on these laws - and when architecture thereby 'mimic' natural cosmic order."

95. I 'De Architectura libri decem' var den - senere benævnte - "vitruvianske mand" kun tekstligt beskrevet (3. bog, kapitel 1). Den berømte tegning kom først til i ca. 1490, da Leonardo da Vinci (1452-1519) illustrerede en bog om Vitruvius' værker. Leonardo justerede desuden Vitruvius' opmålinger.

96. "Etymologi: Ordet *kosmos* er græsk og betyder 'orden, verdens orden, smuk orden, udsmykning', jf.

kosmetik.". Citeret fra 'Den Store Danske'. <https://denstoredanske.lex.dk/kosmos> (tilgået den 01.06.2022).

97. Den danske oversættelse er hentet fra: 'Vitruv Om Arkitektur', red. Jacob Isager, s. 56, 1. bog, kapitel 2, paragraf 4 (Syddansk Universitetsforlag, 2016). Om begrebet 'eurythmia' skrives der umiddelbart inden; "*Eurythmia* er det smukke og behagelige synsindtryk af de enkelte deles sammensætning, som realiseres, når højden af værkets enkelte dele passer med bredden, og bredden med længden, og når alle modulforhold passer ind i helheden." (ibid. s. 55. 1. bog, kapitel 2, paragraf 3).

98. Ibid. s. 133 (3. bog, kapitel 3, paragraf 4).

99. En definition på begrebet 'klassisk' findes i Kasper Nefer Olsen, 'Labyrint - für freie Geister' s. 35 (København 1993), hvor der bl.a. står: "klassisk kunst er klassisk, fordi den definerer sig selv som opfyldelsen af et ideal, et ideal, som "findes" et andet sted end i den umiddelbart synlige verden, men som ved en passende indsats alligevel kan bringes til at fremtræde i denne".

Nærværende arbejde har derfor som sigtelinje, at en nutidig arkitekturtenkning må tage udgangspunkt i, at et arkitekturværk er en til stadighed ny konstrueret sammenhæng - frem for blot at være endnu en “maskevariation” for en sandheds bagvedliggende *givne mening*. Et arkitekturværk, der korrelerer til nutidige vilkår, tolker derfor den reelle virkelighed ved at undersøge og ordne arkitekturværkets reelle situation for i og med denne undersøgende ordning at producere *meningspotentialer*; Ved at sammenpasse de situative vilkårs reelle forskelle etableres en lokal sammenhæng som et reelt og specifikt betydningssvarende og meningspotentielt svar på en situativ problematik, selvom visse erfaringer og visse temaer godt kan gå igen på tværs af de ellers situative og lokale sammenhænge (dette vil jeg vende tilbage til). Arbejdets sigtelinje implicerer følgelig, at et nutidigt arkitekturværk er et møde mellem konfliktende forskelle i en konstrueret balance, hvor forskellene er sammenpassede, så de kan virke sammen og møde og holde den konkrete situations præsentation udfordringer i et *hold* der er i konstant fare for at “miste grebet”, og som derfor uafbrudt må justere sig og genvinde balancen, når situationens vedvarende skiftende udfordringer kræver det (eller med et andet temperament og en anden slags “balance”, som ikke *sammenpasser* forskelle, men derimod *udfolder* og udtrykker forskellenes dynamiske konflikt). En sådan balance er derfor arkitekturværkets måde at håndtere forandring på, ikke helt uligt den måde et skib eller et fly i turbulente omgivelser får justeret sin kurs

100. ved hjælp af en gyrostabilisator. Ergo skal arkitekturværkets balance ikke forstås som en fikseret tilstand, men som en tilstand der er åben for justeringer i forhold til ydre påvirkninger - en fortsat genskaben af egne virkemidler i en stadigt svarende modificering.

Ethvert arkitekturværks grænser og indre orden - og disses betydninger og meningspotentialer - bliver konstant udfordret og “belært” af den større situation, det medvirker i og må derfor forhandles og revideres igen og igen. Eller som den danske historiker Lars Qvortrup (1950-) har formuleret det:

“Hvor man i gamle dage - i de førmoderne tider - kunne etablere en absolut stabilitet, dvs. identificere det punkt, hvorfra alting udgik, der må vi i dag nøjes med metastabilitet, dvs. den hele tiden genforhandlede relative stabilisering af alle de mange subsystemer hver for sig og i deres indbyrdes sammenhæng. Vi kan ikke gøre os håb om nogen absolut stabilitet, men må tilstræbe den relative stabilitet. Man må på den ene side acceptere, at man repræsenterer et bestemt subsystem, men man må også - på den anden side - bestræbe sig på at indgå i den gensidigt observerende metadiskurs, hvis grundlag er at systemer iagttager andre systemer, blandt andet ud fra den antagelse, at mit specifikke udgangspunkt nødvendigvis også er mit

101. blinde punkt - blindt for mig, men ikke for andre”.

Arkitekturværkerne forholder sig derfor til en grundlæggende ubalance i Verden, som kommer til udtryk i dennes foranderlighed, eller som den franske filosof Gilles Deleuze mere generelt har formuleret det: “Ethvert fænomen henviser til en ubalance, der betinger det”. I nærværende arbejde plæderer jeg for en tilgang, hvor arkitekturens balancetilstand vedvarende

forhandler med denne ubalance. På den ene side afvises den for at kunne etablere et “område” med en vis stabilitet, der gør det muligt for os at få et forhold af en vis varighed og dybde - på den anden side integreres den, da “området” ellers risikerer at

103. stivne i usamtidighed og irrelevans.

Vitruvius opfattes ofte som den europæiske arkitekturhistories grundlægger (hvilket dette arbejde ikke vil forfægte), men han var gennemtrængende præget af en religiøs forståelse og altså en (hævdet, mere eller mindre fast universel) forudgiven eksistentiel meningstildeling i en religiøst betinget “oppefra-ned” bevægelse. Denne “prægning” adskiller sig afgørende sig fra de tilgange, som dette arbejde mener at finde i de fire relativt nutidige bygningsværker som det analyserer, hvor meningsdannelserne har mere afventende, situative og skrøbeligt singulære tilgange, i verdsligt betingede “nedefra-op” bevægelser (uanset

104. at det ene værk har religiøse implikationer), og her nærmer jeg mig den tidligere nævnte grundlæggende modale forskel i tilgangen til arkitekturens helhedsproblematik; en forskel som man selvfølgelig også kan etablere i forhold til mange andre end Vitruvius hele vejen op igennem arkitekturhistorien. Denne forskel hænger bl.a. sammen med, at vi i vores aktuelle og nærmeste tid - til forskel fra f.eks. Vitruvius’ tid - ikke i så udpræget grad lader en religiøs forestilling tildele os eksistentiel mening “oppefra-ned”. Religion spiller selvfølgelig stadig en vigtig rolle for rigtig mange mennesker i dag på mange forskellige måder, men dette arbejder tillader sig alligevel at tage ud-

100.

Dette metaforiske billede er ført over på arkitekturen men ellers direkte lånt fra Lars Qvortrup, ‘Det lærende samfund - hyperkompleksitet og viden’ s. 12 (København 2001).

101.

Lars Qvortrup, ‘Det Hyperkomplekse Samfund - 14 fortællinger om informationssamfundet’ s.303 (København 1998).

102.

Gilles Deleuze, ‘Différence et répétition’ s.319 (Paris 1968) - den danske oversættelse af citatet skyldes professor i komparativ litteratur ved Københavns Universitet, Frederik Tygstrup i; Carlsen, Mischa Sloth, Nielsen, Karsten Gam & Rasmussen, Kim Su, ‘Flugtlinier - Om Deleuzes filosofi’ s.277 (København 2001).

103.

De foregående 48 linjer (incl. de tre citater) er en viderebearbejdning af et afsnit betitlet ‘Arkitekturens balancetilstand’ fra min ph.d.-afhandling, Thomas Ryborg Jørgensen, ‘Det Ustadige i Arkitekturen’ s.142-144 (København: Kunstakademiets Arkitektskole 2005).

104.

En definition på ‘verdslig’ kan f.eks. findes i ‘Den Dansk Ordbog’: ”vedr.

eller præget af den materielle, ikke-religiøse del af virkeligheden [...] af gammeldansk *værelslig*, af *værelsd* ‘verden’ og *-lig*”. <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=verdslig> (tilgået den 01.06.2022).

105.

For at undgå at denne “oppefra-ned/nedefra-op” metafor misforstås, vil jeg yderligere pointere, at i nærværende arbejde, er “oppefra-ned” en bevægelse der kommer “udefra” (f.eks. fra Gud eller guderne i en religiøs forståelse), altså udenfor den umiddelbare virkelighed og “ind i” den umiddelbare virkelighed som dermed “beriges altomfattende” med noget udefra. “Nedefra-op” er derimod en bevægelse “indefra” et begrænset omfang af den umiddelbare virkelighed og “ud i” et mere omfattende - men ikke altomfattende - omfang af den selvsamme virkelighed som dermed “beriges” med noget emergent dannet indenfor den umiddelbare virkeligheds “egen sfære”. Sidstnævnte “nedefra-op” opererer i den forstand ikke med det altomfattende, og ikke med en virkelighed udenfor den umiddelbare virkelighed. Som det fremgår, varierer jeg denne “oppefra-ned/nedefra-op” metafor som “udefra-ind/indefra-ud”, hvor udefra-ind svarer til oppefra-ned, og indefra-ud svarer til nedefra-op.

- gangspunkt i, at vi i dag ikke i samme omfang har et religiøst overniveau, som gennemtrænger og tildeler forudgivet mening til alt med udgangspunkt i en tro på en uforanderlig orden og mening i Guds (eller gudernes) skaberværk. Tværtimod må vi mere tvivlende søge igennem de mere nære betydninger (der netop ikke er de samme, men er reelt og afgørende forskellige fra situation til situation, og i dette arbejde fra bygning til bygning) for at muliggøre mere lokale meningsdannelser “nedefra-op”. Som det senere vil blive uddybet, markerer den tyske filosof Peter Sloterdijk (1947-) en tilsvarende forskel, når han - i og med sin *sfærologi* - helt overordnet formulerer, at det præmoderne samfund er karakteriseret ved at være omsluttet af
106. en makroboble manifesteret ved en altomfavnende Gud. I det moderne samfund er makroboblen sprængt og nedbrudt til en pluralitet af mindre bobler, hvorfor måden vi skaber mening på
107. i det moderne samfund er radikalt forandret. Som han specifikt formulerer det: “Vi har ikke som tidligere en overordnet sfære - én stor globe eller boble - der leverer den overordnede sammenhæng og mening i livet”.

- På trods af dette arbejdes - i forhold til Vitruvius - *forandrede* tilgang, deler dette arbejde dog *det samme* grundlæggende interessefællesskab med den overordnede fordring, som Vitruvius indirekte gav udtryk for: at vi bør etablere ekstraordinære betydningsniveauer i arkitekturen, som overskrider hensigter, der blot vil gøre arkitekturen til et simpelt praktisk redskab, for også at lade arkitekturen danne betydningsgrund for vores almenmenneskelige behov for at søge, finde, skabe og udtrykke mere omfattende eksistentiel mening (dette vil blive uddybet i implikationsafsnit ‘3.9. Helhedsdannelsen som eksistentiel meningsgrund’). Disse ekstraordinære niveauer forstås i dette arbejde som noget der ikke er givet på forhånd, men noget der kan dannes i arbejdet med det specifikt ordinære. I den forstand plæderer dette arbejde for fortsat at udstyre bygningskunsten (og arkitekturen mere generelt) med vidtrækkende eksistentielle betydninger, der, selvom disse i dag - dette er i hvert fald dette arbejdes udgangspunkt - må finde andre og mere jordnære ikke-religiøse veje, alligevel også minder os om, at deres historiske rødder deler et vist fællesskab med de ekstraordinære bestræbelser, vi finder i de religiøse virkelighedsforståelser. De eksistentielle betydninger, der fremskrives, gør sig blot ingen forestillinger om at være universelle og evige; de er netop lokalt og midlertidigt konstruerede (“nedefra-op”), og på denne måde vil dette arbejde også gerne forstå og lære af Vitruvius’ fordringer, uanset at Vitruvius altså også havde den beskrevne universelt og evighedsstræbende side (“oppefra-ned”). I den forstand markerer dette arbejde ikke et brud med Vitruvius til fordel for noget helt andet, men blot en *forandring af det samme* og derfor en fra Vitruvius *forskudt* tilgang. Denne forskydning indebærer derfor, at jeg - som ikke-religiøs - må forholde mig kritisk til og “tage forskudt afstand fra” Vitruvius’ religiøst betingede meningstillæggninger, men som netop forskydning indebærer dette ikke, at dette arbejde “spiller på en helt anden bane”, og derfor ikke kan være i dialog med og lære
109. af Vitruvius.

Vitruvius kaldte som nævnt disse ekstraordinære niveauer for ‘skønhed’, men vel at mærke en skønhed, som jf. ovenstående har et dobbelt afsæt i den på den ene side helt jordnære prag-

matik, som fylder så meget i Vitruvius’ skrifter, og som via de rette pragmatiske del-samlende “manøvrer” giver os mulighed for at danne “situativ” skønhed (“nedefra-op”). Men altså også med afsæt i en religiøs tilgang, som mener at kunne sikre skønheden ved at følge religiøst begrundede universelle æstetiske regler - formuleret bl.a. via den Vitruvianske mand - hvorfor dette andet afsæt følger en mere entydigt målrettet og bestemmende bevægelse. Sidstnævnte skønhedsbestræbelse må derfor i højere grad forstås som udtryk for en tro på en allerede givet universel skønhed og en fordring om en religiøs og altomfattende konsistent helhedsdannelse.

Man kan selvfølgelig have den opfattelse, at den sidstnævnte universelle skønhedsbestræbelse modarbejder og “obstruerer” den førstnævnte situative skønhedsbestræbelse og/eller -mulighed, hvorfor de “situative rester der måtte være tilbage” er uden værdi. Nærværende arbejde tilgår ikke dette via et enten/eller og har derfor en anden mere åben og kompleks tilgang. Mere om dette senere.

Dette arbejde analyserer fire bygningsværker, hvoraf det ene - det dominikanske kloster Sainte Marie de La Tourette - har religiøse implikationer og derfor har en med Vitruvius sammenlignelig dobbeltrettet relation mellem det pragmatisk situative og det religiøst givne. I La Tourette findes dog en anden relation, da de pragmatiske manøvrer ikke “hjælpes” med religiøst betingede generelt virkende “regler”, men at den religiøse trosform omvendt udfordres af de mere situativt søgende - og i den forstand tvivlende - pragmatiske forhold, der på indirekte vis “hjælper” troen ved at “teste” dens hverdagslige væredygtighed. De tre øvrige bygningsværker rummer ikke denne religiø-

106.

Eller et altomfattende “gudesystem” i de polyteistiske religioner.

107.

Det skal selvfølgelig pointeres, at denne forskel ikke er entydig, men har mange varianter, blandformer og glidninger, og at skellet mellem det før-moderne og det moderne derfor ikke kan fastlægges entydigt. F.eks. udgør oplysningstiden en vigtig periode hvor skellet udpræget var til forhandling, som det bl.a. forklares i dette citat: “I Vesteuropa gjorde man således i oplysningstiden op med den religiøse tænknings dominans inden for erkendelsen, eller rettere, man søgte Gud i de empirisk konstaterbare lovmæssigheder, som henviste til en skaber, en lovgiver. Men man holdt Guds vilje uden for den en gang skabte verdensorden. En almægtig Gud, der dagligt praktiserede en fri vilje, ville jo afføde en kaotisk verden - og i en verden uden orden var der jo ingen mulighed for videnskab. Forsøget på at finde den uforanderlige orden i skaberværket satte gang i en udvikling af en verdensopfattelse, hvor fornuften kombineret med empiriske iagttagelser og eksperimenter blev grundlaget for den

verdslige erkendelse af verden, hvis skabelse og orden stadig blev tilskrevet Gud, og dette skabte en verdensforståelse, som en tid lang konkurrerede, ja måske stadig i en postmoderne verden på flere områder konkurrerer med religiøse verdensforståelser”. Citeret fra indledningen til ‘Oplysningens Verden - Idé, historie, videnskab og kunst’ s. 12 (Red. Ole Høiris og Thomas Ledet, Aarhus Universitetsforlag, 2007).

108.

Citatet og oversættelsen er hentet fra en artikel om Sloterdijk af dr. scient Christian Borch; ‘Vi lever i skrøbelige omvarende bobler’ (artikel på videnskab.dk 17. oktober 2008). <https://videnskab.dk/kultur-samfund/vi-lever-i-skrøbelige-omvarende-bobler> (tilgået den 01.06.2022). Christian Borch er aktuelt (2023) professor på Institut for Ledelse, Politik og Filosofi, Copenhagen Business School.

109.

Dette forhold til det religiøse vil blive vendt yderligere i analysen af Sainte Marie de La Tourette.

110. se dimension hvorfor de ekstraordinære betydningsniveauer
111. søges etableret uden den religiøst determinerende “sikring” via tilgange, der kredser omkring mere begrænsede helhedsdannelser og mere jordnære menneskelige eksistentielle problematikker, der dog alligevel via helhedsdannelsernes deloverskridende evner løfter noget op, som kan give grund for vores tidligere nævnte behov for at søge, finde, skabe og udtrykke mere omfattende eksistentiel mening. I dag kan en sådan *mening* - vil dette arbejde, som tidligere nævnt plædere for - kun utilstrækkeligt forstås og dannes i og med begrebet ‘det skønne’, hvorfor det bl.a. er en vigtig opgave for arkitekturforskningen at diskutere og revitalisere problematikken ved bl.a. at udvikle nye begreber. Tilsvarende må ‘det holdbare’ og ‘det brugbare’ forstås på revideret vis (bl.a. pga. bæredygtighedsproblematikken), hvorfor vi selvfølgelig også må tænke, eksperimentere og forske i og med de forandringer og den kompleksitet, som dette indebærer.

Indledningsvist formuleret repræsenterer denne af Vitruvius initierede arkitekturhistoriske “tråd” derfor en tilgang, der - ikke entydigt, men fortrinsvist - møder arkitekturens helhedsproblematik “oppefra-ned”, hvor helhedsdannelserne “trækkes op” og styres af et intenderet altomfattende, *meningstildelende* og altid givet “oppe- og udefrakommende” udgangspunkt, der omfatter både bygningerne, brugerne og omgivelserne (og hele Verden). Tilgangen i de fire værk- og helhedsanalyser, som dette arbejde fremlægger, er anderledes; forsimplet sagt er de respektive helhedsintentioner her begrænsede og specifikt situerede, hvorfor deres helheder dannes “nedefra-op”. De udfolder sig “nede- og indefra” den specifikke situations særlige betingelser og vilkår og kan derfor kun (til en vis grad) kontrollere situationernes internt involverede dele og aspekter via mere begrænsede “nede- og indefrakommende løft”. De kan ikke kontrollere situationernes eksternt involverede dele og aspekter (brugerne og omgivelserne), der uafvendeligt også involveres. Helhedsintentionerne kan derfor kun forsøge at forudsige og give potentialer til, at de mulige samarbejder mellem interne og eksterne dele og aspekter vil give mening, hvorfor intentionerne ikke kan kontrollere og bestemme, men kun danne *grund* for meningen, da denne vedvarende (men uden garanti) kan *dannes* i de åbne og vedvarende omskiftelige samarbejder. Så simpelt er det dog selvfølgelig ikke, hvilket bl.a. fremgår af den ovenfor beskrevne dobbelthed hos Vitruvius. Dobbelttheden findes også på andre måder i dette arbejdes analyserede værker, hvor “udefrakommende” intentioner og inspirationer naturligvis også medvirker, men “træk-kræfterne” fra det “udefrakommende” håndteres på andre måder - som allerede antydnet med den førnævnte alternative tilgang til det religiøse i La Tourette - hvorfor “balancen” er en anden.

De fire værk- og helhedsanalyser, som dette arbejde fremlægger, forsøger at vise, hvordan sådanne prioriteret “nede- og indefrakommende løft” kan finde sted. Disse “løft”, er hver især begrænsede og skrøbeligt singulære, men de overskrider alligevel de respektive værkers “selvoptagede individualitet” for at nå forskellige over-individuelle niveauer, som i den forstand er *emergent* dannede (jeg vil vende tilbage til det emergente senere). Dette arbejde forstår disse “løft” som eksistentielle “bearbejdninger”, der kan erfares som grundlagsgivende for de

nødvendige, men vedvarende uafsluttede bestræbelser på at *nærme sig* noget meningsfuldt. En allerede givet højere eksistentiel mening determinerer derfor ikke betydningerne i disse værker, men værkerne rummer af den grund ikke kun ordinære praktiske betydninger, men samtidigt også ekstraordinære betydninger med eksistentielle meningspotentialer. De fire analyserede bygninger er derfor eksempler på bygningsværker, der på hver deres måde giver tætte og dybe betydningsgrunde for dermed at *nøde* brugerne til at tænke og løfte eksistentiel mening ud af det jordnære møde og samarbejde med det respektive bygningsværk og den jordnære relation til den respektive mere omfattende helhedsdannelse, som både brugerne, bygningsværket og de relaterede omgivelser medvirker i.

Det ovenfor beskrevne forbehold overfor Vitruvius’ religiøst og ideelt fordrende intentioner skal dog som nævnt ikke afholde dette arbejde fra at lære af Vitruvius og af hans tre grundlæggende krav, der som sagt ikke nødvendigvis bør afstedkomme universelle æstetiske regler, men også kan forstås som et mere situationelt, pragmatisk og komplekst betydningsgrundlag for helhedsdannelser, unikke æstetiske udtryk (skønne eller ej) og meningspotentialer. I den forstand anerkender dette arbejde, at den pragmatiske (ikke-religiøst determinerede) side af Vitruvius’ helhedsprincip (de tre krav gensejdt løftende udveksling) stadig kan danne grund for en nutidigt relevant tilgang. Eller formuleret mere generelt: Dette arbejde *tager afstand* fra helhedsfordringer, hvor universelt fordrende og

113.

110.
En religiøs dimension er i hvert fald ikke formuleret som direkte intention af de tre værkers ansvarlige arkitekter.

111.
Jf. begrebet religions etymologiske baggrund i det latinske *‘religare’*; at binde op, fæstne’. <https://www.religion.dk/leksikon/religion> (tilgået den 01.06.2022).

112.
F.eks. kunne man gøre sig den overvejelse, om Vitruvius’ fremhævelse af begrebet ‘brug’ (‘utilitas’, ‘brugbarhed’) ikke er et for unuanceret begreb at anvende i dag, f.eks. i relation til bygningernes materielle aspekter (i første omgang byggebranchens meget omfattende brug af byggematerialer og dernæst brugernes brug af de deraf byggede bygninger) da begrebet måske kan siges at indebære en alt for simpel skelnen mellem en aktiv part (den brugende) og en passiv part (det brugte) med et for entydigt fokus på den/de brugendes behov? Byggebranchens forhold til byggematerialer må vel med en bæredygtighedsfordring overgå fra den ensidige ‘brug’ til det ‘gensejdt løftende forhold’, f.eks. med baggrund i en forståelse for, at byggebranchens brug af byggematerialer må tage højde for at materialerne fortsat skal kunne indgå i det

økosystem de er en del af, hvorfor vi ikke kun kan bruge dem med fokus på vores egne aktuelle behov, men også må have forståelse for at vi kun “låner dem”, hvorfor vi må have omsorg for at de skal kunne “vende tilbage” og fortsætte deres videre “liv” som aktivt medvirkende i et komplekst økosystem hvor alt påvirker alt. Spørgsmålet er om Vitruvius’ begreb ‘brugbarhed’ kan inkludere vores nutids og fremtids bæredygtighedskrav om f.eks. reversibilitet og cirkularitet? Om vi ikke bør udvikle andre og mere nuancerede begreber end ‘brug’, for at kunne forholde os kritisk reviderende til tidligere tænkemåder og for bedre og mere komplekst at kunne forstå, tænke og skabe byggebranchens forhold til f.eks. byggematerialer på bæredygtige måder? Vitruvius’ tre begreber og fundamentale krav til arkitekturen kan selvfølgelig fyldes med nyt indhold og strækkes til en vis grad, men spørgsmålet er om de kan strækkes *tilstrækkeligt*, og om de evt. kan risikere at hæmme den nødvendige bæredygtigheds- og væredygtigheds-tænkning hvorfor nye og/eller supplerende begreber bør udvikles for at kunne honorere den fornødne udvikling?

113.
Afhængigt af hvilken skønhedsforståelse man tager udgangspunkt i.

allerede givne regler sniger sig ind, og *tænkningen* i den forstand hæmmes, men samtidigt er arbejdet mere end villig til at lære af de konkrete erfaringer, der alligevel er dannet og fortsat dannes. Udgangspunktet for dette arbejde er derfor en bestræbelse på at forstå det enkelte bygningsværks konkrete og jordnære eksistens, som den - uanset den evt. ideelle intention - melder sig som en særlig og fortsat erfaringsdannelse. Denne tilgang til bygningskunsten indebærer følgelig en interesse for det enkelte bygningsværks særlige karakter og tidslige "tilværelse" samt de konkrete vilkår - den specifikke situation - denne tilværelse udspiller sig i relation til.

Nærværende arbejdes interesse for bygningskunstens helhedsdannelse handler derfor ikke kun om særlige aspekter ved bygningsværkerne (f.eks. det formelt kompositoriske), men om det enkelte bygningsværks hele eksistens; en eksistens, som selvfølgelig indebærer det formelt kompositoriske, men også meget andet. En eksistentiel tilgang til bygningskunsten er i dette arbejde afgørende for at forstå, hvad det er der samler og kvalificerer en bygningskunstnerisk helhedsdannelse. Og igen: Dette udelukker ikke en interesse for f.eks. Vitruvius'

114. tekster og konkret realiserede arkitekturværker - eller andre, der var/er inspireret af Vitruvius - eller andre (præmoderne, moderne el.a.) arkitekter og arkitekturværker, der evt. har taget udgangspunkt i en religiøs eller på anden vis universelt fordrende tilgang. Derimod plæderer dette arbejde for (også) at møde arkitekturhistorien med et forskudt fokus, for at fremdrage nogle andre erfaringer, værdi- og kvalitetsforståelser der ikke kun er optaget af arkitekternes ideelle intentioner med værkerne, men mere hæfter sig ved værkernes konkrete virkninger og tidslige eksistenser. De ellers universelt fordrende geometrier hos Vitruvius (og inspirerede efterfølgere som f.eks. Alberti) kan dermed finde nye overraskende betydninger og meningspotentialer som medvirkende part i de fortsat og konkret udviklede helhedsdannelse, som bliver til hen langs de specifikke bygningsværkers konkrete "livsudfoldelser". Disse nye betydninger og meningspotentialer har rige muligheder for, på overraskende vis at lade en ellers ideel fordring få en åben og pragmatisk virkningshistorie, ved at det ellers ideelt intenderede rummer uforudsigelige muligheder for at påvirke helhedsdannelsen, når *det hele* folder sig ud i udvekslingen mellem værket og det, som værket møder, påvirker og påvirkes af. Nærværende arbejde er derfor - uanset at arbejdet ikke konkret udfolder det - åbent for den principielle mulighed, at en klassisk formél orden (uanset den evt. intentionelt religiøse og/eller på anden vis universelt stræbende meningstillægning) *til tider* kan virke som en åben og mulighedsgivende baggrund for de komplekse og til tider kaotiske menneskelige livsudfoldelser (som en ellers pragmatisk, erfaringsbaseret og intenderet "skræddersyet" bygning måske mislykkes med). Ligeledes er arbejdet åbent for, at en ellers universelt stræbende intention *til tider* kan sætte noget i gang i en lokal kontekst (som en ellers intenderet kontekstrelateret bygning måske mislykkes med) for med tiden på afgørende vis at have medvirket til udviklingen af en vellykket værkoverskridende og lokalt situeret helhedsdannelse, der har lagt den ellers universelt stræbende intention bag sig. Vitruvius' både pragmatiske og ideelle flere tusinde år gamle forestillinger kan derfor stadig have relevans for en nutidig arkitektur-tænkning (ligesom alle mulige andre

forestillinger før og senere i arkitekturhistorien). Sagt med andre ord, er nærværende arbejde på den ene side orienteret mod erfaringsbaserede, pragmatiske og specifikt situerede tilgange, men samtidigt er arbejdet også åbent for tilgange og årsager som ikke er pragmatiske, og i den forstand ikke er kvalificerede på baggrund af erfaringer gjort i en konkret situeret praksis. Alt afhænger på den ene side af den specifikke *værk*-dannelses reelt virkende kvaliteter (som sjældent kan forstås - og i skabende situationer, forudsiges - entydigt og i sit fulde omfang), men på den anden side også af *helheds*-dannelsens - specifikt situative og tidslige - samspil mellem alle de involverede parter, både i og udenfor værket, hvoraf værket blot er én part, hvorfor dette samspil er mere end selve værket. Den fortsat resulterende helhedsdannelse er derfor kun begrænset kontrollerbar (og reelt ofte ukontrollerbar), hvorfor man må være åben for alle mulige årsager og virkninger, og fortsat udvikle sin forståelse (og evt. navigere og reagere) på baggrund af det som sker med helhedsdannelsen over tid.

Såvel stedets som brugernes med tiden forandrende og afgørende indflydelse på et bygningsværks helhedsdannelse vil vi på meget forskellige måder møde senere i dette arbejdes fire værk- og helhedsanalyser. Fællesnævneren for de fire analyser er undersøgelsen af de "livstemaer" (eller eksistenstemaer, som jeg ender med at benævne dem), som de fire værker hver især er "optaget af", under fastholdelse af, at disse og deres respektive helhedsdannelse bør forstås gennem det enkelte bygningsværks "livsførelse" og konkrete "handleliv", og ikke kun gennem arkitektens/bygherrens intentioner (uanset om disse har grund i en pragmatisk tilgang eller i idealistiske teorier, systematiske tankebygninger, forudgivne meningstillægninger eller doktriner (religiøse el.a.)). I forhold til arbejdets generelle interesse for bygningskunstens helhedsdannelse har dets - i afsnit '1.2. Om arbejdets tilgang og form' tidligere nævnte - manglende forsøg på at danne et overblik over det relaterede ufatteligt omfattende historiske netværk og "interessefællesskab", som så mange både direkte og indirekte har bidraget til op igennem arkitekturhistorien (med både skrifter, udtalelser, skitser, værker o.m.a.), sit udgangspunkt i dette. Dette afstedkommer dog ikke en manglende interesse for det historiske, men blot en forskydning fra den generelt overbliksgivende forståelse "oppefra-ned" mod de relativt "mindre" omfattende forståelser af mere begrænsede historiske netværk, som kan identificeres og dannes med udgangspunkt i de enkelte værker og tilhørende konkret dannede helheder "nedefra-op". I forhold til analysearbejdet indebærer denne forskydning også et udpræget fokus på "det, som sker med tiden" (det liv der konkret

115. ståelse "oppefra-ned" mod de relativt "mindre" omfattende forståelser af mere begrænsede historiske netværk, som kan identificeres og dannes med udgangspunkt i de enkelte værker og tilhørende konkret dannede helheder "nedefra-op". I forhold til analysearbejdet indebærer denne forskydning også et udpræget fokus på "det, som sker med tiden" (det liv der konkret

114. Ingen af Vitruvius' realiserede arkitekturværker eksisterer længere, men han beskriver selv flere af disse i 'De Architectura' - bl.a. 'Basilica di Fano' hvis fremtrædelse senere er søgt genkaldt i forskellige tegnings- og modelforsøg. Se bl.a.: <https://www.geospatialworld.net/article/vitruvius-basilica-in-fano-italy-jour->

ney-through-the-virtual-space-of-the-reconstructed-memory/ (tilgået den 01.06.2022).

115. "mindre" er her sat i anførselstegn, da en sådan mere begrænset forståelse også kan opfattes som et "mere", i og med muligheden for det konkret åbnende og uddybende.

udfolder sig), fremfor på “det, som skete i fortiden” (f.eks. forudsætningerne, de oprindelige intentioner el.a.) - igen er der dog ikke tale om et enten/eller, hvorfor forskydningen også må forstås som en udvidelse. Nærværende arbejde har brug for en generelt overbliksgivende markering af denne forskudte interesse for det historiske, hvis implikationer er søgt forklaret i dette afsnit ved hjælp af Vitruvius, for senere at blive konkret eksemplificeret i arbejdets fire værk- og helhedsanalyser og videre diskuteret i de efterfølgende implikationsafsnit.

Som nævnt indledningsvist i indføringsafsnit ‘1.1. Problematik’ plæderer nærværende arbejde for en eksistentiel tilgang til bygningskunsten, og som det måske allerede fremgår, trækker

116. arbejdet bl.a. på eksistensfilosofien, ved f.eks. at drage visse paralleller mellem det enkelte bygningsværks eksistens og den (de) forståelse(r) af det enkelte menneskes eksistens, som man
117. finder i eksistensfilosofien. Som den franske filosof Jean-Paul Sartre (1905-1980) formulerede det: “Menneskets eksistens
118. går forud for dets essens eller væsen” hvormed han pegede på, at et menneske ikke kan være defineret før det eksisterer. Eller som psykolog og professor emeritus ved Aarhus Universitet, Boje Katzenelson har formuleret det i Gyldendals ‘Den Store Danske’ under opslaget ‘eksistentialistisk psykologi’: “Mennesket er, hvad det gør sig til, og er ansvarligt herfor. Det er sin egen arkitekt. Derfor drejer det sig ikke om at forstå, hvad mennesket er som følge af sit naturgrundlag og sine opvækstbetingelser, men derimod om, hvad det vil sige at være til som
119. personlig tilblevet og virkeliggjort erfaring” Dette arbejde ser med andre ord muligheder for at drage nyttige paralleller til det at forstå det enkelte bygningsværks eksistens og den *virkeliggjorte erfaring*, denne eksistens indebærer, hvorfor det tilsvarende gælder, *at et bygningsværk ikke kan være defineret før det eksisterer*. Et bygningsværk får først mening i og med værkets “fremadrettede” *tilværelse*. Dermed dog ikke sagt at visse retninger ikke er sat, men blot at disse ikke er definerende men først og fremmest katalyserende.
- Denne eksistentielle tilgang trækker derfor også på fænomenologiske metodikker, da man - sagt med fænomenologiens
120. slagord - må “gå til sagen selv” hvorfor nærværende arbejde må fokusere på og undersøge det enkelte bygningsværks individuelle eksistens og - til stadighed tilblivende - “identitetsskabelse”. Det enkelte bygningsværks “livsproblem” udgør derfor forudsætningen for dets helhedsdannelse, som det i en vis forstand “selv må tage ansvaret for” (selvfølgelig i “samarbejde” med brugerne og konteksten) som forudsætning for en vedvarende proces hen imod en stadigt fornyet meningsfylde og et vedvarende “engagement” i det, som værket medvirker i.

Disse paralleldragninger mellem bygningsværkets eksistens og menneskets eksistens indebærer derfor også, at nærværende arbejde har en ikke-antropocentrisk tilgang til eksistensfilosofien, bl.a. inspireret af aktør-netværks-teoretikerne og den franske filosof Bruno Latours (1947-2022) blik for, at det ikke kun er mennesket, der er rettet mod og interesseret i Verden; bygninger (eller *ting og dyr*, som det mere bredt formuleres af Latour) kan også siges at have egne intentioner og gøre sig sine egne erfaringer, hvorfor de i en vis forstand har et liv uden for vores menneskelige rækkevidde. Jeg vil vende tilbage til dette senere.

I forlængelse af ovenstående kan “helhedseffekten” ikke forstås som en fast størrelse - modsat f.eks. et afsluttet (skønheds) motiv, hvor “man hverken kan føje noget til, trække noget fra eller ændre noget uden at gøre det hele mindre antageligt”, som den Vitruvius-inspirerede Alberti som tidligere nævnt formulerede det. “Helhedseffekten” er derimod *noget*, der for den enkelte helhedssituation kan ændre sig med tiden (og stadig være

116. Den såkaldte ‘eksistensfilosofi’ er fællesbetegnelsen for den filosofiske retning som den danske filosof Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855), og den tyske filosof Friederich Nietzsche (1844-1900), var anledning til, og som blev videreført som den såkaldt *eksistentielle filosofi* af de senere eksistentielle fænomenologer som f. eks. Martin Heidegger (1889-1976), Hannah Arendt (1906-1975), Emmanuel Levinas (1906-1995) og Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), og senere med *eksistentialismen*; f.eks. Albert Camus (1913-1960), Simone de Beauvoir (1908-1986) og Jean-Paul Sartre (1905-1980). En udmærket grundlæggende indgang til eksistensfilosofien, er givet af mag.art. i filosofi, dr. phil. og professor ved Syddansk Universitet, Søren Harnow Klausen (1966-) i hans beskrivelse ‘Eksistensfilosofi’, artikel i ‘Den Store Danske’ (13. december 2016); <https://denstoredanske.lex.dk/eksistensfilosofi> (tilgået den 01.06.2022). Han skriver bl.a. “Fælles for de mange varianter af eksistensfilosofien er, at menneskelig væren opfattes som kendetegnet ved, at mennesket kan forholde sig til sig selv, sin situation og ikke mindst sit fremtidige liv, dvs. til de muligheder, som det stilles over for. Dette fremadrettede, handlingsorienterede forhold er, hvad eksistensfilosofferne betegner som “eksistens”, og er omtrent det samme, som man i daglig tale kalder “livet” eller “tilværelsen”. Når man forholder sig til sin egen tilværelse, er man altid selv part i sagen, og forholdet vil uvægerlig være præget af interesse og engagement. Eksistensfilosofferne betoner derfor, at menneskets forhold til sig selv ikke er et subjekt-objekt-forhold i traditionel forstand. Eksistensen er ikke givet på forhånd, men bliver til i kraft af de valg, mennesket foretager. På baggrund heraf afviser eksistensfilosofferne, at der kan opstilles almene regler for, hvordan mennesket bør leve sit liv. Der er ingen objektiv moral og ingen forudgivne værdier i verden. Alle værdier beror i sidste ende på et valg, og det er ikke muligt ud fra overordnede synspunkter at bestemme meningen med det enkelte menneskes liv.”

117. Dermed dog ikke sagt, at jeg ikke også forholder mig kritisk til visse sider af eksistensfilosofien.

118. Denne formuleringens implikationer udfoldede Sartre i sit bogværk ‘Eksistentialismen er en Humanisme’ (Jean-Paul Sartre, ‘L’existentialisme est un humanisme’ (Paris 1946)). Bogen er skrevet på baggrund af et berømt foredrag, som Sartre holdt den 29. oktober 1945 i den parisiske *Club Maintenant*. I foredraget gjorde Sartre op med tidligere, traditionelle forestillinger om hvorledes mennesket kan/bør forstå sig selv. Sartre modsagde en religiøs eksistentialistisk opfattelse der tager udgangspunkt i den opfattelse at mennesket er skabt af Gud, og at menneskets essens derved er forudbestemt af en guddommelig magt. Det er også vigtigt at nævne, at Sartre ligeledes modsagde en anden (ateistisk) eksistentiel tankegang der - til trods for at afvise Guds indblanding og eksistens - mener at menneskets grundlag ligger i en fastlagt universel menneskelig natur. Begge disse eksistentielle retninger mener altså at essensen af et menneske går forud fra dennes eksistens: at essensen er forudbestemt. Sartre modsagde dette synspunkt og hævdede at et individ alene skaber sin essens gennem sin eksistens: at eksistensen går forud for essensen.

119. Psykolog og professor emeritus ved Aarhus Universitets Institut for Psykologi, Boje Katzenelson (1940-): ‘Eksistentialistisk psykologi’, artikel i ‘Den Store Danske’ (4. april 2017) http://denstoredanske.dk/Krop,_psyke_og_sundhed/Psykologi/Psykologiske_termer/eksistentialistisk_psykologi (tilgået den 01.06.2022).

120. Denne formulering er lånt fra professor (i filosofi ved Institut for Kulturvidenskaber på Syddansk Universitet), dr.phil. Søren Harnow Klausen der formulerer det på denne måde: “Fænomenologien er en erfaringsfilosofi; dens slagord “til sagen selv” udtrykker et krav om, at man skal undersøge måden, hvorpå noget viser sig, før det indordnes i et begrebsligt system.” http://denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Filosofi/Filosofi_og_filosoffer_-_1900-t./f%C3%A6nomenologi (tilgået den 01.06.2022).

1.8. Værker

Der er bygninger, man aldrig finder interesse i. Der er bygninger, man kun skimmer. Der er bygninger, man opsøger, og der er dem, man opsøger med interesse. Og så er der de bygninger, man opsøger igen og igen, fordi det forekommer en, at de på trods af deres fysiske endelighed evner at integrere en form for uendelighed og derfor ikke opleves som værende de samme fra gang til gang.

Med fare for at fremstå som unuanceret - uden hensyntagen til den aktuelt byggende praksis' svært komplekse vilkår - oplever jeg (med desværre alt for få, men vigtige undtagelser) det som karakteristisk for tidens nye bygninger, at nye motiver og billeder (realiserede eller blot visualiserede) opstår med efterhånden samme tempo som i modebranchen. Fascinationen af et nyt billede når derfor knapt at lægge sig, før vi udsættes for det næste, hvorfor fascinationen efterhånden hører helt op med at indfinde sig, og en ligegyldighed og manglende interesse efterhånden træder i stedet. Den umiddelbare fascination af det nye afstedkommer nødvendigvis også en skuffelse, på den måde at fascinationen ophører, når det nye afløses af noget endnu nyere og så fremdeles i en aldrig afsluttet bortkastning af tidligere fascinationer til fordel for nye. Fascinationen af det nye har derfor en grim bagside, som minder om den kapitalistiske økonomi, der netop kun kan fungere, når vi regelmæssigt skuffes af produkterne efter vi har købt dem, hvilket afstedkommer en forbrugsrus og en hastighed, der umuliggør et dybere - langsommere, besindigt sansende og reflekterende - forhold til Verden. Dermed selvfølgelig ikke sagt at vi ikke skal tilstræbe det nye, men blot at dette bør træde frem - ikke på baggrund af en overfladisk fascination, men - på baggrund af den fornævnte besindighed, der gør det muligt for os at forstå og udvikle det nye som en nødvendighed og en reel berigelse.

Jeg fanger derfor mig selv i gang på gang at længes efter et tempo, der er sat bare en anelse ned, så jeg ikke overvældes af en overfladisk fascination af det nye, men at jeg i stedet kan besinde mig på den virken over tid, som de ældre og især de sejlivede, de "slidte" og de med tiden bevist langtidsholdbare bygninger har gennemlevet, hvorfor en mere langvarig og dybere forståelse (og rigere fascination) er mulig. Denne længsel har jeg med nærværende arbejde forsøgt at tage konsekvensen af ved at insistere på en interesse for en række "uaktuelle" bygninger, der netop ikke rummer det sidste nye i sig, men derimod et længere levet liv og en deraf følgende dybere "livserfaring", hvorfor en dybere forståelse af deres mere komplekse virkninger, kvaliteter samt livs- og helhedsevner er mulig.

Nærværende arbejdes interesse gælder i den forstand erfaringen mere end det nye. De bygninger, der analyseres i dette ar-

vellykket) som følge af, at brugens og kontekstens uafvendelige forandringer tilføjer nye - arkitekt- såvel som ikke-arkitekt-kontrollerede - lag, der påvirker den resulterende helhedsdannelse. Bygningskunsten (og arkitekturen mere generelt) kan i dag kun sjældent fundere sig i en afsluttet værk- og helhedsforståelse, men må i stedet indeholde strategier, der kan rumme og udfordre livets og Verdens foranderlighed samt bidrage til og give gode vilkår for en ukendt fremtids behov og udvikling. Dette stiller krav om robuste og åbne strategier, der nødvendigvis må være konsekvente som strategier, men ikke nødvendigvis som form - derfor er det måske bedst, at bygningskunsten i stedet for at møde Verden på den "hårde måde", vi f.eks. kender fra Alberti, implementerer en tilgang, der på den ene side står stærkt i sagen, men på den anden side udfolder sig blidt i måden (fortiter in re, suaviter in modo).

121.

Kravet om afsluttethed giver i dag kun sjældent mening for bygningskunsten, da bygningskunsten kun svært kan forstås uafhængigt af - og derfor kvalificeres i sit forhold til - den menneskelige livsverden, og denne er i dag (og har vel reelt altid været) foranderlig, kompleks og umulig at fastholde over længere tid. Dermed ikke sagt, at bygningskunsten skal lefle for det hurtige, det overfladiske og det let tilgængelige, men tværtimod at de bygningskunstneriske strategier må skærpes for at kunne honorere de vilkår, den/vi er undergivet. At insistere på bygningskunstens nødvendige åbenhed mod/med det foranderlige liv kræver en mindst lige så udfordrende "konsekventhed" som Albertis krav om afsluttethed.

Set i et historisk perspektiv, og i forhold til det klassiske værkbegreb og den klassiske/førmoderne helhedsbestræbelse, vil dette arbejde derfor argumentere for, at bygningskunsten kan/bør være (er?) lige så stærk i dag, og at de nutidige foranderlige og komplekse vilkår ikke nødvendigvis sætter bygningskunsten i en afmagtsposition, hvor den enten må give afkald på eller i trods hærde eller stramme sin klassiske helhedsbestræbelse, men derimod at disse vilkår er en vedvarende udfordring, der bør give bygningskunstens helhedsfordringer vedvarende nye former. "Helhedsformlen" er derfor ikke givet på forhånd, men er noget, vi må eksperimentere med, lade tanken arbejde med og genopfinde og genforstå igen og igen afhængigt af de skiftende situationer, som hver enkelt bygning er del af, efterhånden som vores livs-, virkeligheds-, og praksisvilkår, forståelsesforsøg, tekniske muligheder osv. ændrer og udvikler sig. Dette afspejler bygningskunsten på godt og ondt, intention eller ej.

121.

"Fortiter in re, suaviter in modo", (lat. "stærk i sagen, mild i måden"). Jesuitisk motto, hvis ordlyd tilskrives jesuiterordenens femte såkaldte general, Claudio Acquaviva (1543-1615). https://en.wikipedia.org/wiki/Claudio_Acquaviva (tilgæet den 01.06.2022).

bejde, har vakt arbejdets interesse ikke kun i kraft af intentionerne og det, disse lover, men først og fremmest i kraft af de virkningseffekter, de har haft og har, hvorfor tiden har ladet virkeligheden og ikke intentionerne (eller *brandingen*, med et moderne ord) bære "budskabet", hvorfor gassen er gået af de "markedsførings-balloner", som intentionerne i starten holdte bygningerne oppe med, til fordel for at deres reelle kvaliteter har fået tid til at virke. De har med andre ord hver deres "curriculum vitae", man kan lære af, kritisere og bygge videre på. Igen må det understreges, at dette selvfølgelig ikke skal forstås som at dette arbejde (med en kontrært sentimental, fortidsrettet gestus) vender ryggen til det nye og de nødvendige og vigtige nye intentioner, som dette indebærer (et mere kvalificeret og udfoldet forhold til bæredygtighed f.eks.). Snarere tværtimod skal det forstås som forsøg på at afdække kvalificerede grunde, hvorpå nye intentioner og helhedsfordringer kan finde afsæt - hvorfor det nye ikke blot bliver brud (eller blot ubevidst gentagelse), men (også) evolutionær videreførsel på baggrund af historiske erfaringer. Dette skridt i retning af det nye er dog ikke direkte indeholdt i dette arbejde, udover at arbejdet forsøger at møde de ældre bygninger med et åbent og kontemporært blik (og kan man reelt set andet?) for at udvikle nye forståelser af dem, hvorfor arbejdet med dette forhåbentligt kan opdage nye grunde i bygningerne, som kan inspirere til at tage afsæt, de ikke før har ført til. Jeg vil vende tilbage til denne 'tidslige udveksling' mellem det fortidige, det nutidige og det fremtidige flere gange.

Med til ovenstående hører også en - måske besynderlig, men reelt helt - grundlæggende overvejelse over, om jeg som arkitekturforsker på vedkommende vis kan udtale mig kvalificeret om de bygninger og resulterende helhedsdannelser, som er involveret i dette arbejde, men som jeg reelt kun kender på afstand. Er jeg ikke blot en besøgende, en "fremmed", der ikke har den "indefrakommendes" og hverdagsligt involveredes erfaring og ret til for alvor at vurdere, ytre sig om, og udtrykke begejstring og/eller bekymring for disse bygningers egentlige virken? Eller giver mine fagkompetencer, bredere erfaringer og overordnede, tværgående og afstandsbetingede særlige interesse mig visse muligheder for et udefrakommende overblik over netop selve helhedsdannelsen, hvilket det måske er svært at etablere, når man er hverdagsligt omsluttet og derfor medvirkende del i helhedsdannelsen? Svaret på dette spørgsmål ligger nok et sted imellem og i udvekslingen mellem de to positioner *indefrakommende* og *udefrakommende*, og har for nærværende arbejdes tilgang virket som en påmindelse om, at arbejdet måtte prioritere forsøget på at forstå det særlige ved de pågældende værk- og helhedsdannelser ved at være fordybet lyttende overfor det, som kommunikerer, vises, sker og udfolder sig "indefra", holdt op imod det, som kan tilgås, sanses og forstås "udefra".

122. Til tider bliver man i bøger om arkitektur - f.eks. i arkitekturhistoriske bøger, der vil redegøre for et større tidsspand - konfronteret med et stort antal værker fra forskellige perioder, som forfatteren "overflyver" for at uddrage generelle træk som sættes i relation til hinanden for at udpege et længere historisk forløb, som man kan drage nogle generelle pointer og konklusioner ud fra. I relation til bygningskunstens helhedsdannelser

kunne dette være en mulig tilgang. Dette arbejde har dog - jf. ovenstående - fulgt en anden tilgang, da jeg har fundet såvel bygningernes som helhedsdannelsernes konkrete kompleksiteter helt afgørende. Jeg har derfor fundet det nødvendigt at begrænse antallet af værker for at give analysearbejdet plads til at åbne de analyserede helhedsdannelsers respektive kompleksiteter i et tilstrækkeligt omfang.

I stedet for at "overflyve" et stort antal bygningsværker og uddrage generelle tendenser af dette, har jeg fundet det rigtigere at begrænse antallet af værker til fordel for et mere sænket og involveret blik og en række relativt dybere og mere udfoldede analyser. Det, arbejdet mister med dette valg, er umiddelbart det mere omfattende historiske overblik. Omvendt kan man have den formodning, at "overflyvningens høje hastighed" kun kan skrabe overfladen (når isen er tynd, ligger trygheden i hastigheden) for dermed kun at kunne synliggøre det mest umiddelbart iøjnefaldende og det mest overfladisk generelle (eller den laveste fællesnævner), hvor en række "langsommere" og grundigere analyser i stedet vil kunne synliggøre nogle mere nuancerede virkemåder; nogle "helhedsmåder", som - på trods af at de dermed bliver mere specifikt udfoldede - vil kunne afstedkomme en mere nuanceret og større inspirationskraft i forhold til udviklingen af nye bygningsværker og helhedsmåder. Svagheden ved sidstnævnte strategi kan selvfølgelig være, at denne form for inspiration fordrer et større "oversættelses-spring", hvorfor der stilles større krav til den læser, der ikke blot vil forstå de analyserede eksempler, men også inspireres til at skabe nye bygningsværker, hvilket selvfølgelig kan være et problem hvis man blot søger let anvendelige anvisninger og værktøjer, der ikke kræver så stor selvstændig tankekraft.

Den tjekkiske forfatter Milan Kundera (1929-) berørte noget tilsvarende i sin roman 'Langsomheden':

123. "Der er en hemmelig forbindelse mellem langsomheden og erindringen, mellem hurtigheden og glemslen. Lad os forestille os en yderst banal situation: en mand går på gaden. Pludselig ønsker han at komme i tanke om noget, men mindet forflygtiger sig. I dette øjeblik sagtner han automatisk sin gang. En, der forsøger at glemme en pinlig begivenhed, som han lige har oplevet, sætter derimod farten op, som om han hurtigt ville fjerne sig fra det, som stadig er for tæt på ham i tiden. I den eksistentielle matematik tager denne erfaring form af to elementære ligninger: graden af langsomhed er ligefrem proportional med erindringens intensitet; graden af hurtighed er ligefrem proportional med glemslens intensitet."

Personligt reagerer jeg anderledes på pinligheden. Da jeg netop ikke kan udholde pinligheden ved den overfladiske omgang

122. Generel arkitekturhistorie, stilhistorie osv. har ofte en sådan karakter.

123. Milan Kundera, 'Langsomheden' s.30 (København 1995 - opr. 'La lenteur' 1995).

med bygningsværkerne, sætter jeg instinktivt hastigheden ned, hvorfor dette arbejde måske ikke kommer så vidt omkring. Forhåbentligt når dette arbejde i stedet en mere fordybet forståelse af en række bygningsværker, der bedre kan kvalificere evnen til at forstå og skabe bygningsværker som sådan og dermed også være tro mod den for mig holdningsformende oplevelse af, at værker, der bruges for at synliggøre de store linjer og epokedannelser i arkitekturhistorien, sjældent ydes retfærdighed, men reduceres for at tjene et formål, der ligger uden for deres egentlige kvaliteter; at hvert eneste arkitekturprojekt og hver eneste arkitektur-situation og helhedsdannelse udgør et enestående erfarings- og mulighedsfelt.

Det er altså ikke den store overbliksgivende kortlægning af, hvordan overvejelserne (både de skriftligt og de i bygningsværkerne “nedfældede”) omkring bygningskunstens helhedsproblematik har udviklet sig op igennem arkitekturhistorien, som dette arbejde har søgt at danne. Det er ikke dette “overflyvnings-billede”, dette arbejde forsøger at skabe, men i stedet forskellige mere dybt udfoldede “enkeltportrætter”, som kan dannes via en mere indlevet fokusering på en række særlige bygningsværker, hvis egentlige helhedskvaliteter ikke kan forstås, hvis de blot betragtes som brikker i et forsøg på at forklare en stor epokal historie. Disse værker er selvfølgelig også hver især del i mindre netværk af forbindelser - både tidsligt og stedsligt - der rækker udover dem selv, men ved at tilgå disse - ikke “oppefra” via nedslag fra overflyvningens allerede bestemte forbindelser, men - “nedefra”, håber dette arbejde at kunne komme tættere på nogle mere nærværende - og måske mere reelle og på andre måder anvendelige - forståelser og helheds erfaringer.

Som tidligere nævnt søger dette arbejde at argumentere for, at et bygningsværk er dobbeltrettet, i den forstand at det både er indadvendt og noget “i-sig-selv” og udadvendt og del af noget større. Dette større kan være meget stort (f.eks. som del i et forsøg på at kortlægge en omfattende historisk udvikling) eller tendentielt altomfattende (f.eks. i de religiøse fordringer), men det kan også være mere begrænset, hvor det større er betinget af værkets egne “involverings- og overskudskræfter”. Dette arbejde fokuserer på sidstnævnte, hvor forsøgene på forståelse sker i “øjnehøjde”, hvor vi er i Verden blandt tingene - i dette tilfælde bygningsværkerne - hvorfor vi kan berøre dem, gå rundt i og om dem, og må sanse, bruge og bebo dem i en vis tid for at kunne danne nuancerede forståelser af deres respektive kvaliteter, karakterer og situationer og dermed potentielt lære af og finde inspiration i deres virkninger og erfaringer.

Med baggrund i ovenstående fremlægger dette arbejde derfor (kun) fire værkanalyser, eller mere korrekt: *værk- og helhedsanalyser*, der på forskellig vis og i forskelligt omfang inkluderer såvel bygningsværkets *egen-helhed* som den *medvirkende helhed* - det “udenomsværk” - værkerne hver især medvirker i jf. distinktionen i den tidligere begrebsforklaring. Analyserne omhandler:

Beboelsesejendommen Vodroffsvej 2 på Frederiksberg, Danmark, af de danske arkitekter Kay Otto Fisker og Christian Frederik Møller (indviet i 1930).

Det dominikanske munkekloster Sainte Marie de La Tourette udenfor Lyon, Frankrig, af den fransk/schweiziske arkitekt Le Corbusier og den græsk/rumænske ingeniør og komponist Iannis Xenakis (indviet i 1960).

Statsbiblioteket i Berlin (Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Haus Potsdamer Straße), Tyskland, af den tyske arkitekt Bernhard Hans Henry Scharoun (indviet i 1979).

Stockholms kulturhus, Sverige, af den svenske arkitekt Peter Celsing (indviet i 1974).

- Og hvorfor så lige præcis disse fire bygninger? Umiddelbart er
124. der ingen nære forbindelser imellem disse bygninger, udover at de alle er bygget i (midt- og nord-) Europa i det 20. århundrede (vores “nylige fortid” sagt med andre ord). Som udgangspunkt er de hver især inddraget pga. deres respektive unikke kvaliteter og “helhedskræfter”, og fordi de hver især - hvilket analyserne vil påvise - har stor dybde, kompleksitet og væredygtighed i deres helhedsmåder. Dermed ikke sagt, at arbejdet ikke kunne have involveret andre bygninger med et tilsvarende (eller evt. højere) niveau eller bygninger, hvis “værkstatus” måske ikke er så tydelig, eller bygninger fra en bredere kulturel og historisk horisont, eller bygninger, der mere direkte vedrører aktuelle problematikker, så et andet aspekt, der er mere personligt, har også spillet ind; et aspekt, der hænger sammen med den flerårige proces, der har ført frem til udgivelsen af dette arbejde. Processen har været båret af min egen - i relation til dette arbejde uovervejede - vedblivende og mangeårige interesse for en længere række bygningsværker fra det 20. århundrede i mit “nabolag”. Denne interesse - der i kraft af min situerethed og deraf muliggjorte nemme adgang til disse værker - udviklede sig med tiden til en mere omfattende erfaring fra og med disse værker, der blev løftet ind i dette skriftlige arbejde, der undervejs i processen fandt anledning til også at skrive på tværs af værkerne for på denne måde at tilstræbe en “værkoverskridende” yderligere erfaring, der ville kunne nærme sig noget mere generelt vedrørende bygningskunstens helhedsdannelser. Denne “tværskrivning” blev derfor udslagsgivende for at lade nogle værker udgå og andre “overleve” for til sidst at koncentrere sig omkring disse fire værker, der viste sig at have tilstrækkeligt niveau til at kunne anvendes og tilstrækkelige forskelle og udvekslingsmuligheder til at kunne supplere hinanden og tilsammen udspænde dette arbejdes “rum”. De fire værker har på denne måde været igennem et længere udskillelsesløb, og de har derfor - selvom dette selvfølgelig er et lidt ureglementeret udvælgelsesparameter - i kraft af deres
- 125.

124. Med forbehold for at der kan være forbindelser som jeg ikke kender til.

125. Udgå af denne sammenhæng, for måske at kunne indgå i andre.

“overlevelsesevne” påvist deres niveau og relevans for dette arbejde.
126.

Som tidligere nævnt hævder dette arbejde ikke at kunne etablere det store overblik over hverken den historiske udvikling eller det hele omfang af bygningskunstens helhedsproblematik som sådan for på den baggrund at kunne udfolde de analyser, overvejelser og pointer, som nærværende arbejde når omkring. Igen; et sådant overblik mener jeg ikke, det er muligt at danne, da problematikken indebærer komplekst meningseksistentielle implikationer - der som tidligere nævnt i afsnit ‘1.2. Om arbejds tilgang og form’, bl.a. optager kunstarterne og humanvidenskaberne - hvilket sætter uomgængelige overblik- og forståelsesbegrænsninger, da vi “meningseksisterer” i noget - som vi selvfølgelig kan efterstræbe at overskride og udvide, men - vi “meningseksisterer” ikke *over* noget. Arbejdets bestræbelse har derfor ikke været at nå så vidt omkring som muligt, men at gøre et begrænset “område” så tæt, dybt og “fyldigt” som muligt. Ikke blot de analyserede bygningsværker og tilhørende arkitekter, men også de øvrige arkitekter, kunstnere, teoretikere, filosoffer o.a. der hentes hjælp fra, citeres og diskuteres i
127. dette arbejde, er derfor blevet involveret med afsæt i værkernes og mit delte “nabolag” - værkernes og min “i-situation”, baggrund, kontekst, kulturkreds, referencer, interesser, bestræbelser, forståelsesforsøg, erfaringer, tid og hele situerethed - hvilket selvfølgelig ikke udelukker inspirationer, involveringer o.a. der overskrider denne situerethed. Nærværende “bearbejdning” af arbejdets almene problematik har derfor denne situerede begrænsning som vilkår, hvorfor arbejdet blot udgør én “bearbejdning” af mange andre mulige ligeledes situerede “bearbejdninger”. Arbejdets bestræbelse er derfor søgt gennemført med en besindelse på at lade arbejdets involverede “del-elementer” - værker, “udenomsværker”, teoretikere, filosoffer osv. - indgå i et samarbejde, der efterstræber at overskride denne begrænsning for forhåbentligt at emergere mod et “udvidet situeret”, værkoverskridende, overpersonligt og i den forstand relativt fælles og - ikke generelt, men - generelt *stræbende* niveau, hvorfor arbejdets situerede erfaringer og “læring” forhåbentligt kan oversættes for også at finde virknings-effekter og anvendelse “udenfor” denne begrænsning.

For at vende tilbage til de konkret analyserede bygningsværker, påbegyndte jeg dette arbejde ved at gå til en længere række værker og ved at stole på deres virkemåder, organiseringer, stemninger, udtryk, effekter, erfaringer osv. uden at vide helt præcist, hvad dette arbejde skulle handle om. Dette arbejde har derfor været “musikalsk båret” og søgende i ret vid forstand, indenfor den - som nævnt - begrænsede horisont, som jeg har haft tilstrækkeligt tilgængelig adgang til. Pointen er derfor blot, at de inddragede værker alle kan forstås som begavede, stærkt involverede og dynamiske helhedsdannelse på tværs af det menneskelige, det kontekstuelle og det mere formelt bygningskunstneriske, og at de derfor har komplekse, rige og væredygtige helhedstilgange, der kan hentes dybe erfaringer fra; og at min relative nærhed til dem har givet mig mulighed for at tilbringe tilstrækkelig tid med dem til (forhåbentligt) på nuanceret vis at lære væsentlige sider af disse tilgange og erfaringer at kende. Det vil dog selvfølgelig være interessant at få afprøvet, hvorvidt dette arbejdes generelt

stræbende pointer tilsvarende ville kunne være udviklet - og dermed måske stå stærkere - på baggrund af analyser af bygningsværker fra en bredere (eller en anden) historisk og kulturel horisont (endnu større forskelle sagt med andre ord), eller om dette ville have gjort en afgørende forskel. Der er således oplagt mulighed for, at dette arbejde kan blive anledning til efterfølgende arbejder og/eller give inspiration til, at andre - via deres særlige situerethed og deraf betingede muligheder, erfaringer, referencerammer osv. - vil prøve kræfter med den samme problematik.

Alt i alt er denne bog et resultat af et arbejde, der som udgangspunkt har haft en situation, en interesse, en intuition, en tilskyndelse og en tid, men ikke i særlig omfattende grad har “kendt” sit problem, og som derfor ikke har haft et decideret forskningsspørgsmål som udgangspunkt, og ej heller en plan eller et præcist mål, hvorfor arbejdet på mere “famlende” vis har villet finde (og/eller konstruere) dette mål undervejs i og med arbejdet med analyserne, tolkningerne og forsøgene på at forstå værkerne og deres helhedsdannelse. Et arbejde, der - som allerede nævnt - undervejs også blev anledning til en bestræbelse på at skrive på tværs og mere generelt om bygningskunstens helhedsdannelse. Arbejdets “metode” er derfor blevet opdaget undervejs og udviklet hen langs processen som en emnetilpasset form mere end som en strukturerende metode i traditionel forstand. Denne mere komplekse form har arbejdet forsøgt at skrive frem i kreativ forlængelse af mødet med det konkrete “stof”, som værkerne og deres helheds-omstændigheder udgør, frem for som metodisk form at organisere eller “tvinge” dette stof.

126. Som det fremgår, er de udvalgte bygningsværker kun tegnet af mandlige arkitekter, hvilket jeg er klar over kan (og bør) diskuteres og kritiseres. Arkitektens baggrund og livserfaringer spiller - uanset om disse grunder i kultur, segment, køn el.a. - selvfølgelig en rolle i udviklingen af et givent bygningsværk, og bygningskunsten som sådan bliver kun rigere og mere nuanceret af at arkitekterne trækker på forskellige livserfaringer, opmærksomheder og tilgange. Som allerede antydnet - og som det senere vil blive yderligere begrundet - har dette arbejde dog lagt sit fokus på værkernes virkningseffekter i højere grad end på arkitekternes bagvedliggende erfaringer og intentioner, og jeg har undervejs i processen derfor ikke været opmærksom på at de valgte værker indebar en ensidig kønslig vægtning af arkitekterne bag. En tilsvarende kritik kan også møntes på valget af de ansvarlige arkitekters ret begrænsede kulturelle diversitet, men som tidligere nævnt har vægtningen af mit “kulturelle

nabolag” dog været et bevidst og praktisk begrundet valg. I den forstand er jeg selvfølgelig klar over at dette arbejde har et særligt fokus, og at andre foci vil kunne give andre overvejelser og resultater.

127. De mange teoretikere, praktikere, filosoffer o.m.a. jeg citerer fra, refererer til og på forskellig vis, og i meget forskelligt omfang, involverer i dette arbejde, kan for en dels vedkommende, på den ene side siges ikke at have meget med hinanden og direkte med dette arbejdes problematik at gøre; De refererer ikke nødvendigvis til hinanden, og de forholder sig ikke nødvendigvis direkte til arbejdets problematik, og i den forstand kan det måske opfattes som, at en del af disse er “tvunget” ind i dette arbejde uden selv at have “meldt” deres interesse. Deres involvering og deraf afstedkomne “fællesskab” i dette arbejdes interessefelt, er i den forstand ikke allerede givet, men er netop “konstrueret” via dette arbejde.

De fire bygningsværker danner hver især ramme om forskellige menneskelige aktiviteter, der angår en række menneskelige grundproblematikker:

Beboelse

i relation til beboelsesejendommen Vodroffsvej 2

Tro (og tvivl)

i relation til klosteret Sainte Marie de La Tourette

Viden (og refleksion)

i relation til Statsbiblioteket i Berlin

Kultur (og politik)

i relation til Stockholms kulturhus

En vigtig pointe er, at det bl.a. er via de måder, de som værk-dannelser hver især korrelerer til og giver rum til disse problematikker, at værkerne finder deres særlige singulære karakterer, men samtidigt også åbner sig mod deres omverdener og dermed overskrider deres respektive værkgrænser mod en medvirkende og komplekst udvidet helhedsdannelse. Denne medvirken er bl.a. betinget af de muligheder for udadvendthed, der ligger i de fire bygningers forskellige programmer og de menneskelige aktiviteter og kontekster, de relaterer sig til; det primært private i beboelsesejendommen Vodroffsvej 2 sætter visse begrænsninger og muligheder, hvor det privat-kollektive i klosteret La Tourette sætter andre begrænsninger og muligheder, hvor det offentlige - men alligevel til en vis grad indadvendte - i Statsbiblioteket i Berlin sætter endnu andre begrænsninger og muligheder, hvor det igen offentlige, men meget udadvendte i kulturhuset i Stockholm selvfølgelig giver mange muligheder, men alligevel også begrænsninger. Analysernes rækkefølge følger derfor umiddelbart en programmatisk betinget progression, der går fra det indadvendte mod større og større udadvendthed og deraf følgende mere omfattende fællesskaber, men så simpelt er det alligevel ikke - meget mere om alt dette senere.

De fire analysers præmis er yderligere en interesse for den arkitektoniske situations aktuelle virken og effekt på et nutidigt hverdagsliv, hvorfor de ansvarlige arkitekters, bygherrernes osv. oprindelige intentioner måtte træde lidt tilbage - hvilket jeg allerede har tangeret. Denne interesse for det aktuelt virkende udspringer af en erfaring fra min karriere som byggende arkitekt: en på samme tid frustrerende og forløsende erfaring, der handler om, at den byggende arkitekt ikke kan beherske bygningsværkernes "rejse" igennem tiden, men kun sende værkerne mere eller mindre dygtigt af sted, dvs. udruste værkerne med kvaliteter og potentialer, der kan møde tiden. I min samtidige karriere som skrivende arkitekt, forsker og arkitekturteoretiker ser jeg det derfor ikke som min primære opgave at forsøge at forstå og fastholde værkerne i forhold til arkitekternes og/eller bygherrernes oprindelige intentioner, men først og fremmest at "tage værkernes parti": at opleve og forsøge at forstå værkernes kvaliteter og potentialer som virkende i og med det, der sker med værkerne - med tiden, og dermed også anerkende, at værkerne danner en "egen erfaring". Derfor prioriterer dette arbejde forsøget på at beskrive, forstå og tænke

videre i de både tilsigtede og utilsigtede situationer, som de fire værker virker i - de fire værkers "egen erfaring" - mere end arbejdet forsøger at beskrive og forstå arkitekternes oprindelige intentioner. Ikke at der nødvendigvis er en modsætning imellem intention og virkning, hvorfor intentionerne også spiller en rolle i analyserne, men arbejdets udgangspunkt er, at det vellykkede bygningsværk rummer meget mere end arkitektens/bygherrens intentioner.

Nærværende arbejde vil argumentere for, at det vellykkede bygningsværk fortsat bliver til og aktualiseres i udveksling med den omskiftelige virkelighed, det vedvarende konfronteres med, giver plads og påvirkes af. Og da bygningsværkerne derfor uafvendeligt forandrer sig - i og med tiden og brugen - bliver de slørede og foranderlige grænser og sammenhænge mellem brugere (tolkere), bygningsværker og steder med tiden til motiver i sig selv, i og med det over tid fortsat helhedssamlende - mere eller mindre uafhængigt af de oprindelige intentioner med det enkelte bygningsværk.

Uanset disse motivdannelsers forskelligheder og foranderlighed - og uanset min skepsis overfor forsøg på at identificere altid gældende grundlæggende niveauer - udfolder disse motivdannelser sig indenfor et relativt begrænset (bygningskunst-) felt, hvorfor de ikke kan blive til hvad som helst. Selvom mulighedsfeltet er uendeligt, er det ikke uendeligt på en feltoverskridende måde, men på en begrænset og uddybende måde. Man kunne derfor fristes til at overveje, om disse motivdannelser ikke har det til fælles, at de er aldrig afsluttede variationer over et komplekst "diagram", der udgør et underliggende, principielt abstrakt felt- eller grundmotiv for bygningskunsten som sådan (og måske endda også arkitekturen som sådan). Ifald kan dette grundmotiv kun indirekte skabes af arkitekten, da det uafvendeligt også bliver til i og med de enkelte bygningsværkers "livserfaringer", hvorfor dets abstrakte *form* ikke kan identificeres, da det vedvarende finder udtryk i *forskellige former* i og med bygningskunstens uomgængelige tidsimplikationer og uendeligt store variationsrum som konkret situerede konfigurationer. Overvejelsen er derfor kompleks, og man kan i konkrete situationer følgelig ikke finde svar ved blot at vælge side mellem det absolut stabile eller det absolut foranderlige. Snarere må man benytte blandede både/og-udtryk som "det relativt stabile", "det langsomt og umærkeligt foranderlige" eller lignende. Overvejelsen må således holdes åben, da bygningskunstens vedvarende forsøg på at skabe sammenhænge, der kan vare en tid, men netop ikke kan være vedvarende, må afstedkomme, at det åbent diskuterende, det tvivlende, de vedblivende forsøg og de deraf følgende fortsat skiftende bevægelser imellem det spredende og det samlende udgør de "åndedrag", som bygningskunsten "trækker" og reelt lever af - uanset at vi, med den relativt korte tidshorisont vi ofte kun kan overskue, måske kan fristes til at tro, at vi med et dybt "åndedrag" også har taget et endeligt "åndedrag" og dermed evnet at give endelig form til dette grundmotiv. Jeg vil genoptage denne overvejelse senere, bl.a. i afsnit '3.4. Eksistenstema'.

For at vende tilbage til brugsproblematikken er det - i forlængelse af ovenstående - først med brugen og tolkningen, at et bygningsværk "færdiggøres", hvorfor dets færdiggørelse er

midlertidig og bestandigt må gentages på baggrund af de vedvarende nye brugs- og tolkningssituationer, som tiden uafvendeligt sætter bygningsværkerne i. Dette arbejde vil derfor argumentere for, at et bygningsværk giver os et åbent rum for videre brug og tolkning, og at et bygningsværk derfor inviterer til medskabelse, hvorfor den kreative energi, der skabte værket, må "overtages" eller føres videre af den tolkende i tolkningen - af brugeren i brugen - i en fortsat kvalificerende "udvidelse". Dette er en generel problematik for arkitekturforskningen; vi kan ikke "nøjes" med at forsøge at afdække bygningsværkeres oprindelseshistorier, vi må også følge og fortsætte deres "liv" og kreative impuls.

Arbejdet er i det følgende helt overordnet delt i to: analyser og implikationer, hvilket har været med til at sætte arbejdets undertitel ved på den ene side at søge erfaringer *fra* bygningskunstens helhedsdannelser i analysearbejdet, men også ved at reflektere på tværs af og udover disse erfaringer i implikationsarbejdet og dermed skrive *om og med* bygningskunstens helhedsdannelser. Analyserne forudsætter implikationerne, og implikationerne tager udgangspunkt i og uddyber analyserne. Værkanalyserne er dog ikke kun gennemført for at "tjene" dette arbejdes relativt generaliserende bestræbelser. De er også - i respekt for værkernes specifikke og unikke karakterer - søgt gennemført med den hensigt at være noget "i-sig-selv" og mere end arbejdets overordnede fokus, hvorfor de - som nævnt i forordets læsevejledning - også kan læses uafhængigt af det resterende arbejde. Analyserne rummer derfor mere end det, som implikationerne bruger som direkte afsæt. Omvendt overskrider implikationerne også analyserne ved at tænke videre i og med det, som analyserne implicerer.

Delingen er derudover ikke helt entydig, da der i analyserne også optræder enkelte generelt stræbende overvejelser, ligesom der i implikationerne tilføjes yderligere analytiske udfoldninger af enkelte af værkerne foranlediget af de muligheder for rekursivitet som implikationsarbejdet danner.

2. fra BYGNINGSKUNSTENS HELHEDSDANNELSER

- fire værk- og helhedsanalyser

2.1. Beboelse:

Beboelsesejendommen Vodroffsvej 2 · 106

slutnoter · 131

2.2. Tro (og tvivl):

Det dominikanske kloster Sainte Marie de La Tourette · 132

slutnoter · 164

2.3. Viden (og refleksion):

Statsbiblioteket i Berlin · 170

slutnoter · 198

2.4. Kultur (og politik):

Stockholms kulturhus · 202

slutnoter · 230

2.1. Beboelse:

Beboelsesejendommen Vodroffsvej 2

FORSKUDTE HJEM

128. Beboelsesejendommen Vodroffsvej 2 A-B på Frederiksberg ill.1.
129. (herefter kaldet Vodroffsvej 2) blev designet i fællesskab af de danske arkitekter Kay Otto Fisker (1893-1965) og Christian Frederik Møller (1898-1988) og opført i 1929-30. Senere i sin karriere udtrykte Fisker selv utilfredshed med dette bygningsværk, og den danske arkitekturteoretiker og professor Nils-Ole Lund (1930-2021) var tilsvarende kritisk og skrev bl.a.;
- 130.

“Huset er et typisk overgangsprodukt, hvor lejlighederne stadig er præget af borgerlige boidealer, mens det ydre i sidste øjeblik er ændret med en moderne forkærlighed for vandrette

131. forskydninger.”

Uanset dette er Vodroffsvej 2 ikke desto mindre et bygningsværk, der giver anledning til en række interessante overvejelser, fordi bygningen har evnet at møde og, i en vis forstand, forandre sig med tiden, uanset at bygningen er fredet i både sit ydre og sit indre, hvorfor bygningens form og detaljer i al væsentlighed er fastholdt på trods af beboernes med tiden ændrede livsformer.



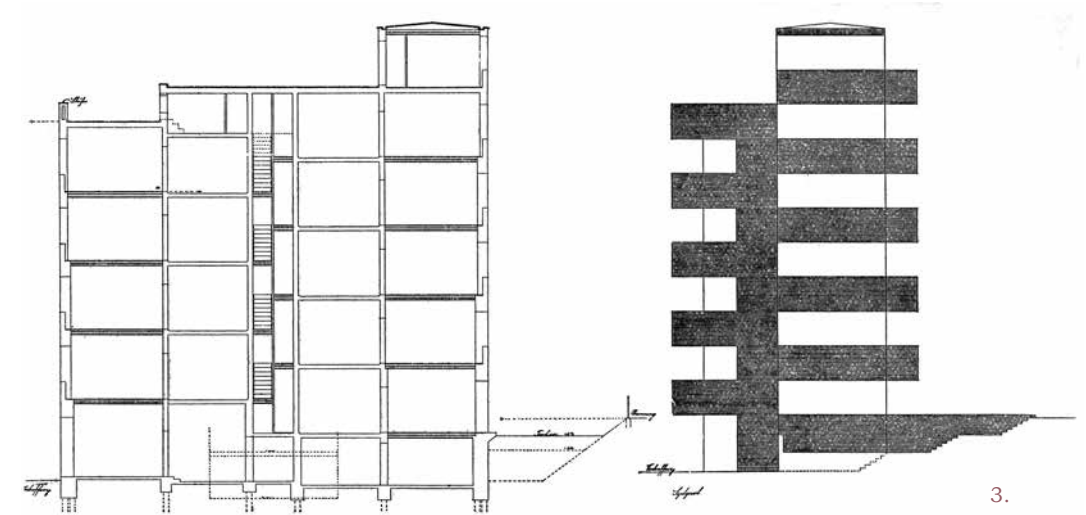


2.

2.
Svineryggen og Sankt Jørgens Sø.

3.
Snit- og facadeforskydning.

4a-b.
Facader mod Vodroffsvej og
Sankt Jørgens Sø.



3.

De “vandrette forskydninger”, som Nils-Ole Lund omtalte, er konkret de horisontale halv-etagehøje bånd af facademurværk i skiftevis røde og gule tegl, der giver bygningen sit horisontalt orienterede og lagdelte udtryk. Delingen i halv-etagehøje bånd optager et terrænspring (den såkaldte Svineryg) mellem Vodroffsvej på vestsiden af bygningen og den højere beliggende Sankt Jørgens Sø på østsiden af bygningen. Hver lejligheds-
 etage spænder over to bånd (et gult og et rødt), hvor terrænforskydningen afstedkommer, at lejlighederne mod Vodroffsvej er forskudt vertikalt med en halv etage (et bånd) i forhold til lejlighederne mod søen. En formlæssig konsekvens af dette er, at i lejlighedernes facader mod Vodroffsvej er alle brystninger og altaner formet af de gule teglbånd, og alle vinduer er sat i de røde teglbånd. Mod søen er det omvendt. Murbåndene kommer på denne vis til at udtrykke sig som tydelige “indhegninger” af de enkelte lejligheder og disses sammenfletninger og stablinger i et privat bygningsfællesskab. Bygningens forskydning kommer på denne vis til at udtrykke privathedernes og de indre forskelles sammenhæng med og meget direkte indlejring i nærkontekstens snit og det umiddelbart omgivende offentlige rum.

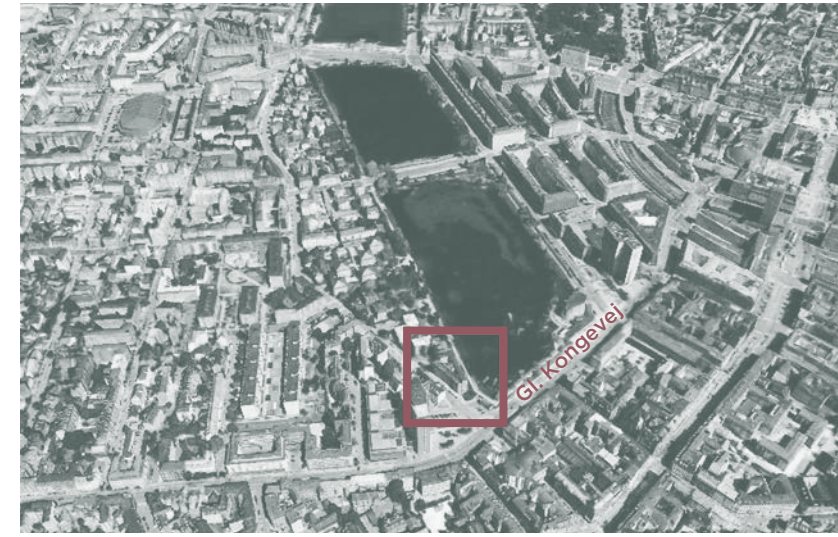
ill.2.

ill.3.

ill.4a-b.



4a-b.



5.

Bygningens storform som en “afsluttende spids” mod Gl. Kongevej, udtrykker en sammenhæng med hele det område ned til Åboulevarden, der ligger mellem Vodroffsvej og Sankt Jørgens Sø; et område, hvor den historiske voldgeometri stadig kan genkendes. Bygningens storform medvirker dermed i en større offentlighedsskala, som det private er indlejret i, inkl. Skt. Jørgens Sø, som hele bygningsfeltet relaterer til, og dermed også hele systemet af søer og Københavns historiske by-geometri. Forstået på denne måde udtrykker Vodroffsvej 2 sig ikke blot i et internationalt formsprog - modsat Nils-Ole Lunds forståelse - men medierer mellem en moderne tilgangs historie- og kontekstløse horisontale bånd og disses “foldninger”, der på subtil vis også tilnærmer sig det ældre Københavns arkitektoniske motiver og former. Dette uddybes yderligere i bygningens min- i11.5
i11.6



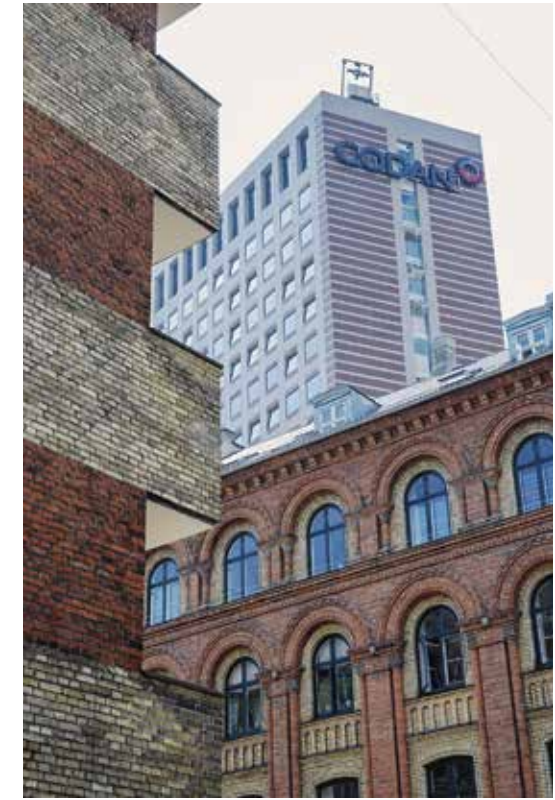
6.



7.



8.



9.



10.



11.

dre skalaer, f.eks. med tårneffekten mod Gl. Kongevej, der går ill.7.

i dialog med den ældre bys traditionelle hjørnetårne. Anvendelsen af en kombination af røde og gule tegl er ligeledes kontekst- og historiebevidst og stærkt relationsskabende til de på

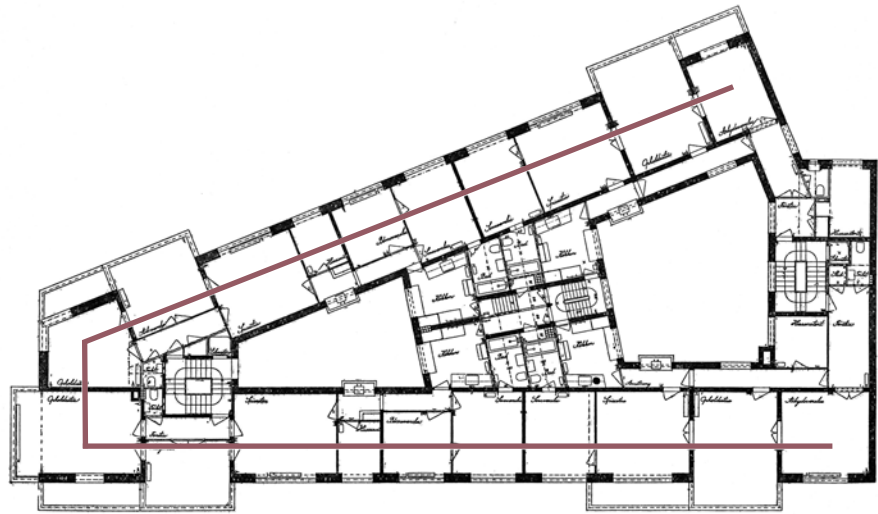
Vodroffsvej overfor liggende ældre rød- og gulmønstrede tegl- ill.8.

bygninger. Flere af de senere tilkomne bygninger omkring har adapteret dette motiv og bidrager i den forstand til dette lokale

132. særtræk på mere eller mindre vellykket vis (f.eks. Codanhus og

133. Tycho Brahe Planetarium), hvorfor Vodroffsvej 2 *finder sted* ill.9-11.

ved på den ene side at bygge videre på det allerede eksisterende, men også ved at give noget videre til det efterfølgende.



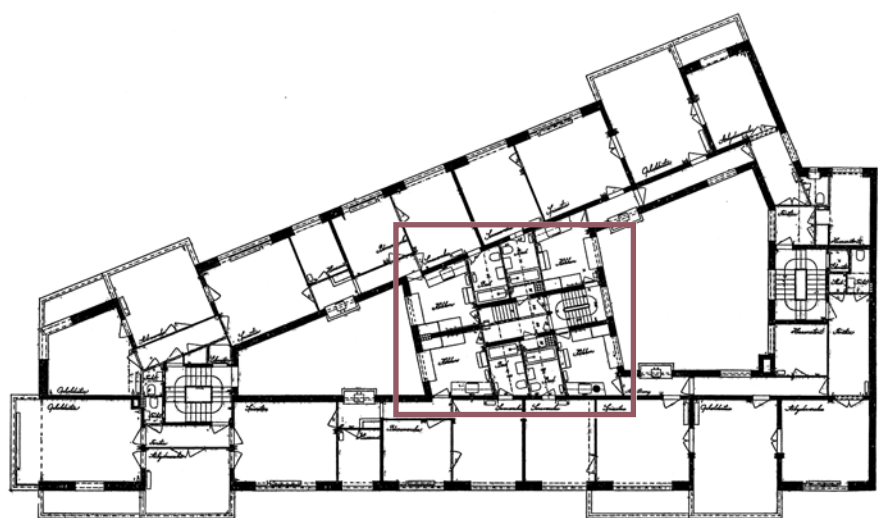
13.



12.

Hvis vi vender tilbage til bygningens facader for denne gang at følge bevægelsen indad i bygningen, hæfter man sig ved, at de - mod omgivelserne orienterede - vinduer er dannet af det samme højformat-vindueselement samlet i forskellige antal fag i abrupte horisontale rytmer. Vinduesrytmen i de ydre facader antyder og afspejler meget direkte kompleksiteten i de indre lejlighedsorganiseringer og de forskellige grader af åbenhed og udadvendthed i de randliggende indre rum, der oprindeligt afgrænsede herskabets "verden" med værelser, spisestue og opholdsstuer.

ill.12.
ill.13.



14.

Hvis man trænger længere ind i bygningen, når man ind til tjenestefolkets “verden”, der oprindeligt afgrænsede sig til den indre gård, hvori en “indre bygning” med alle køkkener, toiletter og husets eneste bagtrappe er placeret. Denne indre bygning deler gården i to mindre gårde. Denne organisering mellem herskab og tjenestefolk medførte en meget tydeligt udtrykt hierarkisk deling i to “verdener”, hvilket bl.a. er fremhævet ved, at de ydre facaders horisontale forskelsspil mellem røde og gule teglbånd er ophævet i de indre gårde, hvor en grålig tegl i stedet er anvendt fra top til bund, hvorfor de indre gårde i stedet har en udpræget vertikal gestus. Bygningens “storform” former i den forstand et kryds mellem en “ydre” horisontal gestus og en “indre” vertikal gestus, hvilket jeg vil vende tilbage til.

ill.14.

ill.15-16.

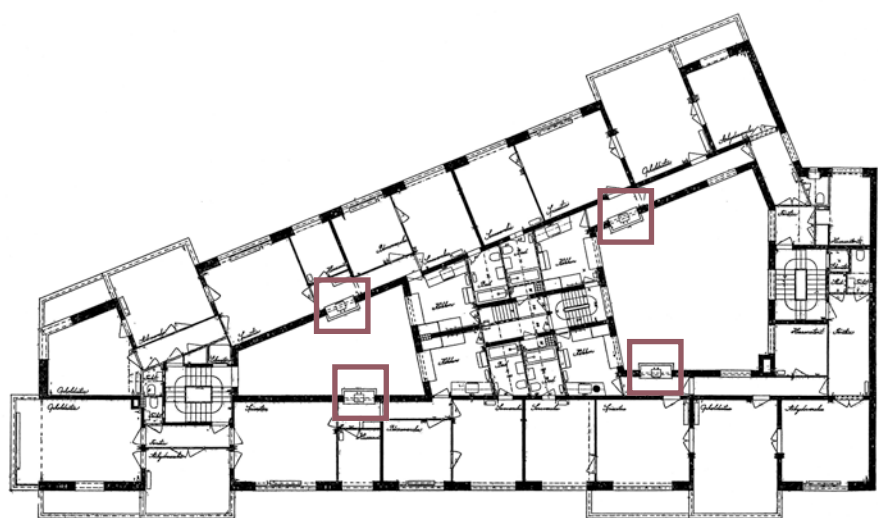
På trods af at de to gårde oprindeligt var kvalificeret til umiddelbart teknisk-profane formål som lys- og luftgivere og plads til vareindlevering til tjenestefolkets arbejde, vil jeg pointere, at de også tilføjer en vigtig psykologisk og stemningsgivende effekt, der bidrager til bygningens samlede fortælling. Dette bidrag er ikke blevet mindre af at bygningen i dag anvendes på en anden måde end oprindeligt intenderet. Oprindeligt mødte de forskellige herskabers tjenestefolk hinanden på bagtrappen og i den første og største gård og kælderens og udfoldede en, selvfølgelig begrænset, men ikke desto mindre vigtig socialitet. Vinduerne i gårdene er tofags højformat og ligger i plan med de indre facadevægge på samme måde som de ydre facader, men enkelte vinduer skiller sig ud ved at være kvadratiske, kryds-



15.



16.



18.

delte og fremskudte fra facadeplanet. Denne fremskydning giver indvendig plads og lys til en vinduesniche og et indbygget anrettermøbel til tjenestefolket i gangen, der forbinder køkkenet med spisestuen. Hver gård har to vertikale serier af “anrettervinduer”, der er placeret lige over for hinanden, og har oprindeligt - følgende en hverdagsrytme, der på ca. de samme tidspunkter hver dag (ved anretning ved spisetiderne) - givet tjenestefolket muligheder for en særlig form for social udveksling, der bestod i tavse “indforståede” blikke på tværs af gårdene for dermed at bekræfte fællesskabet mellem tjenestefolkene i de forskellige lejligheder, for yderligere at understrege, at gårdene - som et “møde- og blikvekslingsrum” - sandsynligvis har haft en særlig samlende betydning for bygningens hele stab af tjenestefolk.

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

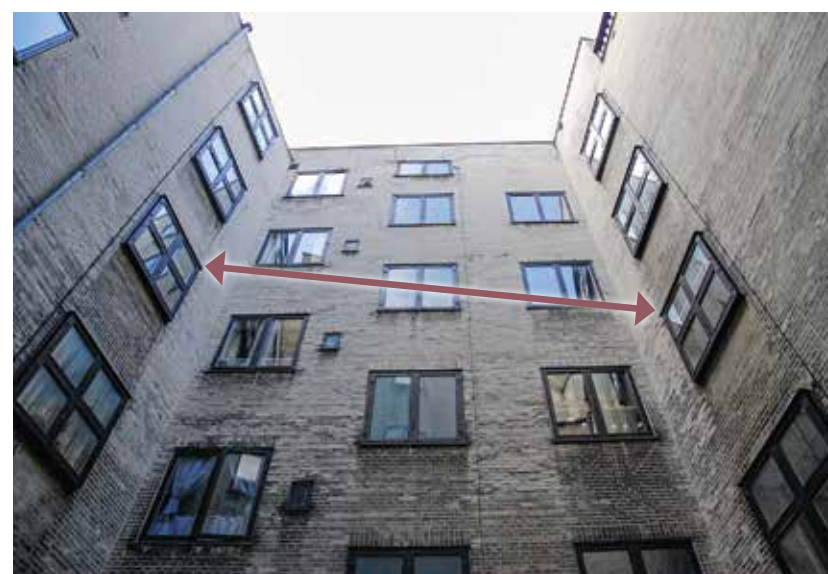
ill.17.

ill.18.

ill.19-20.



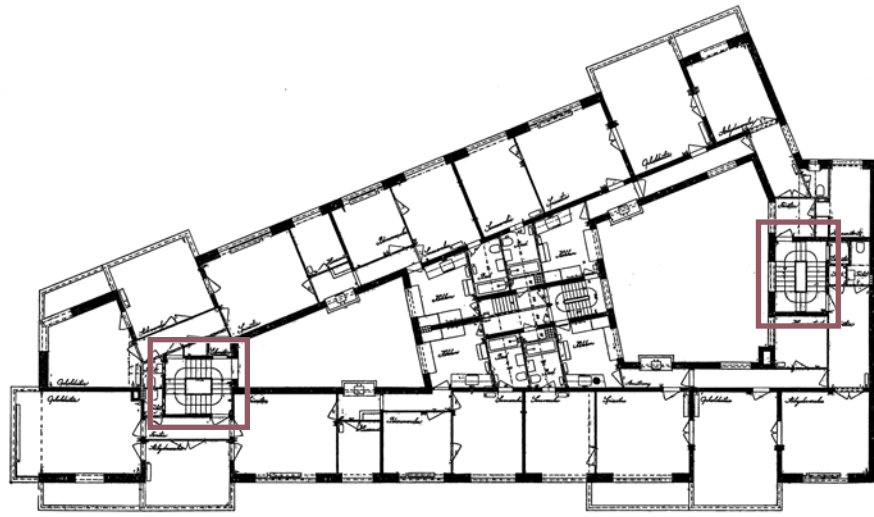
17.



19.



20.



21.



22.

I 1964 skrev Kay Fisker en artikel i det danske fagblad 'Arkitekten', hvor han proklamerede:

“Funktionalismens etik siger, at ingen form er noget i sig selv. Formen får kun betydning gennem den funktion, den

134. skal opfylde. Denne etik bør vi stadig kæmpe for.”

I tilfældet Vodroffsvej 2 er funktionen som nævnt skiftet, hvorfor formens betydning (iht. Fisker må man formode) tilsvarende er (eller må være) skiftet, og det afgørende spørgsmål er, om dette betydningsskifte også giver relevante meningspotentialer i forhold til beboernes livsverden i dag.

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

ill.21-22.

ill.23a-b.



23a-b.



24.

Lejlighederne bruges i dag - og opleves derfor - som en udvekslende bevægelse mellem de ydre facader og de indre gårde, i modsætning til tidligere hvor den herskabelige del af lejlighederne i højere grad blev anvendt og oplevedes som en rand, der mere ensidigt var orienteret mod det omgivende offentlige rum. Vodroffsvej 2 er derfor ændret fra en tidligere hierarkisk delt verden af forside og bagside til en nutidig samlet verdens spændingsfyldte udveksling mellem yderside og inderside. Fra "to verdener" til "én verden". Det, der påkalder sig nærværende arbejdes særlige interesse, er, hvordan denne tidligere bagside nu indgår som betydningspåvirkende inderside i helhedens samlede "verden", og hvad dette betyder for en aktuel forståelse af bygningen og korrelationen til de nutidige beboeres livsform(er).

ill.24.

Det liv og den gennemtrængende døgnrytme, der tidligere prægede gårdene - med tjenestefolkenes arbejdsrytme - er forsvundet. I dag er det kun tilfældige mere eller mindre betydningsløse begivenheder, der flygtigt afbryder gårdenes tomhed og "fylder noget i rammen" som f.eks. tilfældige ærinder og blikudvekslinger. Som oftest er man "ufunktionelt" og "ensomt" til stede i disse rum. Gårdene er i dag "tømte", betydningen er kortsluttet. Den funktionalitet og socialitet, som gårdene har givet rum til og "belyst", er afgørende ændret for i dag at være næsten ikkeeksisterende. "Formen får kun betydning gennem den funktion, den skal opfylde", som Fisker - som tidligere nævnt - har proklameret, hvorfor gårdene som funktionstømte også må være betydningsstømte ifølge Fiskers logik. Spørgsmålet er, om dette er rigtigt, og om denne tilstand ikke i stedet lader betydningen opstå et andet sted end i funktionen. Gårdenes aktuelt funktionelt "afklædte" og "nøgne" tilstand viser os det, vi ellers ikke ser. Vi bliver opmærksom på vigtige aspekter, som vores almindelige omgang med arkitekturen ofte er for "funktionsfokuseret" og utålmodig til, at vi for alvor får mulighed for at opleve. Det er ikke længere det funktionelle flow igennem en understøttende bygning, der opleves, men i stedet bygningens "selvgyldige eksistens", der i højere grad kommer os i møde. Gårdene er i den forstand aktuelt "asociale" rum uden relation til en social ageren. Fra at være kvalificerede, involverede og til for tjenestefolkets arbejdsbrug, socialitet og tid er gårdene i dag "udeltagende", "tavse" og "ensomme" i deres "asociale" egenværen. I gårdene opleves tiden som noget, der næsten er gået i stå.

ill.25.



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

- Bygningens aktuelle spil mellem omverdens-involvering og ensom egenværen er også et spil - et "livsspil" - den enkelte beboer er placeret i, i den forstand at vi i vores kultur har udviklet en generel selvopfattelse, der kan anskues som liggende på et kontinuum mellem to tilsvarende poler: 'gensidigt afhængig' i den ene ende og 'uafhængig' i den anden. Sådan forstår jeg i hvert fald de vestlige demokratiske kulturer, bl.a. inspireret af den danske journalist, redaktør, debattør og politiske tænkere Rune Lykkeberg (1974-), der har anført, at et demokrati "[...] er en sammenslutning, hvor hver enkelt forener sig med alle andre og stadig kun adlyder sig selv." - eller som den danske teolog og demokratiforkæmper Hal Koch (1904-1963) formulerede det, "[...] er Demokrati noget langt mere omfattende end en bestemt samfundsmæssig Styreform. Det er en livsform, der gælder alle Forhold, hvor Mennesker har med hinanden at gøre." På denne måde er nærværende forsøg på forståelse bl.a. informeret af ovennævnte forståelser af demokratiet som livsform, uanset at Fiskers og Møllers intentioner - så vidt jeg er orienteret - ikke inkluderer en sådan (eller lignende) måde at forstå beboernes almenmenneskelige livssituation på. I det følgende vil jeg forsøge at overbevise om, at det giver god mening at beskrive og forstå Vodroffsvej 2's forskudte helhedssituation - i.e. den aktuelle gensidigt løftende relation mellem bygningen, beboerne og det omgivende sted - med baggrund i dette.

I vores nutidige kultur betragter vi på den ene side selvet - individet - som uafhængigt; individet er selvberørende og karakteriseret ved indre egenskaber som personlige holdninger, principper og evner. På den anden side anskues individet dog også som indvævet i et socialt netværk af forpligtelser og roller i forhold til netværket. Menneskeliv leves sammen med andre, men eksistentielt er vi alene, overladt til os selv. Dette er en grundlæggende indre sandhed, vi alle lever med, men kun i kortere perioder direkte kan udholde og "være ensom med", hvorfor vi i det daglige primært orienterer os i forhold til de ydre fællesskaber og sociale kontekster, vi indgår i. Dette vilkår kan ikke undslippes, men det kan sættes ind i et "spil", hvor vilkåret bliver "håndterbart". Straks fra fødslen har vi et uafhængigt selv - en egenværen - men der er også en social og samfundsmæssigt involveret konstruktion uden om som dét, der måske i sidste ende kvalificerer selvet. Selvet er i en vis forstand retningsløst uden socialitet, "det indre selv" kan finde retning i udveksling med den "udefra kommende" socialitet ved, at de personlige holdninger, principper og evner omverdens-involveres. Kontrasten er dog vigtig at fastholde, så socialiteten ikke blot består i "medløb", men at vores egenværen giver os et indre rum, et solidt anker i os selv, så vi ikke risikerer at blive alt for ukritisk omverdens- og gruppestyrede. Omvendt sikrer vores egenværen måske netop socialitetens fortsatte ud-

ill.26.
(næste opslag)

vikling som arnested for den fortsatte kritik, hvor vi hver især også må "frigøre os fra flokken" for at kunne justere de retninger, vores fællesskaber tager, så de ikke udarter i "onde cirkler" og/eller "gruppepres". Der er altså ikke tale om et adskilt modsætningsforhold mellem egenværen og socialitet, men om et tæt udvekslende forudsætningsforhold, hvor forskellene lever dynamisk af hinanden. Mennesket er eksistentielt placeret i det fortsat uafgjorte forhold mellem ensomhed og socialitet. Denne kontrast vil nok altid ligge i den almindelige forskel på det private og det offentlige (f.eks. mellem den enkelte private lejlighed og det omgivende offentlige rum), men i tilfældet Vodroffsvej 2 - og dette bygningsværks i dag "forskudte" virkningssituation - er denne kontrast også tydeligt udtrykt i bygningens samlede helhedsdannelse som et bygningskunstnerisk motiv, der udtrykker kontrasten i en forskelsfigur, som det private (lejlighederne) udspændes i, hvorfor lejlighederne i denne tolkning bliver et kontrastfyldt spændingsfelt.

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

- Man kan måske argumentere for, at denne "ensomme egenværen" altid er tilstede i ethvert bygningsværk, hvilket jeg finder er rigtigt, men denne er som oftest gemt og glemt i skyggen af den enkelte bygningens funktionalitet og snævert hensigts- og rationalitetsstyrede virken og nytteværdi. "Indholdet" i bygningernes rammer har det med at tage opmærksomheden, og kun sjældent står rammen frem i sin egen ret - som noget, ikke kun (visse) arkitekter (og andre med denne særlige sensibilitet og opmærksomhed) har øje for. I tilfældet Vodroffsvej 2 er bygningens brugsmæssige forskydning årsag til at denne egenværen kommer ud af skyggen for tydeligere at kunne bidrage til Vodroffsvej 2's samlede aktuelle fortælling med en udpræget
138. melankolsk dimension, der kontrasterer og nuancerer den funktionelle betydning, som Fisker fremhævede. Denne melankolske dimension dynamiserer bygningens spil, samlede effekt og helhedsdannelse, der opleves desto mere intenst.

Jeg vil i denne sammenhæng ikke undlade at tilføje mere generelt, at bygningsværkernes egenværen (og tilhørende melankolske dimensioner) har dårlige vilkår i både den uengagerede og uambitiøse, men også i det overprogrammerede funktionelt



optimerede og/eller sensationshungrende (overfladisk billedskabende) byggeri, der - med enkelte gode undtagelser - dominerer byggebranchen i dag. Et aktuelt dominerende byggeri, der næsten entydigt skabes på baggrund af kortsigtede markedsbestemte hensigter, der som junkfood fylder uden at nære, uden fornemmelse for den anden vigtige side af byggeriet, der ligger i bygningernes mere tyste "eget sprog" og egenverdi som det, der bæres igennem tiden og føres videre, når de kortsigtede hensigter lades tilbage i bygningernes fortsatte liv. Denne kortsigtethed rammer også Vodroffsvej 2, når værket kun forstås som en "viljeløs" ramme omkring nogle borgerlige boidealer. Med tiden har værket dog tilbagevist denne forståelse, for i dag at have påvist en mere stædig evne til at trænge igennem tiden og fortsat være relevant. Nærværende analyses forståelse af Vodroffsvej 2 er i den forstand et opgør med den - langt udover Fisker, og i dag stadig, udbredte - forståelse, der bl.a. fandt ord i Fiskers tidligere nævnte påpegning af, at "Funktionalismens etik siger, at ingen form er noget i sig selv". På den måde kom Fisker til at markere en forståelse, der ikke regner det enkelte bygningsværk for en værdi i sig selv, men kun betragter bygningen som et tjenende og "livløst" materiale uden egenverdi, der "viljeløst" står til rådighed for vores funktionelle behov, hvorfor bygningsformen kun får "[...] betydning gennem den funktion, den skal opfylde", som Fisker videre markerede. Det er dog vigtigt at tilføje, at jeg ikke mener, at Fiskers hele værkproduktion (i dette arbejde eksemplificeret ved Vodroffsvej 2) kan siges kun at udfolde sig indenfor denne markering. Fiskers værker er selvfølgelig meget mere end den funktionalitet, de understøtter, men Fiskers skriftligt formulerede markering udtrykte alligevel en manglende forståelse for, at bygningsværkernes egenverden måske netop kan og bør forstås som en - for vores livsformer og livsforståelser - uundværligt kvalificerende og inspirerende modstand. Og i den forstand som en stædig vilje med en langsommere tid og et længere tidsperspektiv, som vi - med vores kortere menneskelige tidshorisont - måske kan have vanskeligt ved at fatte omfanget af, men omvendt må forsøge at installere i byggeriet, vil jeg hævde, for netop at gøre byggeriet til bygningskunst. Fiskers værkproduktion er derfor "klogere" end hans nævnte sproglige formulering.

Med det følgende kan nærværende arbejde evt. klandres for at være ude på et metaforisk overdrev, men inspireret af bl.a. Vodroffsvej 2's "stædige vilje" og "ophavsoverskridende liv" - og af både konceptionsoperationelle og værkanalytiske årsager - ser jeg mange fordele ved en metaforisk forståelse af bygningsværkerne som "væsener" med en væren og en virken, der udvikler og forandrer sig og på denne måde har "et eget liv", der overskrider deres ophav. Bygningsværker "arver" ikke kun noget fra de arkitekter og bygherrer, der har skabt dem. De kan også udvikle sig videre i kraft af det, de i deres fortsatte liv forårsager og udsættes for. På denne måde har de - ligesom organiske væsener - hver deres unikke "egenverden og erfaring" udviklet på baggrund af deres ophavsmæssige "arv", men også udviklet i relation til de miljøer og - som oftest fortsat skiftende - situationer, de lever og medvirker i.

Et bygningsværk følger som alle andre "væsener" en livsbane begyndende med umodne stadier af uforløst potentialitet til moden aktualisering mod et afsluttende forløb af "senilitet",

utidssvarende, manglende aktualitet og endelig "død". Et bygningsværk har dog den chance, at det - i modsætning til organiske væsener - selv i en fremskreden alder kan genvitaliseres af nye forståelser og brug og derved få nyt liv og aktualitet. Et bygningsværk indeholder muligheder og potentialer for en sådan genvitalisering, og disse er ofte - som i tilfældet Vodroffsvej 2 - immanent til stede i den autonome egenverden, der hviler i værkets æstetiske og kompositionelt ordnede stof. Denne egenverden rummer mere end den snævert intentionelle nytteberegning, og dette mere kan ofte - sammen med den historiske dybde og "egenerfaring", som det ældre værk har tilegnet sig i kraft af sin alder og livsbane og de omskiftelige menneskelige og stedslige omstændigheder, det har medvirket i - agere som "råstof" for nye associationer, brugsmønstre, betydnings- og meningsdannelser samt nylæsninger, udviklinger og genvitalisering (jeg vil vende tilbage til dette gensidigt løftende forhold mellem de autonome og de relationelle aspekter ved bygningskunsten i implikationsafsnit '3.4. Eksistensstema'). Værket sætter dog også grænser for dette. Som bl.a. den franske filosof og eksistentielt orienterede fænomenolog Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) har formuleret det, er det sådan, at:

"[...] den nye betydning man giver dem, altid er udtaget af dem selv. Det er kunsværket selv, som har åbnet vejen for et nyt område, hvori det viser sig på en anden måde - det er værket, der forvandler sig selv og bliver til sin egen afløser. Alle de utallige nytolkninger, som det med rette kan blive

139. underkastet, ændrer det kun inden for dets egen ramme".

Bemærk: Det som i citatet er oversat med ordet 'betydning', er noget andet end dette arbejdes brug af det samme begreb. Citatets brug af begrebet 'betydning', er parallel med det dette arbejde kalder 'mening'.

På baggrund af bl.a. Vodroffsvej 2's brugs-, betydnings- og meningsforskydning vil dette arbejde mere generelt argumentere for et tæt udvekslende og gensidigt løftende afhængighedsforhold mellem værk og bruger; brugeren (både den daglige bruger og den mere analytisk tolkende) følger og "gentager" i en vis forstand et givent bygningsværk via sin involvering, men i kraft af den "forskel", som brugeren er (via den egenverden, tid og livsbane som er brugerens egen og en anden end værkets), kvalificeres værkets betydninger yderligere via den mening som brugeren (potentielt) oplever i og med den udvekslende relation med værket. Et bygningsværk kan derfor "løfte" brugeren, men er omvendt også et "dovent fænomen" der lever af den mening, som brugeren (og/eller analytikeren) danner sammen med værket. Værkets autoritet står derfor ikke alene, men forudsætter ligeledes en bruger som "autoriserende instans", og det er i den forstand forskudte - og fortsat uafgjorte - relation mellem værk og bruger (mellem "indre" muligheder og udefrakommende "hjælp"), at værkets betydninger slår over i meningsfuldhed. Dermed også underforstået, at denne mening ikke er en vedvarende tilstand, men må genkvalificeres når relationen uafvendeligt forandres med tiden. Meningen finder derfor sted i en bevægelse der har forskellen og den vedvarende forskydning som betingelse.

At forstå et bygningsværk som Vodroffsvej 2 er derfor ikke blot at forstå de to arkitekter og ophavsmænds intentioner med værket og den historie, der forudsatte værket (og på den vis bestemme hvad værket er), men også at følge med og bidrage til værkets udvikling og fortsatte historie (værkets fortsatte bli-ven-til). Forståelsen spiller derfor også en bidragende rolle. Forståelsen placerer ikke nødvendigvis værket som et afsluttet kapitel i arkitekturhistoriens store dødebog, men er som fort-sat forskudt forståelse potentielt et involveret bidrag, der giver mulighed for værkets fortsatte tid og liv. Et bygningsværk som Vodroffsvej 2 har - med sin forskudte brug og efter-forståelse - derfor vundet noget med tiden; Vodroffsvej 2 er blevet “udvi-det” og forandret i kraft af dette. Vores skiftende brug og ef-ter-forståelser kan derfor afstedkomme ny mening og give nye betydninger til et bygningsværks “fysiske henvendelse” og dets muligheder for fortsat at bidrage positivt til det “udenoms-værk”, det medvirker i, og på den vis nære og genvitalisere værket, så det med aktuel kraft kan virke - ikke kun i fortiden, men også - i nutiden og fremtiden.

128. Denne analyse er tidligere - og i en lidt anden form - blevet publiceret i e-publikationen ‘Mellem huse og ord - overvejelser omkring en arkitektur-historiografi’ hvor analysen fik titlen ‘At tage værkets parti’. Det Kongelige Akademi, Institut for Bygningskunst og Kultur 2017. [https://kglakademi.dk/nyheder/mellem-ord-og-huse-overvejel-ser-om-en-arkitektur-historiografi](https://kglakademi.dk/nyheder/mellem-ord-og-huse-overvejelser-om-en-arkitektur-historiografi) (tilgået den 01.06.2022).
129. Analysens fremhævelser og pointer ville være bedre illustreret hvis Vodroffsvej 2’s beboere og lejligheds-indretninger var repræsenteret i billedmaterialet. Dette har dog ikke været muligt.
130. Som bl.a. Nils-Ole Lund (arkitektur-teoretiker, professor og tidligere rektor på Arkitektskolen i Aarhus) fremhævede i bogen ‘Kay Fisker’: “20 år efter er Kay Fisker selv kritisk over for boligbebyggelsen på Vodroffsvej. Den anbringes i Danske arkitekturstrømninger under kapitlet Den internationale funktionalisme og omtales som et eksempel på de “urimelige murstenshuse i jernbeton”, som overgangen til jernbeton førte med sig. Her var tale om en modestil, siger Fisker”. Nils-Ole Lund, ‘Den funktionelle tradition’ i ‘Kay Fisker’ s. 179. Red. Steffen Fisker, Johan Fisker og Kim Dirckinck-Holmfeld (Arkitektens Forlag, 1995).
131. Ibid. s. 178.
132. Codanhus af arkitekt Ole Hagen (1913-1984). Bygningen stod færdig-opført i 1961. Oprindeligt var facaderne beklædt med mosaikker i tre farver, men i forbindelse med en renovering udført af PLH Arkitekter i 1994 blev disse erstattet af gule og røde granitplader, hvorfor det gul- og rødstribede gavlmotiv skyldes PLH Arkitekter.
133. Tycho Brahe Planetarium af arkitekt Knud Munk (1936-2016). Bygningen stod færdigopført i 1989.
134. Kay Fisker; ‘Persondyrkelse eller anonymitet’ s.522-526 (Arkitekten, 1964).
135. Rune Lykkeberg, ‘Alle har ret’ s.65 (København, 2012).
136. Hal Koch, ‘Ordet eller Sværdet’, kronik bragt i den Berlingske Aftenavis den 12. september 1945. Kronikken var et indlæg i en principiel debat om demokratibegrebets indhold, som udspillede sig i danske dagblade og tidsskrifter mellem juli 1945 og december 1946. Kronikken opsummerer Kochs pointer i hans i samme år udgivne bog ‘Hvad er demokrati?’, der er blevet stående som et hovedværk i dansk demokratiteori.
137. I analysen af Stockholms kulturhus (afsnit 2.4.) vil jeg vende tilbage til dette, men også komme omkring nogle yderligere arkitekturrelaterede implikationer ved demokratiet som livsform. Ligeledes vil jeg vende tilbage til problematikken i afsnit ‘3.7. Værk, *medværk* og *modværk*’.
138. En melankolsk dimension som ofte tydeligere står frem i forladte bygninger, ruiner og lignende.
139. Maurice Merleau-Ponty, ‘Maleren og filosofen’, citeret fra ‘Æstetiske teorier, en antologi ved Jørgen Dehs’ s.168 (Odense 1995). Merleau-Ponty skriver selvfølgelig om kunstværker, men jeg kan - i nærværende sammenhæng - ikke se nogen grund til at skelne mellem kunstværker og arkitekturværker.

2.2. Tro (og tvivl):

Det dominikanske kloster Sainte Marie de La Tourette

140. "Mesterskabet ligger uden tvivl i denne patetiske tvivl."

- Michel Serres

"Jeg kender ikke til troens mirakel, men lever ofte det

141. uudsigelige rums mirakel, formoplevelsens højdepunkt."

- Le Corbusier

142. Som indledning til den følgende analyse og tolkning af Le Corbusiers (1887-1965) og Iannis Xenakis' (1922-2001) domini-

ill.1.

kanske kloster Sainte Marie de La Tourette mener jeg, det er vigtigt at understrege, at jeg ikke er religiøs, "Jeg kender ikke til troens mirakel", som Le Corbusier tilsvarende fremførte det i ovenstående citat - jeg omgås derfor i denne sammenhæng

143. noget som jeg har (og Le Corbusier havde) afstand til. Denne *afstand* er generelt et vilkår og en hovedproblematik for arkitekter. Vi kan næsten altid kun forholde os indirekte til det problem, som det konkrete arkitekturværk skal organisere sig i forhold til og danne ramme omkring. Vi må derfor vige pladsen for en anden "stemme" - eller oftere et kor af stemmer - som, i en vis forstand, taler ud af den konkrete problematik, men som kræver en investering fra arkitektens side for at kunne "høres". Arkitekten kan dog ikke blot indtage en neutral position og lade "stemmen tale" af sig selv, men må - ikke helt uligt de hermeneutiske tilgange jeg var omkring i indføringen - på godt og ondt involvere sig i og være i dialog med problematikken, hele tiden med bevidstheden om at arkitektens uovervindelige afstand til problemet må vendes til en styrke. Den grænse, der adskiller arkitekten fra problematikken, kan ikke ophæves, men den kan i mødet eller dialogen mellem arkitek-

144. ten og "stemmen" foldes, så den som en slags sierpensky-svamp får en større overflade, hvorigenennem en nuanceret udveksling kan foregå, og i denne "overfladeforøgelse" kan arkitekturværket kvalificeres som en komplekst involveret ramme, der indkredser og udfolder problematikken og lader grænsens indre og ydre få en større overflade at udveksle over. På tilsvarende vis ser jeg i analysen og tolkningen af et værk en mulighed for at øge overfladen yderligere; at eksplicitere det implicite i værket og værkets *problem og tematik* yderligere; at folde yderligere betydningslag og muligheder ud og på denne måde lade værket "stemme" tale ind i og aktualiseres i forhold til vores egen tid.

"Car pour finir, tout retourne à la mer"

"For til sidst, vender alt tilbage til havet" er en sætning der går

145. igen i Le Corbusiers skrifter. En sætning, der omvendt antyder, at *alt* opstår fra en grund, som er (som) havet - altings *ophav*.

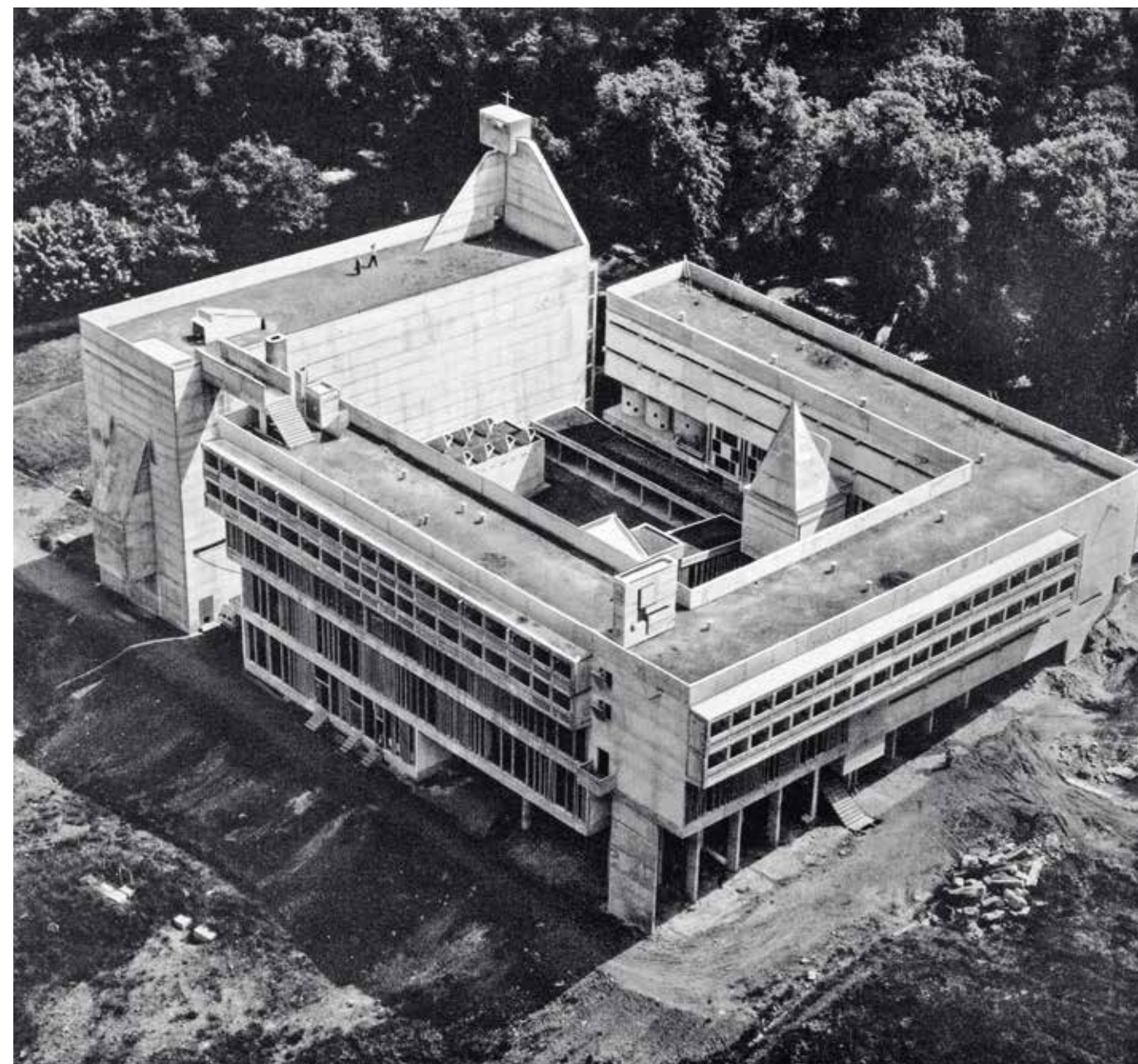
Hos den franske filosof Michel Serres (1930-2019) møder man det samme billede; Havet som metafor for dét, der er altings grund. Serres hævdede i bogen 'Genèse' fra 1982, at Verdens grund hverken er orden, form eller struktur, men derimod er kaos; "den globale grund for alle strukturer, det er bag-

146. grundsstøjen ved enhver form og enhver information." Ordner, former og strukturer er derfor ikke oprindelige størrelser, men *opstår* derimod af kaos for igen at *forsvinde* i kaos. Denne globale grund er ikke en stor orden eller en altomfattende helhed, men hvad Serres beskrev som en 'turbulent tilstand', en formløshed der er overalt, og som Serres benævnte 'det mangfoldige' med deraf afledte metaforiske billeder som f.eks. havet.

132

—

133



147. En lille tegning udført af Le Corbusier i 1953 i Chandigarh, Indien, kan tolkes som et forsøg på at illustrere en generel konceptionsfigur for værket. En hurtig læsning kan lyde som følger:

ill. 2.

Den kraftige sorte streg er en *skabelsens linie*, der kommer ned fra oven og møder den skabende som en *inspiration*. Stregen vendes ind i en orange sky og omvendes. Bevægelsen gives en slags kunstigt åndedræt (af latin. *inspirare*: ind-ånde), illustreret ved en lille skikkelse (ånd), der kommer ud af den skabendes mund (som ånde), hvorved værket "gives ånd" og "vækkes til live". Den orange sky fungerer som en formløs baggrund, der lader værket *finde sted* - skyen giver værket grund, og stregens vending og omvendning i skyen fungerer som tegn for inspirationens bliven værk.

Denne orange sky giver dette arbejde anledning til at indsætte Le Corbusiers tegning i sammenhæng med Serres. Den er et andet billede - som havet - på det struktur- eller formløse, der kan sidestilles med det mangfoldige hos Serres (skyen som billede på det mangfoldige findes i øvrigt også hos Serres). Stregens *vendinger* illustrerer en konceptionstænkning, der kan sammenholdes med den franske filosof Jean-Francois Lyotards (1924-1998) definition af værket som en "gestus der omvender". Lyotard formulerede det på denne måde: "Kunstens gestus omvender forholdet mellem Værket og det sædvanlige rum/tid/stof: i stedet for at blive "holdt" af dettes kontinuum, er Værket selv det, der vil have holdt en anden tid, et andet rum og et andet stof". Definitionen beskriver en analog konceptionsbevægelse; En omvendning, der afstedkommer, at noget træder frem fra grunden - det formløse - ved at "vende sig om", og et *indre*, der fanges og holdes i omvendningens omsluttende bevægelse; et indre "rum", der bestemmer det som værk.

Som det senere vil blive uddybet, finder dette arbejde god grund til at mene, at den heroiske og skråsikre fremtidstro i Le Corbusiers ungdomsværk blandes med en tænksom tvivlen i hans alderdomsværk fra tiden omkring, og efter, hans store digt 'Le Poème de l'angle droit' (digtet blev til i en syv-års periode fra 1947 til 1953). Det er arbejdets hypotese, at der i alderdomsværket, forskellige steder i både tekster, tegninger, malerier, skulpturer og arkitekturværker, som følge af denne tvivlen antydes en åben konceptions- og værktænkning, der involverer en *grundlæggende formløshed*, som deler fællesskab med Serres' forestilling om 'det mangfoldige'. Denne tænkning er ikke formuleret direkte, men er ikke desto mindre til stede i værkerne, bl.a. i tegningen fra Chandigarh fra 1953 og i hans dominikanske kloster Sainte Marie de La Tourette fra 1953/1960. I forhold til ungdomsværkets forsøg på at konstituere en ny universel orden for arkitekturen, møder vi her en konceptions- og værktænkning der er mere mangfoldighedssøgende og radikalt "flygtende" fra det enhedslige i værket. Jeg har ikke kunnet finde skudsikker dokumentation for en sådan hypotese i Le Corbusiers tekster, hvorfor dette arbejde kun kan pege på antydninger, som det rækker ud over dette arbejdes ramme at sætte i forhold til Le Corbusiers hele filosofi. Jeg håber dog alligevel, at nærværende arbejdes analyse af La Tourette vil kunne overbevise om, at der i værket findes vægtige udtryk for en sådan tænkning, og at arbejdets hypotese ikke gør La Tourette til tabula rasa for subjektive projektioner, men i stedet forløser

noget, der er til stede som antydning eller immanens i værket

153. - at arbejdet ikke går imod, men følger en *tankeretning*, som bygningen åbner for. Selv det mest betydelige arkitekturværk er under konstant omvurdering, og i et komplekst værk som La Tourette er det måske andre lag i værket, der i dag fanger vores interesse, og som vi kan læse aktuel mening ind i/ud af - eller som Le Corbusier selv formulerede det: "Et kunstværk kendetegnes ved at være et springbræt for andre, og enhver springer på sin egen måde".

En tolkning vil som oftest, afhængig af tid og sted, oprette forskelle og prioriteringer i det værk, den retter sig imod; et arkitekturværk er skabt for en fremtid, som ingen kender, og kan påtage sig denne *ikke-viden* og forvandle den til ressource. Arkitektur er *ikke* bundet til det "menende" sprog, arkitektur hviler i stof, hvilket er mere end "beregningen" af arkitekturen, og derfor kan det "menende" sprog fortsætte med at læse ny mening ind i/ud af arkitekturen. Men forudsætningen er, at arkitekturen kan "svare" det "menende" sprog, at sprog og arkitekturværk kan mødes i en meningsfuld dialog - at spillet *ind i/ud* af kan aktiveres. Et arkitekturværk kan "svare" på meget, men ikke på hvad som helst. I analysen af Vodroffsvej 2 citerede jeg den franske filosof Merleau-Ponty, og det citat er lige så relevant i denne sammenhæng: "Hvad angår kunstværkernes historie, hvis det da drejer sig om de helt store, er det sådan, at den nye betydning man giver dem, altid er uddraget af dem selv. Det er kunstværket selv, som har åbnet vejen for et nyt område, hvori det viser sig på en anden måde; Det er værket, der forvandler sig selv og bliver til sin egen afløser. Alle de utallige nytolkninger, som det med rette kan blive underkastet, ændrer det kun inden for dets egne rammer".



- Le Corbusiers store illustrerede digt, intimt kunstneriske manifest og udtryk for hans alkymistisk inspirerede verdenssyn skrevet til både arkitekturen og menneskeheden, 'Le Poème de l'angle droit', er opdelt i syv afsnit med et varierende antal vers. Opdelingen er disponeret efter et system, som fremgår af et abstrakt træ eller kors, der indleder digtet. Le Corbusier kaldte dette træ for 'Ikonostasen', en betegnelse hentet fra de billedvægge, der i bl.a. russisk-ortodokse kirker adskiller kirkerummet fra koret (det hellige rum, hvor kun præsterne må komme). Le Corbusiers "kor" kan tolkes som analogt til det mangfoldige; det grund-læggende, som kun den inspirerede kan åbne. Over Ikonostasen er Le Corbusiers blason (våbenskjold) placeret; et sværd, en sky (her er skyen dog blå) og en lille stjerne, som vores fremragende Le Corbusier-forsker professor Mogens Krustrup (1921-2011) bl.a. tolkede som et skjult bibelcitater. Nærværende arbejdes kurs afsætter en anden læsning:

ill.3.

- *Sværdet* er tegn for det redskab, der kan åbne det mangfoldige, og tegn for den kamp, der må udkæmpes for at rejse et værk (fra grunden).
- *Skyen* er tegn for det mangfoldige, jf. læsningen af tegningen fra Chandigarh.
- *Stjernen* er tegn for værket; stjernens samlende kraft står som metafor og uopnåeligt ideal for værket, der (heroisk) må samle en fragmenteret virkelighed, arkitekten må som alkymisten, "fusionere" modsætningerne i verden (i digtets centrale vers D3, med overskriften "fusion", refereres der til alkymistiske processer). Lyotard gjorde i forbindelse med sin definition af værket som en gestus, der omvender, opmærksom på den franske forfatter Gustave Flauberts (1821-1880) ideal om værket; værket skal kunne "holde sig, som en stjerne holder sig i det tomme rum".

En sådan - stærkt forenklet - læsning gør Le Corbusiers blason til tegn for de grundlæggende stadier eller tilstande, den skabende skal omkring i værket's tilblivelsesproces:

SVÆRDET åbningen
SKYEN grunden
STJERNEN værket

Eller som den danske filosof Per Aage Brandt (1944-2021) parallelt har anført:

- "Vi har [...] at gøre med så at sige to slags virkelighed i verden, dels den faste, krystallinske, ordnede, som vi socialt forlader os på, og som sandelig også eksisterer, skønt langt mere sporadisk og tendentielt, end vi socialt kan tillade os at gå ud fra; og dels den løse, skyagtige, uordnede [...] en art skyens hyldest til krystallen, er en ny tone i et kor, der ellers kun kendte krystallens forbandelser over skyen [...] At hylde skyen er der vel at mærke ingen, der føler trang til."

Le Corbusier forbandede ikke skyen og erkendte krystallets/stjernens begrænsninger; han "hyldede" dem begge og lod dem udkæmpe deres (sværd-)kampe i sit alderdomsværk, hvilket i særligt udfoldet grad kommer til udtryk i hans dominikanske

kloster Sainte Marie de La Tourette, der som værk åbner og placerer sig i spændingsfeltet mellem skyen og stjernen. Mere om dette senere.

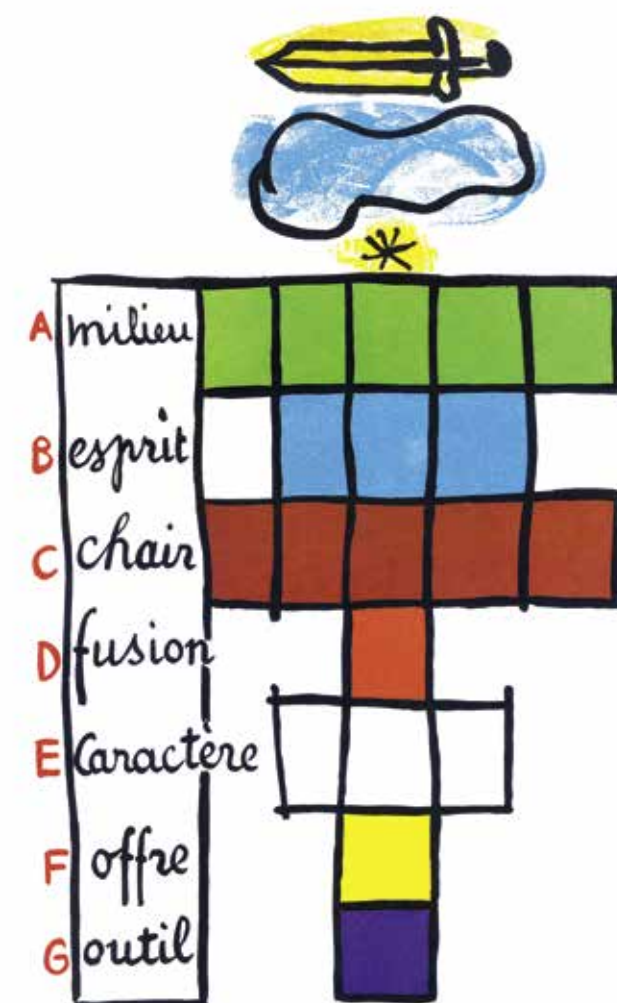
I digtets vers A2 lyder det:

160. " ✕ Bevægeligheden har bemægtiget sig det formløse"

Butterfly-figuren, der indleder sætningen - og i øvrigt optræder i forskellige udgaver flere steder i digtet - kan tolkes som et tegn for tilblivelsens bevægelse fra den formløse sky via en omvendning over i en værktilstand tilsvarende stregens omvendning i Le Corbusiers tegning fra Chandigarh. Butterfly-figurens topologiske omvendning er også en bevægelse fra ydre til indre (og omvendt). Stjernen (værket) holder sig sammen ved en indre kraft, hvorimod skyen er uden dette indre *holdepunkt*. Skyen (det formløse) er i en vis forstand et rent ydre. Denne omvendning fra ydre til indre er også et snit eller en åbning; det er *sværdets* snit i skyens ydre, der åbner *stjernens* indre. Men i modsætning til en værktdefinition, hvor en enhed "har bemægtiget sig det formløse", er Le Corbusiers butterfly en *bevægelighed*, der "har bemægtiget sig det formløse". Denne forskel kan sammenholdes med - som det senere vil blive uddybet - den franske filosof Henri Bergsons (1859-1941) skelnen mellem ideens enhed og tankens bevægelse. Forskellen kan illustreres ved at benytte Sainte Marie de La Tourette som eksempel.

ill.4.

(næste opslag)





“Jeg har lavet kirker: *Ronchamp* og derefter *La Tourette*. Det fremkaldte en bestemt religiøs følelse. Jeg står uden for kirken, men en ting ved jeg: Ethvert menneske har en religiøs følelse, som en del af sin menneskelige bagage. Mere eller mindre, vil det altid udgøre en del. Faktisk lægger jeg så meget hjerte og intenst indre liv i mit arbejde, at det på det nærmeste bliver en form for religiøsitet. Men det skal

161. bemærkes, at det ikke er noget med at slå på tromme.”
- Le Corbusier

“Der er ting, man ikke har ret til at krænke: den hemmelighed, der findes i enhver, et stort ubegrænset tomrum, hvor man kan huse, eller ikke huse, sin egen forestilling om det hellige, individuel, fuldkommen individuel.”

162. - Le Corbusier

163. Det dominikanske kloster Sainte Marie de La Tourette kan tolkes som en tilblivelsesfortælling, der ikke “kun” emergerer mod enhed, men som en større fortælling, der som værk diskuterer og dynamiserer forholdet mellem til-blivelse og til-grunden-gåen i en udvekslende, næsten alkymistisk gentagende (opløsende-inddampende) frem-og-tilbage-bevægelse. Ved La Tourettes hovedindgang er der placeret (hvad jeg betragter som) en reference til det formløse; en mærkelig uformet klump, og det er dette arbejdes indtryk, at bygningen ikke lægger dette uformede bag sig, hvilket gør, at bygningen kun svært kan bestemmes som et enhedsværk, da La Tourette i højere grad er et værk, der *virker* - ikke ved at privilegere en bestemt tilstand, men - ved at bekræfte tilblivelsen ved at *bevæge sig* mellem tilstande. På s. 30 i *Le Poème* finder man en tegning, en vide-reudviklet butterfly-figur, som dette arbejde læser som en tegnsættelse af en sådan værkdefinition.

ill. 5.

ill. 6.



5.

- La Tourette “kritiserer” i en læsning som denne værket som enhed - som et afsluttet og stivnet punkt, der har lagt tilblivelsen bag sig. I stedet sættes en alternativ værkdefinition, der ønsker at forblive “uafsluttet” som en linje i fortsat skabende (butterfly-)bevægelse. Eller sagt på en anden måde: La Tourette er en hybrid tredje-form, der afviser en tvingende orden uden at overgive sig til kaos. Der er presset uorden ind i den samlede form, der er *noget*, som ikke er smeltet lovmæssigt ind i formen, der får lov til at ytre sig, uden at værket af den grund mister intensitet, og derfor udfolder værkets helhedsdannelse sig som en kompleks størrelse. Den slebne stilisering er trådt tilbage for en mere rå bygnings-“torso”, der til gengæld har indoptaget et mere omfattende stof. Hos Deleuze og Guattari finder man en tilsvarende værktænkning. De formulerede sig på denne måde: “Man kunne sige at kampen *mod kaos* ikke går for sig uden affinitet til fjenden, for en anden kamp udvikler sig og bliver vigtigere, kampen *mod holdningen* [...] kunst er lige så lidt lavet af kaos som af holdning, men hvis den kæmper mod kaos, er det for at låne dets våben som den vender mod holdningen”, hvilket kan ses som en parallel til La Tourettes bevægelse mellem tilstande, mellem kaos og enhed. Dette (metaforiske) våben er hos Le Corbusier naturligvis førnævnte sværd - der som bekendt er tveægget. Deleuze og Guattari



6.



7.

- hentede et ordspil (et såkaldt *pun*) fra den irske forfatter James Joyce (1882-1941): ‘kaosmos’, der refererer til og kritiserer kosmos, enheden eller det ordnede univers. Chaosmos sætter i stedet et univers som et sammensat kaos, der “[...] frigiver vision og sansning”. Kunstens opgave er, ifølge Deleuze og Guattari, at fastholde “[...] et stykke af kaos inden for en ramme”. La Tourette er i denne læsning et sådant indrammet kaosmos.

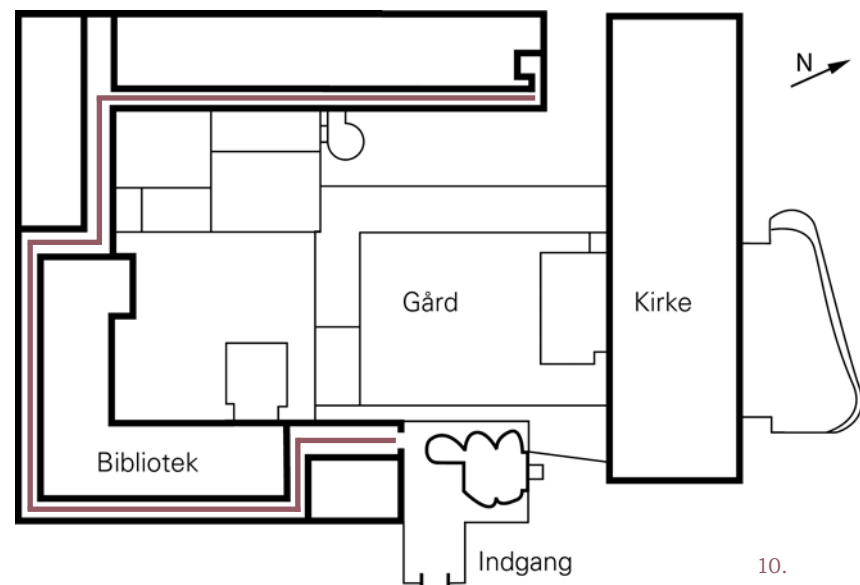
La Tourettes forhold til landskabet er et *grund*-forhold; *landskabet*, den amorf, grænseløse og ubestemmelige, kontinuert foldede “flade”, er i en konceptionstænkning som denne en anden metafor for det formløse. Størstedelen af La Tourette rejser sig over landskabet på søjler, ikke for at bryde med landskabet, men for at føre det ydre græsklædte landskab ind i bygningens gård, hvor det “løftes” og bl.a. bliver til græsklædte tage på de overdækkede gangarealer, der krydser gården; landskabet “bliver” bygning. Det er denne gestus, dette indre “løft”, der sætter bevægelsen i gang - “Bevægeligheden har bemægtiget sig det formløse” - og det er dette billede, det første kikk ind i gården, man som besøgende møder ved La Tourettes hovedindgang.

ill.7.

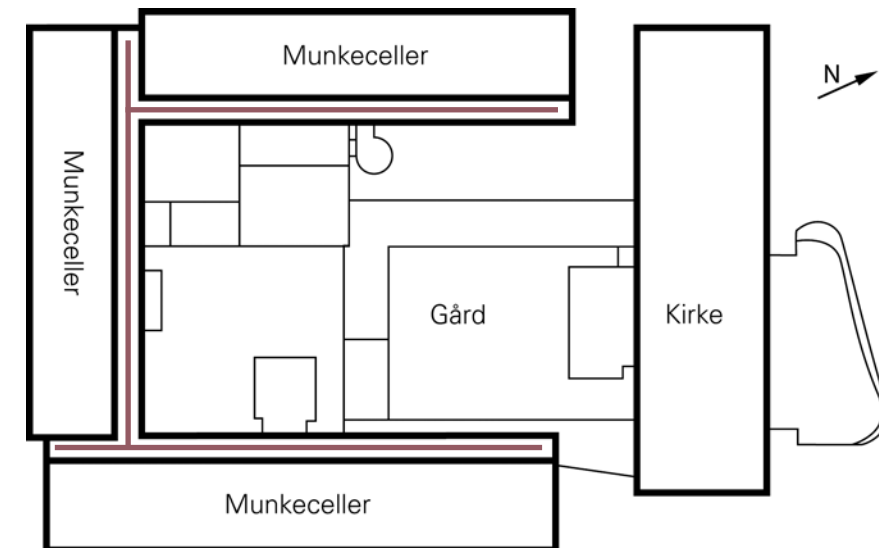
ill.8.

ill.9.





10.



11.

Som umiddelbar bygningstype trækker La Tourette på den traditionelle middelalderlige klostertype med den indre centrale lukkede gård. Dette motiv inkorporeres i La Tourette, men i en dynamiseret genskrivning. Den traditionelle arkitektoniske gestus - klosterets lukkethed - er her blevet til et spil mellem åben og lukket, ude og inde, hvilket f.eks. udtrykker sig på indgangsetagen ved biblioteket i det sydøstlige hjørne, hvor den ellers traditionelle indre rundgang omkring gården, genskrives som en transverserende bevægelse mellem bygningens inderside mod gården og bygningens yderside mod landskabet. Det samme gælder på de to øverste etager med munkeceller, hvor den indre rundgang ved hjørnerne bryder igennem til ydersiden for at ende i ydervæggen med et vindue, der, næsten demonstrativt er lukket med en slags brise-soleil, som tillader,

ill.10.

ill.11.



16.



12.



13.



14.



15.

at lys slipper ind, men at næsten ingen udsigt “slipper ud”,
 hvilket er med til at understrege, at der er tale om et spil mel-
 lem at åbne og lukke. Eller et tredje eksempel: Kirke og hoved-
 bygning er adskilt fra hinanden som to bygningskroppe, men
 da begge har samme højde og drøjde, kommer denne adskillel-
 se til at virke som et snit, der åbner den indre gård. Og et
 fjerde eksempel: De åbne forhold ved hovedindgangen, hvor
 man som udefrakommende kan komme ind til en slags bal-
 kon, der er åben ind til gården, hvorfor man kan “komme ind
 uden at komme ind”. Men det nok vigtigste udtryk for dette spil
 mellem indre verden og omverden udgøres af munkecellerne
 der ikke er orienteret ind mod gården, som traditionen ellers
 foreskriver, men ud imod det omgivende.

ill.12.

ill.13.

ill.14-15.

ill.16.



17.



18.



20.



19.



21.

La Tourettes komplekst kvalificerede gård åbner og lukker sig, skifter karakter, forsvinder og genopstår igen og igen, alt efter hvor i bygningen man møder den. De linjer og figurer, der møder, fører og skabes af den besøgende i gården og i resten af bygningen, uddyber og bekræfter denne transversale bevægelighed i alle skalaer. Man møder ikke klart afgrænsede niveauer, men snarere dannelser på antydningniveau, f.eks. de mange mærkelige detaljer: det besynderligt komplekse katalog af søjleordner (pilotis), de komplekse stokastiske rytmer i glasfacaderne, de abrupte forskydninger og uformidlede sammenstød og de mange mystiske tegn og mærker - detaljer, der virker som en slags destabiliserende flugtlinjer, der antyder, at det også kunne være anderledes.

ill.17.

ill.18.

ill.19-21.

For at gå lidt dybere ned i et af disse eksempler, blev de nævnte såkaldt *stokastiske rytmer* udviklet af Le Corbusiers medarbejder; den græsk/franske ingeniør og komponist Iannis Xenakis (se også note 193). Xenakis skrev i 1955 (samtidig med La Tourettes indledende designfase) et musikteoretisk essay med titlen 'La crise de la musique sérielle', hvor han som en kritik af den serielle musik introducerede termen *stokastisk musik*, der beskriver komplekst varierede, til en vis grad ubestemte kompositionsformer, hvor antallet af interagerende elementer er så stort, at det enkelte elements "adfærd" ikke kan determineres, hvorfor det enkelte element ikke kan underordnes et overordnet princip. Xenakis drog, på det kompositionel-

174. le niveau, mange paralleller mellem musik og arkitektur, og udsatte La Tourettes proportioneringer - der ellers tog ud-

175. gangspunkt i Le Corbusiers såkaldte Le Modulor-system - for komplekse stokastiske moduleringer der var i højere grad for-

176. anderligt "flydende" end serielt ordnet. Denne omskrivning - eller dekonstruktion - af Le Modulor fik stor indflydelse på La Tourette, primært på de komplekse rytmiske inddelinger som præger de store glasfacader ("pan de verre ondulatoire"), men også - vil jeg hævde - som en mere generel sensibilitet, der præger La Tourettes udvekslende relation mellem system og "tilfældighed", orden og uorden, "inde" og "ude".

Alle disse komplekse detaljer, motiver og træk ved La Tourette, gør det klart, at i La Tourette er "den rette vej" ikke entydigt repræsenteret. I stedet konfronteres man med en slags labyrint, givet form som et både konkret og antydet spredende forgreningsmønster. Michel Serres beskrev i 'Genèse' en strategi, der kan tjene som en slags forståelsesnøgle til dette træk ved La Tourette. Han skrev følgende om maleren Frenhofer, der optræder i den franske forfatter Honoré de Balzacs (1799-1850) novelle 'Det ukendte mesterværk';

"Den gamle, heroiske Frenhofer har kendt fuldkommenhedens salige enfoldigheder [...] men endnu mere heroisk fortsætter han fremad [...] og lader tvivlen udspalte sig i det uendelige, lader den vrimle. Han kryber ikke sammen, med en stærk Gud i ryggen, i vishedernes dal. Ordet tvivl er nu med i alle hans sætninger, det ledsager hvert ord som en dobbeltskygge og giver hans pensel en udskridende bevægelse. Hans strøg mangfoldiggør i det uendelige disse forgreninger og delinger. Han følger floden tilbage [gennem] dens forgrenede forløb. Hvert sammenløb er ikke længere en nedadrettet syntese, men en opadrettet åbning, som højere oppe fører til atter andre åbninger. Vejen ned, [gennem] det hældende flodleje [...] går fra sammenløb til sammenløb som fra syntese til syntese, mod den endelige enhed. Vejen opad er først en tvedelende tvivlen, fordobler derefter sine forgreninger som en syvarmet lysestage, som en yppig buket, en busk, et krat, et løvværk, en hårpragt, et raffineret netværk af årer og fibriller, et uendeligt net af tvivl og anfægtelser. Den gamle mester beskar ikke, udglattede ikke sin usikkerhed, han lod

177. tværtimod det mulige formere sig vrimplende".

I La Tourette møder man en tilsvarende vrimplende spredningsstrategi, overgange eller sammenløb mellem linjer, rum og figurer er ikke syntetiserende mod enhed, men tværtimod åbnende. Tvivlen er i La Tourette gjort synlig, den er til stede og ikke

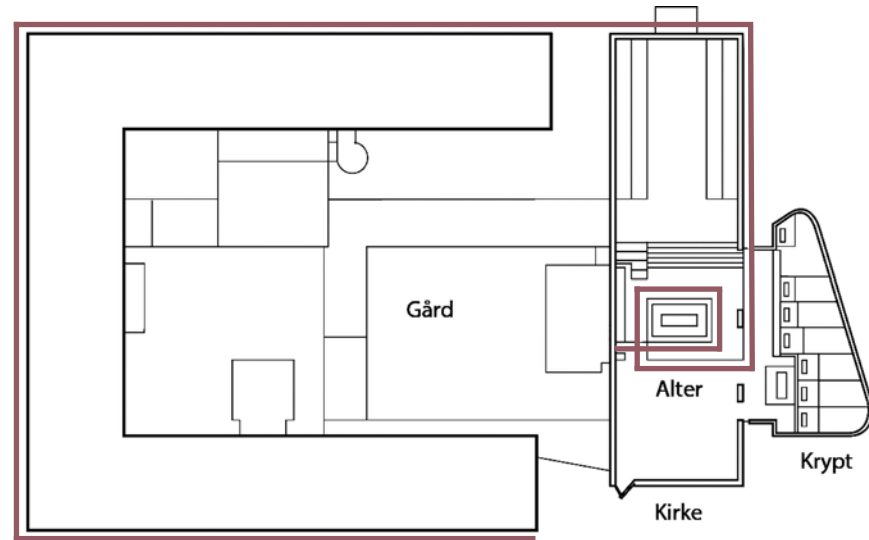
fortrængt som i traditionelle religiøse bygninger, der som regel forsøger at repræsentere enheden. I La Tourette må man leve i tvivlen for at danne sin tro (sin eksistentielle "søjle-orden"). Tvivlen bliver dermed troens grund. Tvivlen er i La Tourette det *mangfoldige kaos*, som troen rejser sig i - for at referere tilbage til Serres. Bevægelsen er udefra-ind, det er ikke en første indre sandhed, der folder sig ud, men et udenfor, en grund-læggende

178. tvivl, troen åbner sit indre i. Troen *inde-holdes* i tvivlen. Hvis man betragter La Tourette som udtryk for en tænkning omkring det religiøse, er det en tænkning, der erkender og anerkender sit udvekslende naboskab med det formløse, den permanente tvivl. I La Tourette udveksles der mellem troens vertikaler og den tvivlende rhizomerende horisontalitet, som virkeligheden sætter os i og sætter i os. La Tourette er ikke bare udtryk for en apatisk neutral hengiven sig til tvivlens opgivende horisontalitet eller omvendt udtryk for en ensidig og forenklet (retvinklet?) opfattelse, hvorfor rummet i La Tourette er søgt kvalificeret med vertikaler, der ikke får lov til at stå rent. De vertikale akser, der med en traditionel religiøs gestus etablerer transcendent forbindelser fra jord til himmel, er i udveksling med det dennesidigt horisontale i en slags udskridende diagonalitet, asymmetri eller *skråhed* - hvorfor La Tourette måske i højere grad er for *skævttroende* end for *rettroende*?

La Tourette er ikke tilrettelagt som et svar, men som en spørgsmål. En spørgen, der bestræber sig på at stimulere den besøgendes personlige verden for at få denne til at forsøge at hente sit eget svar - "sin egen forestilling om det hellige" jf. det indledende citat af Le Corbusier. Som en slags oprør mod konventioner, der entydigt søger svar uden at respektere spørgsmålet og dets altid foranderlige omstændigheder og kompleksitet, og som siger sandheden uden at nævne muligheden af flere. La Tourette er derfor ikke en lukket fortælling, der fortæller om rigide forhold med en klar sammenhæng mellem årsag og virkning, rigide forhold, der udelukker alternativer og fritager for personlig stillingtagen og ansvar. La Tourette er en åben fortælling, der løser op og tillader flere muligheder, så der opstår ambivalens og et deraf følgende behov for tolkning og dermed også et personligt ansvar. Eller sagt på en anden måde: La Tourette er tilrettelagt som et *plan*, hvorpå forholdet mellem religiøsitet og individ kan udfolde sig.

Den engelsk/amerikanske arkitekturteoretiker Colin Rowe (1920-1999) har tilsvarende beskrevet La Tourette som et arkitekturværk, der ikke blot repræsenterer, men tilbyder læring:

180. "a gymnasium for the exercise of spiritual athletes". La Tourette er et "gymnasium", en "skole", der stimulerer til læring, hvor læring ikke forstås som en videregivelse af allerede etablerede opfattelser, men som en tvivlende bevægelse, en løbende uendelig reflekteren over og revidering af opfattelser og deres kriterier ud fra en forestilling om, at det også kunne være anderledes. La Tourette giver udtryk til en forståelse for, at vores religiøse forestillinger og vores opfattelser af Verdens sammenhæng aldrig når ind til en endelig sandhed, men altid er situationelt og individuelt konstruerede og derfor kun midlertidige, aldrig hvilende konstruktioner. Denne *forståelse* kan vedvarende "høres" under vores opfattelser og konstruktioner som en tvivlende *grundtone*.



23.

I La Tourettes kirkerum rejser alteret sig som troens samlingspunkt, men det asymmetriske alter er i sin udformning knyttet til det ydre rektangel, der *indrammer* eller *indeholder* La Tourettes plan i en linje (er markeret med en rød streg på plan-tegningen) der foldes videre ind i kirkerummet gennem en åbning i nordvæggens yderside, for også at indramme alteret ved at forme alterets base i en krydsende, omsluttende bevægelse. For at forstå denne gestus, vil jeg hente hjælp fra den rumænsk/amerikanske religionshistoriker Mircea Eliade (1907-1986) der i generelle vendinger har skrevet følgende om det religiøse:

ill.22.

ill.23.

“For det religiøse menneske er rummet ikke homogent. Det opviser brud og revner; det er sammensat af dele, der kvalitativt adskiller sig fra de øvrige. »Kom ikke nærmere!« sagde Herren til Moses. »Drag dine sko af dine fødder, thi det sted, du står på, er hellig jord.« (2.Mos.3,5). Der findes altså et helligt, dvs. »med kraft ladet« betydningsmættet rum, og der findes andre rum-områder, som ikke er hellige og derfor uden struktur og fasthed, kort sagt områder, der er »amorf«. Det religiøse menneske oplever denne inhomogenitet af rummet som en modsætning mellem det hellige - dvs. det alene virkelige, virkeligt eksisterende rum - og alt det øvrige, som omgiver det som en formløs vidde.



Den religiøse erfaring, at rummet ikke er homogent, stiller os over for en uroplevelse, som vi kan sætte lig med en »verdensgrundlæggelse«. Det drejer sig herved ikke om en teoretisk spekulation, men om en primær religiøs oplevelse, som går forud for enhver refleksion over verden. Først når dette brud er opstået i rummet, bliver en verdensdannelse mulig, for først dette skaber »det faste punkt«, midteraksen, som udgangspunkt for enhver efterfølgende orientering. Da det hellige rum kundgør sig gennem en hierofani [af græsk hieros = hellig og phainomai = at vise sig], medfører det imidlertid ikke kun et brud i rummets homogenitet, men er desuden åbenbaringen af en absolut virkelighed, som er i modsætning til den ikke-virkelighed, som hersker i den endeløse vidde rundt omkring. Ved det helliges åbenbarelse bliver verden ontologisk konstitueret. Gennem hierofanien bliver et absolut »fast punkt«, et »centrum«, afsløret i det grænseløse, homogene rum, som i sig selv er uden kendetegn og orienteringsmuligheder.”

181.

Alteret udgør et sådant punkt i La Tourette. Et punkt der konstituerer et »med kraft ladet« betydningsmættet rum”, men alterets asymmetri og basens indfoldning peger på, at det ikke er et fast, men et uligevægtigt punkt. Et punkt, der rejser sig vertikalt (som troen fra tvivlen), men også er i udskridende bevægelse (som Frenhofers pensel), og som derfor, i en slags ”kæmpende” skråhed viser tilbage til udvekslingen med det omgivende formløse, det ikke-hellige i tvivlens horisontale, ”grænseløse”, ”homogene” og amorfe rum. Tro og tvivl er tæt forbundet i en uafgjort kamp: Den indre tro har (altid) et inderste tomrum - ”et stort, ubegrænset tomrum” jf. det indledende citat af Le Corbusier - der står i åben udvekslende forbindelse med tvivlens ydre kaos.

Den amorft formede sidebygning, der er placeret på ydersiden af komplekset i det åbne landskab på nordsiden af kirken, rummer La Tourettes krypt og er placeret ved dette overgangs-

ill.24.



ydre landskabs fald som en indre terrassering. I dette indre, skjulte (kryptiske), kunstige landskab er en række individuelle altre til munkene placeret uden for La Tourettes omskrevne rektangel i en selvstændig bygning, der står i åben rumlig forbindelse med kirkerummet. Denne gestus understreger den vigtige pointe i La Tourette; den individuelle (krypterende) bevægelse mellem ydre "landskab" og indre tro. Det ydre er grunden og bevægelsen udefra-ind grundlæggende. Som Le Corbusier mere generelt opsummerede det i sit sidste skrift og posthumt udgivne intellektuelle testamente 'Mise au point':

ill.25.

182. "Når det kommer til stykket, kan striden formuleres som følger: Mennesket stillet overfor sig selv, Jakobs kamp med englen i menneskets indre. Der er kun én dommer, din egen samvittighed, det vil sige dig selv."

Kirken i La Tourette udgør umiddelbart et lukket rum i modsætning til resten af klosterets åbne og meget konkret nærværende dialog med landskabet. Denne analyses pointe er, at kirkerummets lukkethed ikke er mere lukket, end at den netop skærper opmærksomheden på det, der er udenfor, samtidig med, og på trods af, at kirkerummet orienterer sig mod det indre; det ydre landskab intensiveres som indre erindring i kirkerummet. Denne erindring næres af alterets udformning, relationen mellem kirkerum og krypt, lyssprækken mellem tag og ydervægge, der får taget til at virke som et låg, og den store vinduesåbning bag alteret i ydervæggen mod øst, hvor en stor del af væggen fra gulv til loft er vippet ud og åbnet, hvormed det tydeliggøres, at ikke kun alterets base er dannet i en omsluttende bevægelse, men at også kirkerummets ydervægge skal opfattes som del af en omsluttende bevægelse, der går mod at afgrænse rummet fra det omgivende formløse, det ikke-hellige. Men pointen i La Tourette er, at lukningen ikke gennemføres; det udenfor - og med det tvivlen og det ikke-hellige - fortsætter med at melde sig og er permanent til stede og intensiveret i kirkerummet.

En anden vigtig aktør i dette spil udgøres af orglet, der fremstår - ikke som et fysisk element i kirkerummet som i stort set alle andre kirker, men - som et fravær, et *nærværende* fravær, konkretiseret som et stort kvadratisk enigmatisk sort hul i vestvæggen. Dermed opstår en besynderlig effekt: Hvor alle andre åbninger i kirkerummet er i dialog med et udenfor, antyder dette sorte hul først og fremmest et utilgængeligt rum, der ligger "længere inde" end kirkerummet. Et rum, der lader den indfoldende bevægelse fortsætte videre end kirkerummet, på trods af, at orglet rent faktisk er placeret i en boks uden på kirken - og dermed også, som krypten, *udenfor* La Tourettes omskrevne rektangel. Dette *inderste* rum "svarer" ved de kirkelige handlinger - med en næsten mirakuløs effekt - den indfoldende bevægelse (og den ydre tvivl) med musik. En musik, der - som musik jo gør - momentant fylder rummet for igen at forsvinde eller "trække sig tilbage" på trods af kirkerummets ekstremt lange efterklangstid, der for en stund får en til at tro, at efterklangen vil fortsætte i det uendelige. Musikkens generelle karakter kommer i dette rum til at spille en rolle, der minder én om troens flygtighed; om den evige kamp mellem tro og tvivl, mellem indre og ydre; om troen, som også kun momentant kan "fylde", og som igen og igen forsvinder eller "træk-

ill.26.



25.



156
—
157

26.

ker sig tilbage” til “det sorte hul”, til det inderste indres tomrum og dets altid nærværende risiko for at blive et med den ydre

185. tvivl.

I La Tourettes kirkerum iscenesættes musikken og musikkens effektive og næsten direkte og øjeblikkelige kommunikations- evne, så den forløser den træghed, der ligger i arkitekturens “sprog” - i arkitekturens mere indirekte måde at bevæge os på. Som Steen Eiler Rasmussen nøgternt har konstateret det: “Bygningskunsten magter ikke at give en intim personlig med- delelse fra det ene menneske til det andet. Den mangler ganske

186. den skælvende følsomhed”. På indirekte vis lykkes det alligevel

Le Corbusier at arrangere arkitekturen, så den fremkalder en sådan “skælvende følsom meddelelse” i samarbejde med mu- sikken, der kvalificerer og kvalificeres af kirkerummet og org- lets særlige udformning. For den troende er en sådan *følsom momentan meddelelse* (hinsides sproget), måske langt vigtige- re end de lange seje træk, hvor den troende på et mere bevidst plan forsøger at finde/bekræfte/revitalisere sin tro ved hjælp af

187. sproget. Generelt udgør arkitekturens tunge “bestandighed” et begrænset medie for den, der vil formidle troens flygtighed (og flygtighed i det hele taget), men i samarbejde med musikken

188. lykkes det for Le Corbusier i La Tourette. Det er interessant i denne sammenhæng at hæfte sig ved den måde, hvorpå orglet næsten demonstrativt er udformet som et utilgængeligt rum, et rum, der ligger uden for det menneskeligt tilgængelige. Ifølge den danske religionshistoriker Mikael Rothstein (1961-) kan en religion tilnærmelsesvis “defineres som et socialt system som

189. implicerer forestillinger om overmenneskelige magter” - en “overmenneskelighed”, et utilgængeligt rum for det menneske- lige, som La Tourette og dets orgels poetiske transcendens udgør et arkitektonisk korrelerende billede på. Orglets særlige udformning og dets “åndende” bevægelse underbygger og ud- dyber bygningsværket La Tourettes - for brugerne - beåndede og vitaliserende karakter. Kirkerummet kan opfattes som et mellemrum, et konfliktende rum, der er udspændt mellem det omgivende ydre og det inderste indre. Et rum, der fyldes af en evig strid mellem det ydres permanente tvivl og det inderstes mirakuløse, men kun momentane, “musik”/tro.

190. “Hvad tro angår er konflikter af det gode”, har dominikaner- munkenes store broder, den italienske teolog og filosof Thomas

191. Aquinas (1225-1274) engang formuleret det, og i denne grund- læggende konflikt kan dette rum fortsat forandre sig, forstået på den måde at rummets “mening” ikke kan fastholdes, men at rummet som et rum for den vedvarende konflikt og formidling mellem tro og tvivl, som et dybt investeret, uafgjort, mangety- digt og pulserende sted, kan bevæge den enkelte og hjælpe til at få denne til at spørge til, betvivle og genkvalificere sin opfat- telse og sin tro. Eller sagt med alkymistiske termer; at opløse og geninddampe sin tro.

Konflikten kan fastholde vores interesse, fordi den rummer en “uafklarethed”, der griber fat i vores egen; at indfange mening bliver i La Tourette også et spørgsmål om at værne om det uindfangelige; at værne om det, som fortsat kan få os til at stille spørgsmål, til det vi har “indfanget” og gjort til et indre eller et *hjemme*. Og derfor kan dette rum - og La Tourette som “samlet effekt” - også i dag finde genklang i os og *forandre* os

(og dermed også sig selv) ved fortsat at stimulere tanken og vores søgen efter - eller produktion af - en eksistentiel mening uden “at krænke den hemmelighed der findes i enhver” (jf. det indledende citat af Le Corbusier) i og som vores hemmeligt ar- bejdende *inderste* indre.

“At søge efter sandheden er ikke let, for der findes ikke nogen sandhed i ekstremerne. Sandheden løber imellem to bredder, som en lille bæk eller flodens vældige strøm - og

192. hver dag er den anderledes.”

- Le Corbusier

La Tourette er et mesterværk af svært bestemmelig karakter, men også af svært bestemmelig herkomst. La Tourette er ikke “blot” *mesterens værk*, da den græsk/rumænske ingeniør og komponist Iannis Xenakis’ store og afgørende indflydelse også

193. bør krediteres. Heri ligger måske en væsentlig årsag til La Tourettes særstatus i forhold til Le Corbusiers øvrige alder-

194. domsværker, der mere entydigt bærer Le Corbusiers signatur? La Tourette er et “blandingsværk”; et resultat af et møde mel- lem to, der tilsammen har skabt et værk, som er mere end de to. Forstået på den måde, at det på trods af div. anekdoter om, at Xenakis bærer ansvaret for dette og Le Corbusier for hint er umuligt, og meningsløst at udpege, hvem der har sat sit finger- aftryk hvor, da de begge har ydet sit, men også har bøjet af og givet plads til den anden og dermed også til os og andre tiders forudsætninger og tilgange(?). Måske er det i denne gensidige pladsgivende tilbageholdenhed, at værkets åbenhed opstår? Og som - i og med værkets konkretion - omvendes til en kvali- tet af mere alment virkende karakter, der også har effekt i værket mere end “blot” som ramme omkring nogle religiøse forhold - i den forstand at det også for ikke-religiøse giver me- ning at lade sig udfordre af La Tourette.

Inspireret af den italienske filosof Giorgio Agambens (1942-) potentialitetsfilosofi kan man måske hævde, at der i La Touret- te - som resultat af mødet mellem Xenakis’ og Le Corbusiers store personligheder (for ikke at glemme den mangfoldighed af andre kræfter, La Tourette har været/er indspundet i) - “ekspo- neres et fællesskab som ikke er selvnærvær, men som er mu- lighed. Et fællesskab som ikke er bestemt af tilhørsforhold og identitet, som ikke kan skabes i en aktiv gestus eller handling, men som noget, man skal skabe plads til.” Et fællesskab, som hverken er partikulært eller tomt universelt, men snarere en effekt af et upersonligt element, som - iht. Agamben - går forud for enhver partikulær skaben.

195. Agamben argumenterer for, at der findes en *upersonlig kraft*, som er vigtigere end identitet og personlig biografi, og denne er ikke noget generelt eller universelt, men noget *singulært*, der overstiger individet - hvorfor jeg vil foretrække udtrykket over- personlig frem for det negativt klingende upersonlig - for uper- sonlige er de to herrer så absolut ikke. Det er en sådan oversti- gende singularitet, dette arbejde - vel vidende at dette er meget svært påviseligt - vil plædere for opstår i det møde mellem Le Corbusier og Xenakis, som har fundet sted *i og med* La Touret- te, og som qua sin *overpersonlighed* giver os plads til at kunne fortsætte denne vinden sted. En singularitet, som er åben, ikke ved at være tom, universel og a priori, men ved - som pladsgi- vende møde - at overstige det personlige.

La Tourettes åbenhed er ikke dannet ud fra en forestilling om, at der findes på forhånd givne åbne former eller strukturer, men ved at være "løftet op" af det konkrete med en aktivt lyttende tilbageholdenhed, der ikke giver os et endeligt svar, men et åbent felt af muligheder og potentialitet. La Tourette bærer vidne om et fravær; at mening er noget der ikke er os givet, men noget vi mangler, og som vi derfor må tilkæmpe os igen og igen ved at "løfte" det konkrete. Mening er ikke en tilstand man kan holde, men en kamp man må fortsætte.

Det er et vilkår, at vi som endelige væsner er bundet til vores tid, at vi er født ind i en kontekst og underlagt givne historiske, sociale og kulturelle betingelser, som vi ikke selv er herre over, og som vi ikke kan løsrive os fra. Betingelser, som præger og former vores forståelse(r) og opfattelse(r), hvorfor vores indsats nødvendigvis må tage udgangspunkt i det individuelle og partikulære, men med en bevidsthed om, at vi kan overstige eller løfte dette ved at indgå møder med en aktivt lyttende tilbageholdenhed. Det fælles er ikke et a-priori-givet niveau, man kan falde tilbage på ved at give afkald på det individuelle og partikulære. Det fælles opstår ved at investere det individuelle; ved at løfte eller intensivere det individuelle til et overindividuel niveau. Dets forudsætning er det individuelle, hvorfor det som oftest ikke er det samme, og det står frem ved en fortsat oscilleren mellem det individuelle og det overindividuelle.

Vores forståelses-, menings- og troshorisonter er ikke statiske, de er under stadig forandring og modificeres vedvarende af nye vilkår og nye erfaringer som vi kan indoptage ved at give plads til og indgå møder med det, der er uden for os selv - og derved overskride vores horisonter begrænsninger. Måske nærmer vi os først en forståelse af os selv i mødet med det der er udenfor os selv, det, der er fremmed for os selv.

Ifølge den i indføringsafsnit '1.2. Om arbejdets tilgang og form' nævnte tyske filosof Hans-Georg Gadamer er det det fremmede, som sætter vores (selv)forståelse i relief. Denne forståelse kan udvides ved at indgå møder for at der i bedste fald kan indtræffe det, som Gadamer kaldte en *horisontsammensmeltning*. Det menneskelige liv må forstås som en proces af møder og konstant fortolkning, og vores horisonter som konstant sammensmeltende med andre horisonter - hvor det ydre konstant påvirker, forandrer og/eller udvider vores indre.

196. Det menneskelige liv, som arkitekturen kredser om, er et ydre for arkitekturen - arkitekturens indhold er et ydre for arkitekturen og omvendt, i den forstand at arkitekturen kun kan være en ramme for dette. Ramme og indhold vil kun være en ydre anledning for hinanden, ramme og indhold kan ikke være ét, men der kan bestå et mere eller mindre udviklet og gensidigt berigende forhold imellem ramme og indhold. Rammen kan være mere eller mindre involveret, og med den tidligere nævnte sierpensky-svamp som metaforisk forbillede kan der udvikles en stor overflade at udveksle over, hvorfor rammen har mulighed for at være mere involveret og give mere til indholdet.

La Tourette kan forstås som et forsøg på - med arkitektoniske midler - at danne en sådan rigt foldet "flade"; en involveret ramme hvor en gensidigt berigende dialog mellem arkitektonisk og religiøs (dominikansk) tænkning kan udfolde sig. I den forstand kan arkitekturen, selv om den befinder sig på et andet

plan end det religiøse, have religiøse implikationer - ud over de historisk symbolske. Arkitekturens horisont(er) kan møde religionens horisont(er); "Følelsen af det hellige ansporede vores anstrengelser", udtalte Le Corbusier ved indvielsen af Ronchamp-kapellet, og det samme må gælde for La Tourette. La Tourette kan forstås som udtryk for en arkitektonisk tænkning, der implicerer en religiøs tematik; en arkitektonisk tænkning, der forsøger at give plads til en pågående og forandrende sammensmeltning mellem tvivlen og den fortsat reviderede tro - hvor tro og tvivl ikke fungerer og forstås som hinandens modsætninger, men som hinandens forudsætninger. Med en kristen sprogbrug er troens nådegave i La Tourette også tvivlens nådegave. Tvivl er anfægtende og kan være en plage, der kan nage mennesket og begrænse dets evne til at handle, men omvendt underlægger den tvivlende sig ikke nogen form for magt og autoritet, hvorfor vedkommende er fri til selv at tænke og handle. Tvivleren sætter spørgsmålstejn ved givne forståelser og tolkninger og kan derved åbne andre veje - hvorfor tvivleren i sidste ende advokerer for tankens frihed.

La Tourette er resultatet af en sammensmeltning mellem bl.a. Le Corbusiers og Xenakis horisonter og udgør "i-sig-selv" et rum, der lader en sammensmeltning mellem bygningens indre og ydre horisont finde sted for at vi som brugere og tolkende besøgere kan lade vores egne horisonter smelte ind i dette forståelses- og trosudvidende/forandrende spil.

"Religion er et tvetydigt fænomen. Religion har ofte været et alt for menneskeligt forsøg på at give en altomfattende forklaring, og dér har den spillet håbløst fallit. Men på den anden side er religion også det modsatte; en bevidsthed om grænser for det menneskelige. Hvis der er noget filosoffer har fæstnet sig ved de sidste 100 år, så er det, hvor begrænset vores erkendelse er. Det kan godt være, de fleste religioner har haft ambition om at levere en endegyldig forklaring på alt, men det vil en reflekteret religiøsitet ikke længere gøre. Dér, hvor man i dag kan finde den version af religiøsiteten, som prætenderer at give en enhedsteoretisk forklaring på alt, er i visse former for naturvidenskab. Tingene er vendt om. I dag er det naturvidenskaben som undertiden lover os at vi kan blive transparente for os selv - at der ikke skal være hemmeligheder mere"

199. ... som den danske filosof Dan Zahavi (1967-) i et interview har udtalt. En reflekteret religiøsitet stiller i højere grad spørgsmål end opbygger systemer.

En mulig indvending mod denne forståelse og tolkning kunne være, at La Tourette først og fremmest bør forstås som en præcis afspejling og praktisk muliggørelse af den kristne trosform/dominikanske spiritualitet, som La Tourette udgør en arkitektonisk ramme omkring. Nærværende analyse og tolkning op søger noget andet; nærværende arbejde forsøger at kile sig ind i det mulige slip, i lysningen mellem ramme og "officielt indhold", for i højere grad at undersøge den tankekraft, de andre muligheder og potentialer, der ligger i relationen, i rammen og i den arkitektoniske tænkning. Og i dette slip ligger der måske alligevel en parallel til dominikanerne; en yderligere og mere kompleks måde hvorpå La Tourette korrelerer til den dominikanske spiritualitet, hvor kontemplation, men også dialog, re-

fleksion og tvivl anerkendes en afgørende rolle. De deraf følgende diskussioner og konflikter åbner et slip, en lysning, et "loose fit", et dynamisk mellemværende eller mellemrum mellem form og indhold. Et mellemværende, der har forandrende og potentielt revitaliserende konsekvenser for begge.

- Det rækker ud over dette arbejdes ramme at gå så langt ind i det religiøse som uddybende at redegøre for den dominikanske spiritualitet, men det er relevant i denne sammenhæng at fremhæve, at dominikanerne anerkender, at de lever i en spænding. Det er et karakteristisk træk ved dominikanerne, at de integrerer det kontemplative og det aktive liv i et blandet liv; de konfronterer sig med den *viden*, der ikke nødvendigvis bekræfter deres *tro*. De konfronterer sig med den *reale* verden, som ikke nødvendigvis bekræfter deres *ideale*, i den forstand at de vedvarende holder deres religiøsitet op mod den moderne (aktuelle) virkelighed. De lader sig udfordre af tvivlen og lever derfor i en kvalitativ spænding mellem inde og ude - de lukker sig ikke inde i selvbekræftelse bag klosterets (både fysiske og mentale) mure, men udveksler igennem disse. Fortvivlelsens mulighed - det *ikke* at tro - holdes hele tiden åben, mens fortvivlelsens virkeliggørelse til stadighed afvises, og i dette spændingsfelt "svæver" dominikanerne. "[...] daglig Examination er Troens Spænding", som Kierkegaard parallelt har anført - uden "fare" ingen intensitet - og arkitekturværket La Tourette korrelerer til denne spænding med bygningskunstneriske midler.

La Tourette tjener som arkitektonisk ramme ikke kun eller i direkte forstand indholdet, men er i lige så høj grad en udfordring for indholdet; en animerende udfordring for den dominikanske spiritualitet og en kritik af og en modstand imod den dogmatik, der ofte lurer i religiøse forestillinger (lat. *religio*, af *religare*; binde fast). Med sine konfliktende, undvigende, tvetydige, labyrintiske og komplekse arkitektoniske figurer, motiver og træk lukker La Tourette sig ikke i bekræftende entydighed omkring sit religiøse indhold. La Tourette udgør (rummer og giver plads til) en kontinuerlig dialog frem for at være et monumentalt og uforanderligt udsagn; en dialog mellem troen og tvivlen, mellem den konsoliderede vished og afbrydelsen. Afbrydelser er potentielle åbninger, og i disse ligger muligheden for et øjeblikks nærvær, en undren, en mulighed for besindelse og kontemplation - afbrydelsens standsning er i den forstand forudsætningen for egentlig bevægelse, for bevægelse i dybden.

La Tourette befinder sig i en spænding mellem antydning og tydeliggørelse, hvilket bevirker, at La Tourette i en og samme bevægelse synes at åbne og lukke sig for brugeren/fortolkeren. Mens tydeliggørelsen begrænser de mulige fortolkninger og lukker associationernes spil, åbner antydningen La Tourette mod noget, hvor hverken det skrevne eller det talte sprog forslår, noget uudsigeligt. Dette uudsigelige udgør det "rum", hvor den ikke-religiøse Le Corbusier har kunnet møde den religiøsitet, han med La Tourette har skullet skabe rum og ramme til, og det rum hvor vi i dag også kan møde, udveksle med og lære af La Tourette. "Jeg kender ikke til troens mirakel, men lever ofte det uudsigelige rums mirakel", som han - som tidligere nævnt - har formuleret det. Bygningsværker kan ikke i sig selv være religiøse, men de kan etablere et uudsigeligt rum, en poetisk transcens i det arkitektoniske, der kan analogisere

- eller korrelere til forestillingen om det uudsigelige i det religiøse, hvilket ligger tæt op ad Thomas Aquinas og hans udgangspunkt i sanseverdenen; at alt hvad vi udsiger, primært handler om sanseverdenen og kun sekundært om Gud, men at vi via analogien kan nå til en erkendelse af Gud. Menneskets erkendelse udgår - iht. Aquinas - fra de muligheder, som er givet med vores bundethed til sansningen, og at mennesket gennem vores forhold til de sansede fænomener kan nå til eller løfte en erkendelse af det åndelige.

Som bygningskunstnerisk ramme udgør La Tourette et spil, hvor det bygningskunstneriske rum, som rammen etablerer for og med indholdet, hele tiden er i udvekslende dialog med det, der er uden for rummet og rammen, hvorfor La Tourette kan forstås som et "forbillede" for indholdet; som et metaforisk "forbillede" for den dominikanske spiritualitet, forstået på den måde at La Tourette vil mere end blot bekræfte. La Tourette giver rum til refleksion, og for troen er refleksionen slangen i paradiset; når refleksionen indtræder, kommer man i splid med sig selv, hvorfor man risikerer at miste det man har, men samtidig gives man mulighed for at nå et "dybere" niveau. Således "forandret" kan refleksionen og bevægelsen hos den enkelte begynde forfra, eller rettere: Den kan gentages under nye forudsætninger.

- Tro er ikke en endelig tilstand, "[...] en Leveviisdoms betrygende Summa summarum", som Kierkegaard har formuleret det, tværtimod skal troen vedvarende holdes i live for at holde mennesket eksistentielt i live. La Tourette kan forstås som et udtryk for, at sandhed og absolutte værdier ikke med sikkerhed kan erkendes; ethvert socialt/religiøst system, enhver social/religiøs konstruktion opretholdes i kraft af udeladelser, som vil vende tilbage med destabiliserende konsekvenser, uanset hvor sikker konstruktionen synes at være. La Tourette kan forstås som et forsøg på at åbne sig mod/med denne ustabilitet, ikke ved at give afkald på konstruktionens mulighed (og dermed meningens, moralens og etikkens mulighed), men ved at holde sig åben for kritisk refleksion og fortløbende revision - at erstatte den blinde tro med en tro, der holder sig åben for tvivlens afbalancerende indflydelse.

La Tourette tager i den forstand imod den invitation, der ligger i det tidligere nævnte citat af Thomas Aquinas: "[...]hvad tro angår er konflikter af det gode", hvorfor citatet måske kan omskrives til også at gælde for bygningskunsten: *hvad bygningskunsten angår er konflikter af det gode*. At den veltilrettelagte konflikt mellem form og indhold - mellem bygningsværket og den problematik, som værket skal give rum og ramme til - er en mulig strategi eller måske endda en forudsætning for at bygningsværket kan holdes i live, dvs. stå som væredygtigt og aktuelt fungere og overleve i en ustadig og kompleks virkelighed.

Noter afsnit 2.2.

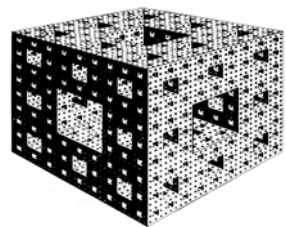
140. Michel Serres, 'Genese' s.39 (Århus 1984 - org.: 'Genèse', Paris 1982).

141. Le Corbusier, 'Ineffable space' i Le Corbusier, 'New world of space' s.8 (New York 1948 - org.: Le Corbusier; 'L'espace indicible', i 'Numéro hors série de L'architecture d'aujourd'hui' 1946), (oversættelsen er hentet fra en artikel af Mogens Krustrup, 'Det udsigelige rum', i det danske Arkitekturtidsskrift **B** no.50/1993, 'Rummet i kunstens værk' s.53). Le Corbusier beskriver senere i teksten oplevelsen af det udsigelige rum med ordene "Og en dybde uden grænser åbner sig, udsletter murene, bortjager tilstedeværelsen af tilfældige elementer - virkeliggør det udsigelige rums mirakel." (oversættelsen er tilsvarende hentet fra Krustrup).

142. Denne analyse blev påbegyndt (og findes derfor i en tidligere version) i min ph.d.-afhandling - Thomas Ryborg Jørgensen, 'Det Ustadige i Arkitekturen' s.97-125 (Kunstakademiet Arkitektsskole, 2005).

143. Det er ofte blevet sagt og skrevet om Le Corbusier, at han ikke var religiøs, men hvis man nærlæser og sammenholder de få steder hvor Le Corbusier udtaler sig om det religiøse fremgår det ikke udpræget klart, hvorvidt Le Corbusier var religiøs eller ej - han havde en tendens til (bevidst?) at modsige sig selv, f.eks.: "Jeg kender ikke til troens mirakel", men også: "Ethvert menneske har en religiøs følelse" - det eneste man med nogenlunde sikkerhed kan udlede, er at Le Corbusier ikke bekendte sig til en bestemt religion, og at hans overvejelser rummer ligeså megen tvivl som tro.

144. Det som i denne sammenhæng interesserer ved sierpensky-svampen, er naturligvis ikke den endeløse gentagelse af den samme simple geometriske operation, og deraf følgende homogeniserede form - det som interesserer er, at sierpensky-svampens overflade går mod uendelig, og at de uendeligt gentagne operationer ikke ødelægger figuren, men fortsat øger dens kvalitet, som består i dens porøsitet. Overført på arkitekturen kan denne porøsitet være en metafor for evnen til at lade arkitekturværket og det menneskelige liv gennemtrænge hinanden i en kompleks og fortsat foranderlig figur (se også Gilles Deleuze & Félix Guattari 'Tusind Plateauer - Kapitalisme og Skizofreni' s.634 (København 2005 - org. 'Mille Plateaux. Capitalisme et Schizoprenie 2', Paris 1980).



Note 144.
Sierpensky-svamp.

145. F.eks. Le Corbusier, 'The Final Testament of Père Corbu' s.85 (Yale University Press, London 1997 - org.: 'Mise au point', Paris 1996).

146. Michel Serres, 'Genese' s.163 (Århus 1984 - org.: 'Genèse', Paris 1982).

147. Tegningen er betitlet 'Figure ap-puyée', Chandigarh 1953, og dens størrelse er 42,5 x 34cm (se f.eks. kataloget fra udstillingen 'Le Corbusier Secret', Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne 1987).

148. Det er svært at undgå at tolke denne, fra-oven-kommende streg, uden at give den visse religiøse implikationer - en sekulariseret konceptionsfigur må vel nødvendigvis holde sig til denne verden og kan derfor ikke indgives inspiration (et guddommeligt pust) fra en højere?

149. Jean-François Lyotard, 'Gestus' s.32 (Kunstakademiet København 1992 - org.: 'Gestus', Paris 1991).

150. Dette arbejde er dog ikke ene om at læse La Tourette som et åbent værk. F.eks. kan man finde følgende udsagn hos Philippe Potié: "The monastery is poetic precisely because it slips through the net of rules that the master himself imposed on it. The sharp contrasts, unyielding contradictions and deliberate coincidences were all traps laid by Le Corbusier with the firm intention of falling into them. The building can thus be interpreted in any number of ways, and yet at the same time there can be no single interpretation. This work is no manifesto, but rather a vast architectural epic offering much to mull over." (Philippe Potié, 'The Monastery of Sainte Marie de La Tourette' s. 92, Paris 2001). Han redegør dog kun i beskedent omfang for hvordan denne åbenhed konkret manifesterer sig i bygningen. Potié er arkitekt, og professor ved Ecole nationale supérieure d'architecture de Versailles.

151. F.eks.: '5 Punkter for en Ny Arkitektur', 'Charta d'Athene', 'Le Modulor' m.m.

152. En mere udviklet påvisning af denne dualistiske spænding i Le Corbusiers værk er fremført af arkitekt, lektor dr. arch. Peter Bjerrum (1942-2020) i dennes tekst: 'Åndens rene skabelse', i 'Contour', Faglige Noter nr. 2, september 2002, Kunstakademiet Arkitektsskole studieafdeling 8. <http://link.karch.dk/afd8/200405/>

CONTOUR/CONTOUR%20Nr2.pdf (tilgået den 01.06.2022).

153. "Det franske ord sens, som i sprogvindskaben oversættes med mening, har også en anden betydning, nemlig retning. Denne polysemi anvender den franske filosof Paul Ricoeur til at pege på, at tekstens hensigt [og jeg vil tillade mig at indføje at dette også gælder arkitekturværkets hensigt] er at sende læseren i en bestemt retning. Tekstens [arkitekturværkets] mening er dens retning, den retning som den åbner for tanken." (dette citat er hentet fra Niels Brügger og Orla Vigso, 'Strukturalisme' s.82, Roskilde 2002).

154. Citatet er fra et brev som Le Corbusier skrev til en pastor Bolle-Reddat den 18. september 1958 i forbindelse med opførelsen af Ronchamp-kapellet (Fondation Le Corbusier, Q1-5,120).

155. Maurice Merleau-Ponty, 'Maleren og filosofen', i 'Æstetiske teorier, en antologi ved Jørgen Dehs' s.168 (Odense 1995).

156. Le Corbusier, 'Le Poème de l'angle droit' s.8 (Fondation Le Corbusier, Paris 1989. Genoptrykt faksimileudgave - originaludgaven er fra 1953).

157. Mogens Krustrup, 'Proteus - Randnoter til et udvalg af Le Corbusiers billeder', i 'Le Corbusier som billedkunstner' s.30 (Statens Museum for Kunst, København 1987).

158. Jean-François Lyotard, 'Gestus' s.30 (Kunstakademiet København 1992 - org.: 'Gestus', Paris 1991).

159. Per Aage Brandt, 'Sky og krystal' s.56+59 (København 1986).

160. Le Corbusier, 'Le Poème de l'angle droit' s.22 (Fondation Le Corbusier, Paris 1989. Genoptrykt faksimileudgave - originaludgaven er fra 1953). Der findes en dansk oversættelse af Le Poème i: 'Le Corbusier som billedkunstner' s.54-79 (Statens Museum for Kunst, København 1987).

161. Jean Petit og Le Corbusier, 'Le Corbusier lui-même' s.183 (Geneve 1970). Oversættelsen er hentet fra Mogens Krustrup, 'Det udsigelige rum' s.58 i Arkitekturtidsskrift **B**, no. 50, 'Rummet i kunstens værk'.

162. Ibid. s.177 ("Il est des choses qu'on n'a pas le droit de violer: le secret qui est en chaque être, un grand vide illimité où l'on peut loger ou ne pas loger sa

proper notion du sacré, individuelle, totalement individuelle").

163. Sainte Marie de La Tourette er et dominikansk kloster beliggende i Eveux- sur-l'Arbresle ved Lyon i Frankrig, og er konciperet i perioden 1953-60, med opførelse fra 1956. Klosteret er et "svar" på den opgave som Le Corbusier blev stillet i 1953 af den dominikanske pater Marie-Alain Couturier: "Loger cent corps et cent cœurs dans le silence" ("Loger hundrede kroppe og hundrede hjerter i stilheden"). Et svar som på trods af ønsket om stilhed alligevel må siges at være meget "talende". Klosteret giver rammer for 100 dominikanske munke der igennem syv års filosofiske og teologiske studier forberedes til deres præstevielse og apostoliske virksomhed.

164. Selv Le Corbusiers målsystem 'Le Modulor' taler med en dæmpet stemme i La Tourette, og opleves ikke som et privilegeret niveau, som hele kompositionen hviler i. Le Modulor udgør i La Tourette et momentniveau på lige fod med andre momentniveauer - der er ikke et "momenthierarki" med et øverste styrende momentniveau i La Tourette.

165. Lettere omskrevet fra Gilles Deleuze & Felix Guattari, 'Hvad er filosofi?' s.255+257 (København 1996 - org.: 'Qu'est-ce que la philosophie?', Paris 1991).

166. Ibid. s.257.

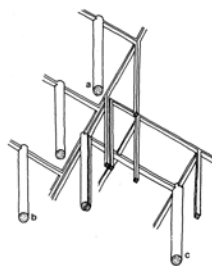
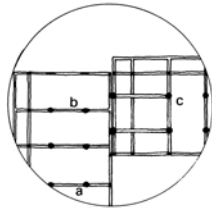
167. Ibid. s.257.

168. Ibid. s.258.

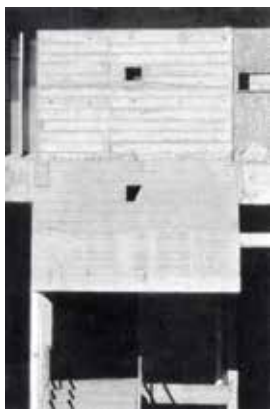
169. W. Boesiger, 'Le Corbusier, Oeuvre Complète 1957-65' s.33 (Zürich 1965), kan man finde denne plan-skitse af en traditionel middelalderlig klostertype.

170. Det er karakteristisk for dominikanermunkene, at de kun aflægger de første 3 af de ellers 4 munkeløfter: om 1) fattigdom, 2) kyskhed, 3) lydighed, og til sidst det af dominikanerne ikke aflagte løfte om 4) bofasthed - hvilket meget godt illustrerer ordenens udadvendte, i højere grad urbaniserede og verdens-åbne karakter. En karakter som med La Tourette er blevet analogiseret til et arkitektonisk spil mellem inde og ude. Det er tilsvarende karakteristisk, at de dominikanske klostre ofte blev placeret i nærheden af en storby, hvilket også gælder La Tourette, der ligger i nærheden af Lyon (se bl.a.: Mester Eckhart (1260-1328), 'Á bli den du er - Perspektiver på menneskets frihet' s.26 (Oslo 2000)).

171. Denne høje kompleksitet af søjleordner var tydeligvis essentiel for Le Corbusier, idet han nægtede - i forbindelse med de omfattende besparelser projektet måtte igennem - at gå på kompromis med denne til fordel for en enklere løsning.



Note 172.



Note 173.

172. F.eks. er biblioteket, i syd/øst-hjørnet på indgangsetagen, et rum der spænder hen over et strukturelt sammenstød der ikke er “løst” men derimod “efterladt uformidlet” som et komplekst væv af bjælker og søjler, der bl.a. afstedkommer en kløvet rund søjle - hvilket er fristende at tolke ind i en mere generel betydningssammenhæng der omhandler La Tourettes generelt “kløvede”, dialektiske og konfliktende karakter. (en udmærket gennemgang af La Tourettes strukturelle opbygning, med dertil hørende strukturelle selvmodsigelser, kan findes i: Hans de Soeten & Thijs Edelkoort, ‘La Tourette + Le Corbusier’ s.20-25 (Delft 1985)).

173. En lille anekdote der meget godt illustrerer den accept af andre, mere mangfoldige og tilfældige(?) kræfters indflydelse på udformningen af La Tourette (og dermed opløsningen af værkets enhedskarakter) er tilknyttet det nederste lille vindue ind til trappen mod syd; Dette vindue har en trapezoid form, og ikke rektangulær som vinduet over. Denne form opstod som følge af at betonstøbeformen gav efter under støbningen og derfor efterlod et skævt vindue, en fejl som entreprenøren efterfølgende tilbød at udbedre, men som Le Corbusier godkendte med ordene: “Par ici la main de l’homme est passée” (“Her har menneskets hånd passeret”).

174. Se bl.a.: Iannis Xenakis, ‘Musique. Architecture’ (Paris 1976).

175. ‘Le Modulor’ var et målsystem udviklet af Le Corbusier, citat; “[...] der dels kunne danne grundlag for proportioneringsregler, som så at sige automatisk førte til harmoni, dels var anvendelig til den standardisering, som er nødvendig i det industrialiserede samfund. Da han i 1946 var på vej til USA ombord i et dampskib, benyttede han tiden til at udarbejde systemet. Hans skitse viser, at hans udgangspunkt var de menneskelige mål. [...] I 1948 offentliggjorde Le Corbusier systemet i bogen *Le Modulor*, og han hævdede, at han siden anvendte det i alle sine bygninger.” (citeret fra kataloget til udstillingen ‘Le Corbusier som billedkunstner’ s.113 (Statens Museum for Kunst, Mogens Krustrup og Esbjørn Hiort 1987)).



Note 176.

176. Det skal i denne sammenhæng nævnes, at Xenakis videreudviklede det stokastiske principps arkitektoni-

ske potentialer i Philips Pavillonen til Expo-udstillingen i Bruxelles 1958 (se også note 193), hvis dobbeltkrumme flader (hyperbolske konoider) blev genereret ved hjælp af kontinuere stokastiske forskydninger af en ret linje, i et flydende eller *glidende* arkitektonisk formsprog - hvorfor det bl.a. er muligt at trække kompositionelle paralleller til Xenakis’ musikalske kompositioner, som f.eks. det glissando-prægede værk ‘Metastasis’ fra 1953. Som Xenakis skriver: “[it] was the source of another much more radical work of architecture that I conceived [...] This was the Philips Pavilion at the 1958 Brussels World’s Fair which I designed and made out the ruled surfaces much like my fields of string glissandi which suddenly and for the first time in the history of music opened the way to the continuity of sound transformations in instrumental music”. Iannis Xenakis, ‘Musique. Architecture’ (Paris 1976). Det skal også nævnes at de bugtede dobbelt-krumme vægge omkring krypten i La Tourette, hvis endelige (konoide-) geometri Xenakis udviklede, kan ses som en forløber for Philips Pavillonens formsprog.

177. Michel Serres, ‘Genese’ s.40 (Århus 1984 - originaltekst: ‘Genèse’, Paris 1982). I en vis forstand minder Le Corbusier om Frenhofer og dennes udvikling fra heroisk ungdom til tvivlende modenhed. Hvad den berømte anekdote om Le Corbusiers begyndende tvivl på den rette vinkels gyldighed vidner om; Le Corbusier noterede, på en flyrejse til Delhi i 1951, følgende i sin skitsebog (‘Album Nivola 1’, s.197 og ‘Carnets 2’ s.624): “I flyveren [til] Delhi 29. okt. 51 // mit digt > + [Le Corbusiers signatur for ‘Digtet om den rette vinkel’] er måske ikke længere andet end en farvel-sang til en tid som er ved at forsvinde med de perspektiver som åbner sig med flyvemaskinen, havet var horisontalt, og nu ser vi det som krumt. Den lodrette linje ses ikke længere, er forsvundet fra synsfeltet.” (den danske oversættelse af citatet er hentet fra Mogens Krustrup, ‘Porte émail’ s.36 (København 1991)). En tvivl som iht. Mogens Krustrup må have rystet Le Corbusier; “omtrent som da grækerne erkendte eksistensen af irrationelle tal.” (Mogens Krustrup, “Poème de l’angle droit’ s.425, Arkitekten 13/1990).

178. Denne bevægelse minder om mine overvejelser i afsnit ‘1.7. Det samme og det forandrede’, og skiftet i bevægelse fra Vitruvius’ “oppe-fra-ned” (her indefra-ud), til en mere sekulær bevægelse “nedefra-op (her udefra-ind). Bemærk dog at her er bevægelsen vendt om. Det overordnede “opgør” med en entydigt determinerende instans er dog intakt.

179. Denne sidste formulering er omskrevet fra Umberto Eco, ‘Det åbne værks

poetik’, i Jørgen Dehs; ‘Æstetiske teorier’ s.108 (Odense 1995).

180. Colin Rowe, ‘The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays’ s.195 (The Massachusetts Institute of Technology 1976).

181. Mircea Eliade, ‘Heligt og profant’ s.15-16 (Frederiksberg 1993 - org.: ‘Das Heilige und das Profane’, Hamburg 1957).

182. Ud for Cap Martin den 27. august 1965, gik Le Corbusier selv “til grunde(m)”, han vendte bogstaveligt talt tilbage til havet - “Car pour finir, tout retourne à la mer”.

183. Le Corbusier, ‘Mise au point’ s.14 (Paris 1966). Der findes en engelsk oversættelse af ‘Mise au point’ i: Le Corbusier, ‘The Final Testament of Père Corbu’ s.83-101 (Yale 1997).

184. Det er fristende at analogisere denne tre-delte rumlige figur mellem det ydre, det indre og det (fraværende men alligevel nærværende) inderste, med en tilsvarende tre-delt figur hos den tyske mystiker, teolog og dominikaner Meister Eckhart (1260-1328), som angår det ydre, det indre og det aller-inderste menneske; Det *ydre* menneske omfatter iht. Eckhart de egenskaber, som kan erfares gennem de fem sanser eller de tre lavere sjælskræfter (det lavere intellekt, begær og vrede). Det *indre* menneske omfatter de egenskaber som kommer til udtryk gennem de tre højere sjælskræfter (hukommelsen, det højere intellekt og viljen), og med hjælp fra disse er mennesket i stand til at reflektere over det ydre menneske, sådan som det kommer til udtryk i dets reaktioner på de situationer, det vedvarende står overfor. Ifølge Eckhart angår det indre menneske alligevel ikke det dybeste i os, for det berører ikke det *aller-inderste* menneske. Det særegne ved det aller-inderste er, at det ikke kan gøres til genstand for en reflekteret, tematisk erkendelse. Vi kan ikke danne os forestillinger, begreber, typificeringer eller fortællinger om det. Eckhart omtaler det som “sjælens grund”, “sjælens lille gnist”, “sjælens ødemark”, “sjælens orken”, “sjælens indre lys”, som også er “sjælens mørke og nat”. Set i forhold til det ydre, er menneskets aller-inderste væsen, iht. Eckhart, et intet, men netop denne tomhed er dets værensfylde, som forbinder det med indre enhed til alt som er. Alt er jo - ifølge en kristen verdensforståelse - skabt af Gud ud af intet, og mennesket må, ifølge Eckhart, for at komme Gud nær opdage den guddommelige “vünkelin” (sjælens lille funklende gnist) i sjælegrunden og opnå fuldstændig sjælelig “tomhed”. Og når det er sket, træder Gud, iht. til Eckhart, til, og forvand-

ler sjælen til guddommelig væren. (frit refereret fra; Meister Echart, Jon Wetlesen, ‘Meister Eckhart, Å bli den du er - Perspektiver på menneskets frihet’ s.55-59 (Oslo 2000)).

185. Den figur jeg tolker frem her, er delvist inspireret af en Deleuze & Guattari formulering: “Det er det mest intime i tanken, og alligevel det der er absolut udenfor. Et udenfor længere væk end enhver ydre verden, fordi det er et indenfor der er dybere end enhver indre verden.” (Gilles Deleuze & Felix Guattari, ‘Hvad er filosofi?’ s.83 (København 1996)).

186. Steen Eiler Rasmussen, ‘Om at opleve arkitektur’ s.14 (København 1957).

187. Den dominikanske pater Marie-Alain Couturier (1879-1954) berørte tilsvarende ikke-sproglige dimensioner i den berømte samtale med Le Corbusier, hvor det endelig lykkedes ham at overtale den modstridende Le Corbusier til at bygge for en religiøs institution; Først Ronchamp-kapellet og dernæst La Tourette. Couturier fremførte over for Le Corbusier: “Men Le Corbusier, jeg er ligeglad med om De er katolik eller ej. Vi har brug for en stor kunstner og den æstetiske intensitet, den skønhed som De vil få kapellets besøgende til at mærke, vil gøre det muligt for de troende at genfinde det, som de kommer for at søge. Der vil opstå samhørighed mellem kunsten og spiritualiteten.” (André Wogenscky, ‘Les mains de Le Corbusier’ s.18 - referencen og oversættelsen af citatet er lånt fra Mogens Krustrup, ‘Det uudsigelige rum’ s.56 i Arkitekturtidsskrift **B** no. 50/1993: ‘Rummet i kunstens værk’).

188. Det hører med til historien, at La Tourette først var planlagt uden orgel - orglet kom til meget sent i forløbet og imod Le Corbusiers ønske. Dette skal dog ikke afholde mig fra at fremhæve orglet som en meget vigtig dimension i den endelige udformning af kirkerummet.

189. Mikael Rothstein, lektor i religionshistorie ved Københavns Universitet, i Kronikken i Politiken den 21. juli 2004.

190. Citatet er fra Anton Henze, ‘La Tourette, The Le Corbusier monastery’ s.5 (London 1966) hvor der ingen kilde er angivet.

191. Thomas Aquinas’ teologi er officiel ordenslære i dominikanerordenen.

192. Le Corbusier, ‘The Final Testament of Père Corbu’ s.85 (Yale University Press London 1997 - org.: ‘Mise au

point’, Paris 1966) (den danske oversættelse er fra Mogens Krustrup, ‘Det uudsigelige rum’ i Arkitektur-tidsskriftet **B**, no. 50, ‘Rummet i kunstens værk’, s.58).

193.
Den græsk/rumænske ingeniør og komponist Iannis Xenakis var tilknyttet Le Corbusiers tegnestue fra 1947 til 1960, og var, hvad man i dag nok ville kalde, sagsarkitekt på opførelsen af La Tourette (foruden Philips Pavillonen til Expo-udstillingen i Bruxelles 1958, der i 1960 var den endelige årsag til at Xenakis’ og Le Corbusiers veje skiltes, som følge af en konflikt om hvordan pavillonen skulle krediteres). Et udmærket indtryk af Xenakis’ indflydelse på La Tourette beskrives af Philippe Potié i; Le Corbusier, ‘The Monastery of Sainte Marie de La Tourette’ s.68-77 (Paris 2001), hvor det bl.a. anføres at Xenakis havde carte blanche, mens Le Corbusier var andet steds optaget med, først og fremmest, det store projekt i Chandigarh i Indien. En, i denne sammenhæng, interessant anekdote, er at Xenakis (der ved siden af sit arbejde hos Le Corbusier deltog i en arbejdsgruppe af komponister ledet af den franske avantgardekomponist Pierre Boulez (1925-2016)) realiserede sit første musikalske værk ‘Metastaseis’ i 1954 (samtidig med La Tourettes indledende designfase), en komposition der var baseret på Le Corbusiers Le Modulor, som i Xenakis’ hænder blev omsat til mere end blot en gentagelse af Le Modulors numeriske proportioner. Xenakis gik et skridt videre og lod mere komplekse variationer brede sig ud (*metastasere*, jf. værkets titel) i et spil, der var i højere grad foranderligt flydende end serielt ordnet (en metode som senere fik betegnelsen *stokastisk musik* - se også note 176). Som Xenakis skriver: “In June of 1954, I was studying the glass openings, 366 centimeters high, for the level of the common rooms and classrooms. I found out the vertigo of combinatories in architectural elements after having experimented with them in music. In fact, in Metastasis for orchestra, which I was finishing at the same time” (Iannis Xenakis; ‘La Tourette’, s.147). Som allerede nævnt, fik denne genskrivning - eller dekonstruktion - af Moduloren stor indflydelse på La Tourette, primært på de komplekse rytmiske inddelinger som præger de store glasfacader (“pan de verre ondulateoire”), men også, vil jeg hævde, som en mere generel sensibilitet, der præger La Tourettes udvekslende relation mellem system og “tilfældighed”, orden og uorden, “inde” og “ude”. En sensibilitet der hos Xenakis bl.a. fandt inspiration hos de tre store B’er; Bach, Beethoven og Bartók - som Xenakis har formuleret det: “[...] when Bach, Beethoven or Bartók wrote their compositions they made some calculations, even though relatively simple. These dealt with calculating, preparing according to a given order,

completing some operations of intellectual organization, but besides these calculations there are decisions that work to make these calculations more or less evident, to make them momentarily disappear in a game of ellipsis and then reappear.” (citateret er hentet fra: Alessandra Capanna, ‘Iannis Xenakis. Architect of Light and Sound’, Nexus Network Journal, vol.3, no.2, s.3, hvor der ingen kilde er angivet).

194.
F.eks.: La Chapelle de Ronchamp (Notre-Dame-Du-Haut) 1950/55, Chandigarh la nouvelle capitale du Punjab 1950/65 osv.

195.
Det citerede er hentet fra Mikkel Bolt (red.), ‘At vidne om det upersonlige - En introduktion til Giorgio Agamben’, fra tekstsamlingen: ‘Ophold - Giorgio Agambens litteraturfilosofi’ s.11 (København 2003).

196.
Hans-Georg Gadamer, ‘Sandhed og metode’ s.291-292 (Århus 2004 - org.: Tübingen 1960), (“Tværtimod er forståelse altid den proces, hvor horisonter, der formodes at eksistere for sig selv, smelter sammen”).

197.
En relation der i udpræget grad minder om möbius-båndets to sider og deres paradoksale relation, og ikke entydigt bestemmelige overgang.

198.
Le Corbusier, ‘Ronchamp - Oeuvre de Notre-Dame du Haut’, s. 25 (genoptryk Stuttgart 1975 - org.: Paris 1957). Den danske oversættelse er hentet fra Mogens Krustrup, ‘Det uudsigelige rum’, artikel i Arkitektur-tidsskrift **B** no. 50/1993, s.59.

199.
Dan Zahavi, ‘Deus ex machina’, interview i Weekendavisen, 1.-7. august 2003.

200.
For yderligere information om den dominikanske trosform, se bl.a.: <http://www.op.org/international/english/Documents/index.htm> (tilgået den 01.06.2022), hvor der findes en omfattende bibliografi, foruden en større mængde tekster og referencer.
+ Catholic Encyclopedia: <http://www.newadvent.org/cathen/12354c.htm> (tilgået den 01.06.2022).
+ ‘Mester Eckhart, ‘Å bli den du er - Perspektiver på den menneskelige frihet’ (Oslo 2000 - norsk oversættelse af udvalgte tekster af den tyske mystiker og dominikaner Meister Eckhart (1260-1328)).
+ ‘Thomas Aquinas’ i serien ‘De store tænkere’ (Rosinante 2000 - dansk oversættelse af udvalgte tekster af Aquinas).

201.
‘Mester Eckhart, ‘Å bli den du er - Perspektiver på den menneskelige frihet’ s.26-27 (Oslo 2000).

202.
Det er f.eks. karakteristisk, at Thomas Aquinas’ skrifter i omfattede grad er udfærdiget i respektfuld dialog med Aristoteles.

203.
Søren Kierkegaards Papirer, bind X, optegnelse 2 A 406 (København 1968-78).

204.
En sådan forestilling kan man f.eks. finde formuleret hos en anden af dominikanernes store brødre, Meister Eckhart (1260-1328): “den glans der er i den guddommelige natur, er uudsigelig. Gud er et Ord, et usagt Ord.” (Prædiken nr. 53 i ‘Quint’ 1971, s.528).

205.
Se Leif Grane, ‘Kirken i den europæiske middelalder’ s.168-178 (København 1999).

206.
Søren Kierkegaards Papirer, bind VI, optegnelse A 148 (København 1968-75).

2.3. Viden (og refleksion):

Statsbiblioteket i Berlin



2.

1.
Staatsbibliothek Preussischer
Kulturbesitz, Berlin-Tiergarten,
1979.

2.
Oversigtsbillede 1969 med
Philharmonien i front, og
Nationalgalleriet bag kirken.
Stabi er påbegyndt øverst til venstre.

170
—
171

Den følgende værk-/situationsanalyse omhandler den tyske arkitekt Bernhard Hans Henry Scharouns (1893-1972) Statsbibliotek i Berlin og dette bygningsværks relation til Berlins

ill.1.

207. Kulturforum og Kulturforums Zentraler Platz. Jeg skal indledningsvist gøre opmærksom på, at Berlins Kulturforum er i rivende udvikling (og ikke kun pga. omgivelsernes store forandringer efter Berlinmurens fald i 1989), hvorfor denne analyse tager udgangspunkt i en nu forhenværende situation der aktuelt (2022) er ved at blive forandret. I nærværende analyse spiller Kulturforums Zentraler Platz en meget vigtig rolle, og netop Zentraler Platz er ved at blive bebygget med en ny museumsbygning, hvis placering er begrundet i Scharouns oprindelige planer for det samlede Kulturforum der ikke inkluderede Zentraler Platz. Det som nærværende analyse formulerer vedr. Zentraler Platz, er derfor i datid. En vigtig pointe i analysen, er at Kulturforums førhen ubebyggede centrum, og den deraf - og af mere eller mindre tilfældige veje - opståede Zentraler Platz, tilførte Kulturforum en meget vigtig dimension som jeg vil vende tilbage til. Jeg kan derfor fristes til at begræde at Zentraler Platz nu bebygges og den samlede situation ændres, men omvendt er det også en gennemgående pointe i nærværende arbejde, at arkitekturens helhedsdannelser vedvarende forandrer sig, og at dette er et uoverstigeligt vilkår der fører os andre steder hen, men også giver liv til arkitekturen og vores relaterede tænkning. Vi starter med Kulturforum og Zentraler Platz:

I 1956-1963 opførte den tyske arkitekt Hans Scharoun 'Die Berliner Philharmonie' i Berlin. I 1962-1967 opførte den ligeledes tyske arkitekt Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) 'Neue Nationalgalerie' kun et stenkast derfra, hvorefter Scharoun med udgangspunkt i disse to værker fik idéen til et såkaldt Kulturforum ('Das Berliner Kulturforum') som et kulturelt fokuspunkt for det daværende Vestberlin. Scharoun foreslog i forlængelse af dette yderligere to bygninger: et statsbibliotek ('Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin-

ill.2.

208. Tiergarten', herefter kaldet 'Stabi') som blev bygget 1964-1979, og - på den anden side af Potsdamer Straße lige over for Stabi imellem philharmonien og nationalgalleriet - det såkaldte 'Haus der Mitte' eller 'Kunstvereins- und Gästehaus' (herefter



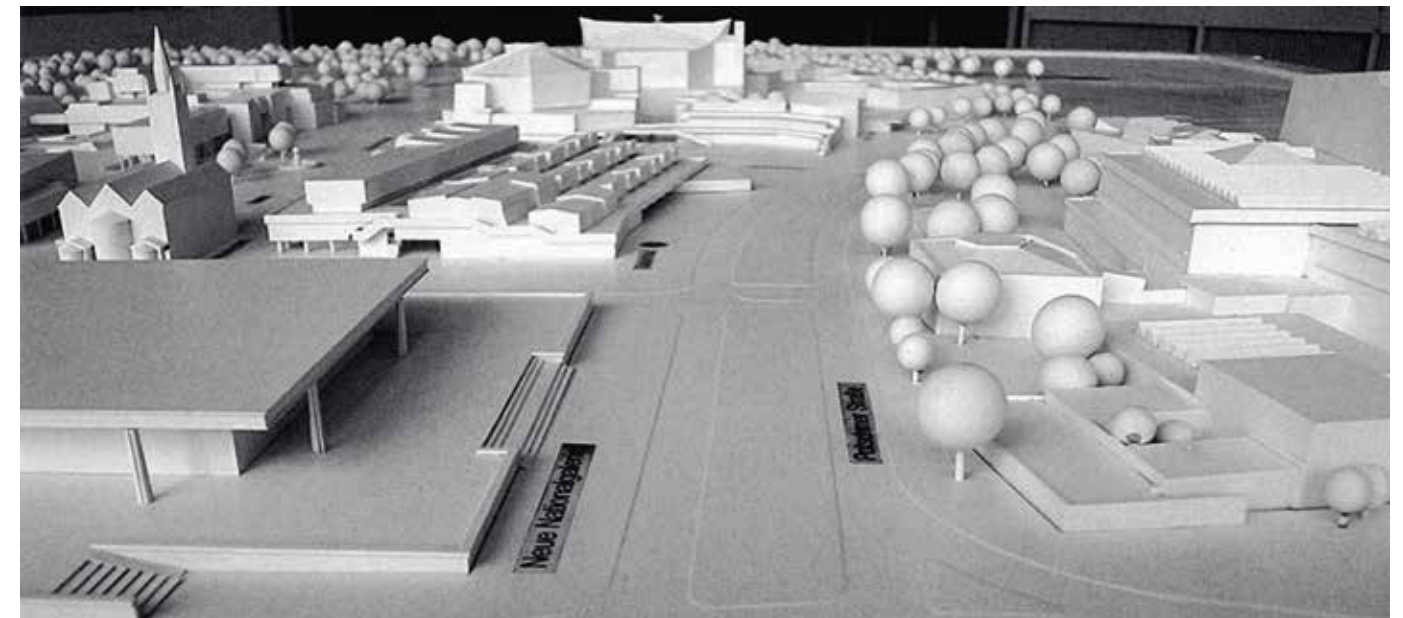
1.

210. kaldet gæstehuset), der aldrig blev opført. Scharoun omtalte ill.3.
 211. dette forum som “en løs samling af bygninger”, og de åbne rum imellem skulle designes af den tyske landskabsarkitekt
 212. Hermann Mattern (1902-1971) som Scharoun tidligere havde arbejdet sammen med.

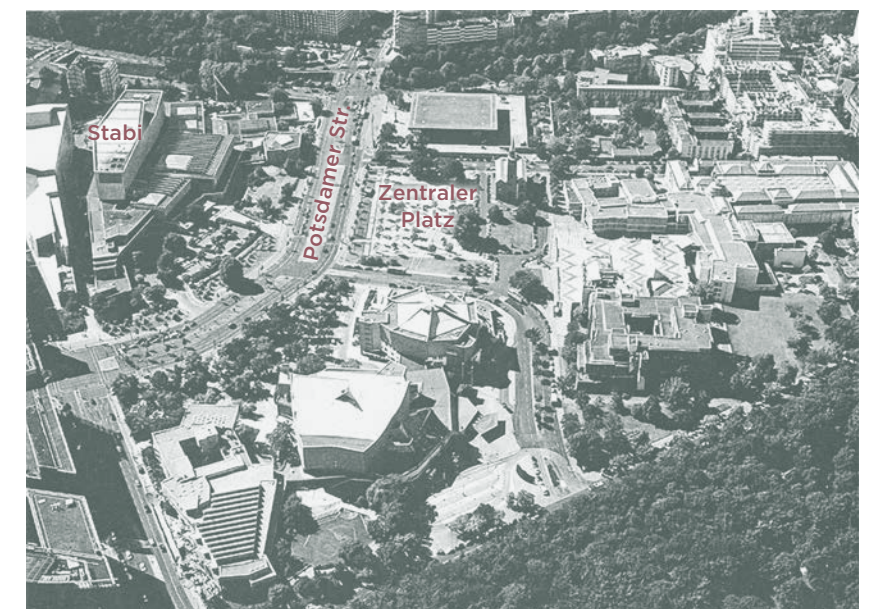
- Scharoun beskrev området mellem Stabi og gæstehuset naturmetaforisk som en ‘Tal’ (en dal) der skulle skabes af de to bygningers skrånende og spejlende bjergagtige profiler, for at kvalificere Potsdamer Straßes gennemskæring som en “dal-flod”, og dermed samle og lukke rummet og sone det brud, som Potsdamer Straße uvægerligt udgør. Men da gæstehuset aldrig blev realiseret, blev Scharouns omsluttede “dal” det heller ikke. Tilbage stod et stort åbent område, der efterfølgende blev benævnt ‘Der Matthäikirchplatz und die Freifläche zur Potsdamer Straße’ eller blot ‘Zentraler Platz im Kulturforum’ (herefter kaldet ‘Zentraler Platz’), og en umiddelbart manglende kvalificering af Potsdamer Straßes gennemskæring og brud. Denne gennemskæring blev yderligere forstærket af, at en vigtig forudsætning for Scharouns konkurrenceforslag - den såkaldte ‘Westtangente’ - aldrig blev opført (en planlagt stor nord-syd-gående motorvej på østsiden bagved Stabi), hvorfor Potsdamer Straße efterfølgende fik en bredde og en trafikbelastning, som Scharoun ikke kunne have forudset. ill.4.

- Kulturforum er efterfølgende - med bl.a. baggrund i ovenstående - blevet vidt og vedvarende kritiseret for at være ufuldendt og usammenhængende. Denne værkanalyse har nedprioriteret interessen for Scharouns intention og denne intentions fuldstændiggørelse for i stedet at fokusere på den situation, som Kulturforum og Stabi i mange år har været placeret i, og de kreative potentialer, anvendelses- og forståelsesmuligheder der opstod, bl.a. fordi Scharouns helhedsfordring ikke blev opfyldt. Hans “dal” blev ikke realiseret og gennemskæringen/bruddet ikke sonet. I stedet opstod der et spændingsfyldt sted med et uafgjort forhold mellem helhed og brud, og måske kan man forstå helhedsbegrebets virken her, ikke som et greb, der skabte sammenhæng ved at fjerne div. brud, men som et greb der i Kulturforums tilfælde inkluderede, kvalificerede og udtrykte bruddet i en alternativ forståelse af helhedsbegrebet. Gæstehusets fravær, bruddet og Scharouns uforløste helhedsfordring tilføjede en fragmentdimension til Stabis helhedsdannelse. En fragmentdimension, som selvfølgelig er et vilkår for alle helhedsfordringer i arkitekturen, i den forstand at ingen arkitektonisk helhedsdannelse kan være altomfattende og derfor fortsat vil have en adskillelse mellem indenfor helheden og udenfor helheden, hvorfor en helhedsdannelse selvfølgelig kan fungere og forstås i sig selv - i sin egen orden - men altid også vil være fragment i en (eller flere) større “helheds-uforløst(e)” skala(er): nemlig den omgivende samfundsmæssige kontekst, der er byens, kulturlandskabets og hverdagens sammensatte almindelige rod og uorden, som (næsten) alle bygningsværker

3.
 Model Kulturforum, incl. gæstehuset imellem Nationalgalleriet (i front til venstre) og Philharmonien (bagerst). Stabi er placeret til højre.
 4.
 Kulturforum oversigtsbillede 2004.



3.



4.

er placeret i. I nærværende værk-/situationsanalyse og forståelse var denne fragment-dimension ikke blot vilkårligt og selvfølgerligt til stede, men i allerhøjeste grad nærværende, aktiv, kvalificerende og afgørende for helhedens virken og åbnende i forhold til helhedens omfang og effekt. I relationen mellem Stabi og Zentraler Platz var forholdet mellem indenfor og udenfor ikke blot et modsætningsforhold, men et kvalificeret sammenfiltret forudsætningsforhold, hvorfor Stabi på den ene side kunne (og stadig kan) forstås som en forløst helhed i-sig-selv, men også som et kvalificeret og engageret fragment i en større - uforløst bymæssig - helhed, der blev inddraget i Stabis helhed. Grænsen kunne ikke entydigt defineres; gik helhedens grænse ved Stabis fysiske begrænsning eller inkluderede helheden Zentraler Platz og evt. et endnu større omfang? Mere om dette senere.

I et bygningsværk er resultatet ikke afgjort, da værket "forandrer sig" i og med brugen og kontekstens forandring. Dette gælder også Stabi, hvor Scharouns intentioner måske ikke er det fulde svar på, hvordan Stabi virker og skal forstås i dag og fremover. F.eks. var blikket fra Stabis store læsesal ud i Scharouns naturmetaforiske forestilling om et omsluttet dal-rum med en trafikal "flod" i bunden - som betragteren/læsesalsbrugeren skulle se sig selv som en del af - i stedet blevet til et blik ud i et mere åbent og udefineret rum og en rå trafikal virkelighed. Der var altså en markant forskel på Scharouns intention og den virkelighed, som Stabi blev situeret i. Den "lutring" og "closure", som arkitekturen i vores kultur traditionelt tilbyder, blev udfordret på Kulturforums Zentraler Platz. Kulturforums kulturinstitutioner var organiseret omkring en midte, der ikke kunne samle og sone, men måske først og fremmest åbne og udfordre.

Med Zentraler Platz i sin midte (fra 1979-2021) udgjorde Kulturforum en tilstand - en konkret situation - der ikke var faldet til ro i en konfliktløs harmoni/helhed, men som derimod udtrykte brud, konflikt, spil og spænding.

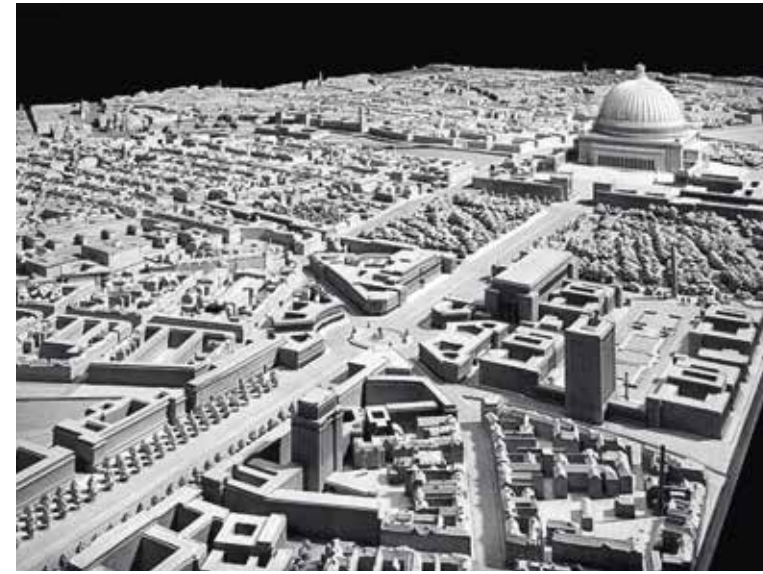
Debatten rasede i mange år, og "problemet" blev søgt løst med

216. stadig nye forslag, der ville sone bruddene, afgøre spillet og

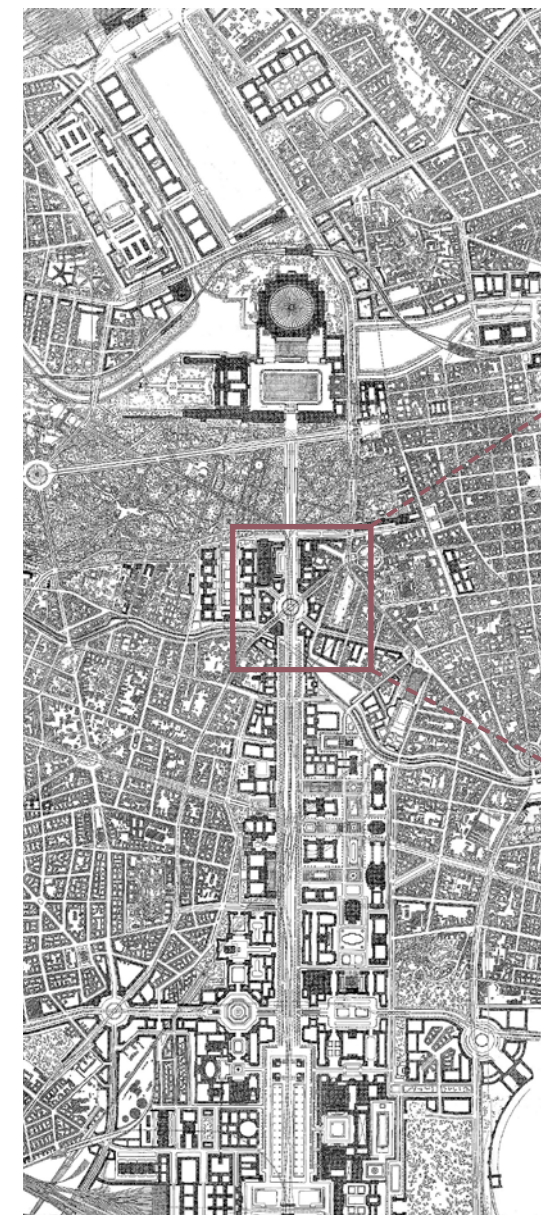
217. opløse spændingerne. Ofte blev Scharouns oprindelige tanker og planer anvendt som argument for disse nye forslag og som kritik af Kulturforums uforløste tilstand, men måske blev der overset noget i disse planer og diskussioner - og måske overses det stadig. Noget, der måske er vigtigere og mere interessant end Scharouns oprindelige planer, og som måske fører hans intention eller ide? - mere end formen - videre fra Scharoun i en tilstand, der måske bedre taler ind i, og er vedkommende for vores tid. Noget, som i stedet opstod i en mere kompleks proces som resultat af kræfter, der ikke kunne beherskes på traditionel vis (planlægges), og som måske kan forstås som en alternativ måde at danne helhed og sammenhæng på.

ill.5.

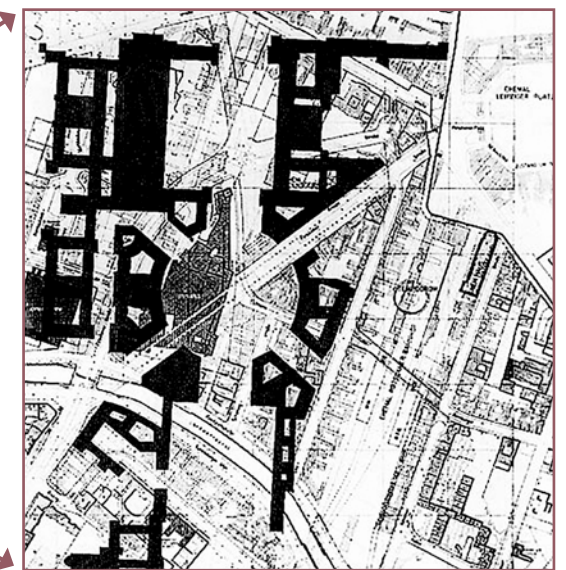




6.



7.



8.

Scharoun introducerede begrebet 'Stadtlandschaft' i forbindelse med Kulturforum som en æstetisk protest mod den tyske nazistiske diktator (fører og rigskansler) Adolf Hitlers (1889-1945) og den tyske "første-arkitekt" og rustningsminister Albert Speers (1905-1981) fælles planer for en ombygning af Berlin i det stort anlagte projekt betitlet 'Welthauptstadt Germania' der skulle gøre Berlin til hovedstad i det nazistiske verdensrige. Kulturforum er placeret på den store 'Nord-Süd-Achse' (ved aksens såkaldte 'Runder Platz') som Hitler og Speer bl.a. ville anlægge. Scharoun ville erstatte aksialitet og parallelitet med en fri rytmisk orden tilsvarende en landskabelig formation (hans brug af naturmetaforen 'Tal' og hans bygningers bjergagtige profiler, udspringer af denne intention). De åbne rumgrænser, heterogeniteten og den asymmetriske bygningsordning skulle gælde som modbillede til Nord-Süd-Achsens aggressivt monumentale Prachtstraße. Det landskabelige som modbillede til aksens stramme geometriske ordning skulle virke som en metafor for frihed, men måske kom denne metafor og intention bedre til udtryk i Kulturforums - med Zentraler Platz - "uførøste", spændingsfyldte og åbne tilstand end i Scharouns oprindelige formmæssige intentioner, og diverse senere forsøg på at mime/oversætte Scharouns og Matterns intentioner.

ill.6-8.

For at tydeliggøre Zentraler Platz' særlige kvaliteter og karakter vil jeg tillade mig at sammenligne pladsen med Kongens Nytorv i København, der i sin organisering kan siges at dele visse overordnede fællestræk med Zentraler Platz pga. de centrale fodgænger-befærdede pladsarealer omgivet af stærkt befærdet trafikale infrastruktur og en omgivende ring af bl.a. kulturelle institutioner. Men i modsætning til Zentraler Platz har Kongens Nytorv en tydeligt samlende figur i rytterstatuen af Kong Christian den Femte og Krinsen (den oval af træer, lav beplantning og belægning, der omkranser statuen), der tilsammen udgør et supplementært niveau, som organiserer og forløser pladsen i centrisk bemestret ro. Den livlige puls i det trafikale netværk viger og omkringgår, og de omkringliggende bygningers akser og facader henvender sig "bekræftende" til dette centrum, der derigennem får en fortættet, stærk og "fyldt" identitet, hvilket bl.a. kommer til udtryk ved, at brugerne finder ro og gerne tager ophold på Krinsen - man er ankommet så at sige.

ill.9.

Zentraler Platz virkede på en anden måde: Infrastrukturen omkringgik ikke, men skar sig igennem. Bygningerne omkring henvendte sig kun indirekte til pladsen, men var (og er) overvejende selvberørende og centrerede omkring sig selv, hvorfor Zentraler Platz fremstod med en mere ubestemt identitet. Ikke som et fuldstændiggørende centrum, men som et passage rum for en meget større skala; som en opkobling på Potsdamer Strasse ('Freifläche zur Potsdamer Straße', som pladsen også blev benævnt) og det trafikale netværk, der fører ud i resten af Berlin, (Potsdam), Tyskland, Europa og Verden. Zentraler Platz blev ikke forløst, "fyldt" og fortættet af det umiddelbart omgivende, men var mere som en "rest". Zentraler Platz var tilovers, og i den forstand "udenfor", overskud og frirum ('Frei-fläche'), hvilket i denne tolkning ikke opfattes negativt, men forstås som Zentraler Platz' særlige kvalitet. Kongens Nytorv er indadrettet (centripetal), hvor Zentraler Platz var udadrettet (centrifugal). Man slog sig ikke ned på Zentraler Platz på trods af pladsens opholdsinviterende inventar, man kunne ikke finde ro, men blev sendt videre og ud (eller ind i de omkringliggende bygninger). Byrummet i Kulturforum handlede umiddelbart om at komme hurtigt til og fra, ikke om at give lyst til ophold. Det handlede om bevægelse mere end om standsning, hvilket rigtig mange andre moderne byer og byrum også handler om, men i Kulturforum havde dette ikke kun trafikale betydning, det fik også *eksistentiel* betydning i kraft af bl.a. relationen mellem Zentraler Platz og Stabi - mere om dette senere.



219. Stabi er del af den ring af prominente bygningsværker omkring Kulturforums tidligere Zentraler Platz, og en - i denne ring - for Stabi afgørende forskel træder frem i forhold til Stabis nærmeste nabo: Mies van der Rohes Neue Nationalgalerie. Det fremgår umiddelbart, at der er nogle karakteristiske forskelle i de arbejds måder, der har ført frem til udformningen af hhv. Nationalgalleriet og Stabi. For hvor Nationalgalleriet har et stærkt typologisk (universelt) afsæt, der tydeligt manifesterer sig i Nationalgalleriets selvberoenhed (et "tempel" hævet over sine omgivelser på et stort plateau), er udgangspunktet i Stabi snarere tematisk, forstået på den måde at ikke ét bestemt koncept, men et nuanceret samspil mellem forskellige arkitektoniske og bygningskunstneriske temaer har fastlagt formen. ill.10.

221. På den ene side er Stabi sig-selv og indgår som et selvberoende værk i Kulturforums "løse samling af bygninger" adskilt fra hinanden, hvor Stabi former sin egen autonome verden med udgangspunkt i sit særlige program og Scharouns form- og 222. metaforverden (organbau, foruden en motivverden, der henter sine billeder fra Scharouns landskabelige bjerg- og dalmetafor). Men når man går tættere på Stabis form, og når man lærer 223. bygningens mere komplekse virkninger bedre at kende, opdager man, at bygningen også har en anden, mere udadvendt og kontekstuel involveret side, hvilket har store konsekvenser for Stabis virken og dens - som bibliotek og vidensarkiv - uundgåelige korrelation til og "forståelse" af vidensbegrebet. Forbindelserne mellem egen-verden og om-verden er forviklede og tektonisk, visuelt og funktionelt artikulerede i Stabi. Stabi udtrykker og udnytter sin indre programatiske kompleksitet, men også sin ydre kontekstuelle relationelle kompleksitet, hvorfor Stabi ikke entydigt er et fritstående objekt i Scharouns heterogene Stadtlandschaft. Stabi flyder i højere grad sammen med og er involveret i sine omgivelser.

Set fra dette perspektiv kan man måske mene, at det overfor liggende nationalgalleri "fortrænger" sin ydre kontekstuelle kompleksitet ved at hæve sig over denne på et plateau og sin indre programatiske kompleksitet ved at gemme størstedelen af museet i dette plateau. Det er svært at se bort fra, at der er en markant forskel på de to bygningers tilgange, og en entydig modsætning kan hurtigt kaldes frem. Det er dog ikke denne analyses opfattelse, at forskellen nødvendigvis er uforsonlig, da man selvfølgelig kan lære af begge uden at skulle vælge side. Set fra et andet perspektiv kan nationalgalleriets "fortrængning" måske forstås som en forenkling - et *less is more*; en rigdom, der søges i forenklingens intensivering, hvor Scharoun med Stabi måske i højere grad søgte at kvalificere en rigdom i det komplekse? Det rækker ud over denne analyses ramme at gå længere ind i nationalgalleriets uomtvistelige kvaliteter, men det er dog relevant at henvise til den danske idéhistoriker og arkitekturteoretiker Carsten Thaus (1947-2021) analyse og tolkning af nationalgalleriet i bogen 'Arkitekturen som Tidsmaskine'. Thaus analyse bestemte afslutningsvist nationalgalleriets øvre store hal som et refleksionsrum:



“I udstillingshallens stille indre befinder man sig i et gigantisk rum, en udsigtsplatform for Berlins ødelæggelse og forandring. Hallen udgør et refleksionsrum, der stiller spørgsmål og fremelsker en opladning af sanserne uden at lamentere tabet af mening, og i den forstand er radikalt moderne. Præget af en nysgerrighed over for fortiden og med et tempereret postmetafysisk håb for fremtiden.”

225.

Thau nåede frem til en forståelse af nationalgalleriets øvre hal, der på trods af åbenlyse forskelle deler et vist fællesskab med nærværende analyses - senere uddybede - forståelse af den “refleksionsansporende” rolle, som Stabis store læsesal spiller, i den forstand at den udstillede kunst i nationalgalleriets øvre hal ikke placeres i afskærmede neutrale omgivelser (med bl.a. kontrollerede lysforhold), men i et transparent og åbent rum, hvor den kaotiske og omskiftelige omverden melder sig, hvorfor kunsten kommer til at stå i et forhold til denne omverden; kunsten bliver situeret i et nu og her, der overskrider udstillingshallen. Og i tilfældet Stabi: at læsesalsbrugeren ikke blot gives forhold, der isolerer læsesalsbrugeren for at sikre optimal læsekoncentration, men at læsesalsbrugeren i læseakten også gøres opmærksom på omverdenen, hvorfor videnstilegnelsen potentielt sættes refleksivt ind i denne.

Den engelske arkitekt, arkitekturteoretiker og professor Peter Blundell Jones (1949–2016) skrev overordnet om, at Stabi i sit formsprog medierer mellem philharmoniens komplekse geometri og nationalgalleriets enkle ortogonale geometri. På et andet mere historisk plan kan man måske også forstå Stabis evne til at skabe sammenhænge på tværs af forskelle, som en - på Stabis opførelsetidspunkt aktuel - arkitektonisk kommentar til den dengang nærliggende Berlinmurs altoverskygende og uforsonlige adskillelse mellem Øst- og Vestberlin. Stabi blev bygget tæt på Berlinmuren, markant synlig fra øst-siden, og det er svært ikke at forstå dette som en - mod Østberlin henvendt - fremvisning af vestberlinerens frie adgang til viden (og kultur, sammen med Kulturforums øvrige kulturinstitutioner). I dagene efter murens fald den 9. november 1989 blev det da også tydeligt, at denne gestus havde virket, og at Stabi af den menige østberliner blev set som et frihedssymbol, hvorfor en stor mængde østberlinere samlede sig omkring Stabi i forbindelse med murens fald. Uden at kunne dokumentere et af Scharoun sprogligt formuleret udtryk for dette er det nærliggende at tillægge Scharoun en intention om åbenhed, dialog, sammenhænge og involvering frem for adskillelse og grænse-dannende “mure”.

På det mere nære og stadig aktuelle tektoniske plan kommer Stabis “grænseoverskridende” involvering bl.a. til udtryk ved en række tilnærmelser til og adopteringer og metamorfoseringer fra nationalgalleriets form og materialitet, hvorfor Stabi i højere grad udtrykker en “flydende” tilstand, der binder “genstandene” sammen i forskellige udvekslingsforhold. F.eks. i Stabis yderste hjørne mod nationalgalleriet, hvor galleriets plateau næsten direkte adopteres af Stabi: niveauhøjden, de store stenfliser, trappen, kanten der fremstår som en vandret skive, og en metalskulptur, som “spejler” de metalskulpturer, der er placeret på nationalgalleriets plateau. Men samtidig antydes en svag metamorfosering i den skæve plangeometri og i

iii.11-12.

11.
Plateau Stabi,
udsigt mod Nationalgalleriet.

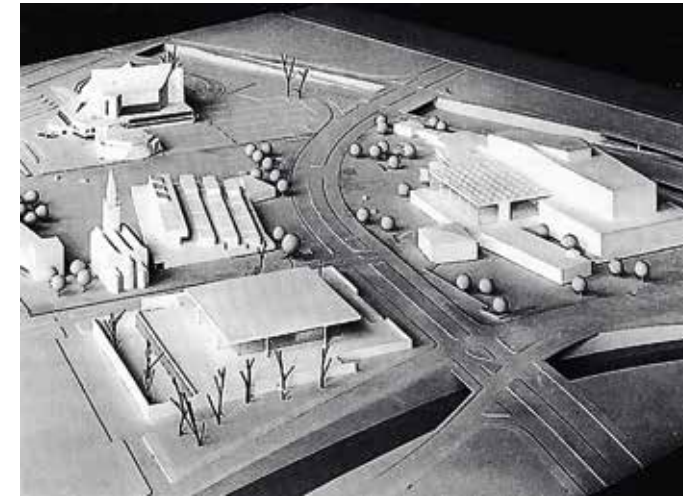
12.
Plateau Nationalgalleriet,
udsigt mod Stabi.



11.



12.



13.

13.
Scharoun model af det oprindelige konkurrenceforslag til Kulturforum. Se ill. 1 for et sammenligneligt billede af det endeligt realiserede.

den stedvist mere grove behandling af flisernes overflade. Denne grovhed kan måske tages til indtægt for den mere “urene”, kontekstuel og komplekst involverede strategi der virker i Stabi - til forskel fra den “renhed”, der præger nationalgalleriet.

Med afsæt fra dette plateau bygger Stabi sig op fra denne ende med et skalspring til et endnu større plateau, hvorpå Stabis store læsesal er placeret, tilsvarende nationalgalleriets øvre hal, som et transparent rum på et plateau, hvilket står tydeligt frem som intention, hvis man betragter den oprindelige model af konkurrenceprojektet og dennes mere simple design i forhold til det endeligt realiserede.

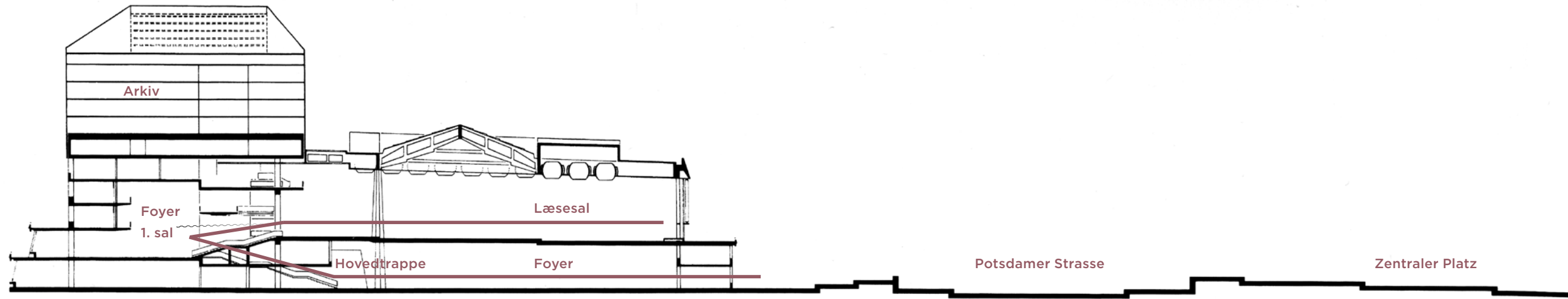
ill.13.

Et yderligere motiv, der taler for en sådan adoptering og sammenhæng, udgøres af læsesalens korsformede kæmpesøjler, der tilsvarende nationalgalleriets søjler spidser lidt til opad i en svag konus. I Stabi optræder de dog som indvendige søjler (i beton) i modsætning til nationalgalleriets udvendige søjler (i stål) hvorfor denne sammenhæng kun kan ses fra Stabi, og her begynder en afgørende forskel at træde frem: For hvor nationalgalleriets øvre rum er et tomt og retningsløst rum (et **227.** *Universal Space*), er Stabis læsesal et fyldt og retningsbestemt rum med en kontekstuel (og programmatisk) bestemt organisering og orientering, hvilket har store konsekvenser for dette rums virken og læsesalsbrugernes ageren. For at forstå disse konsekvenser må vi følge læsesalsbrugernes bevægelser:

ill.14-15.



16.
Stabi og Zentraler Platz tværsnit.



16.

186
—
187



17.

- Bevægelserne følger Stabis tværsnit i en frem-og-tilbage-bevægelse. Når man ankommer til Stabi, starter bevægelsen ved Stabis hovedindgang over for Kulturforums forhenværende Zentraler Platz. Fra den horisontalt udlagte foyer i stueplan går man op ad den umiddelbart foranliggende hovedtrappe, hvis første stigning fører én på tværs og bagud i Stabi og ind under Stabis gigantiske øverstliggende arkiv, hvor man møder endnu en foyer, langsgående og vertikalt udlagt på 1. sal. Denne foyer ligger under arkivet, der tydeligt viser sin tyngde over foyeren på 1. sal. Fra denne foyer vendes retningen 180 grader tilbage mod læsesalen, der videre op ad hovedtrappens anden stigning ligger på 2. sal. Læsesalens indre terrasserede landskab ender i en rumlig gestus med et svagt trappeserende fald ned mod udsigten tilbage ud over den forhenværende Zentraler Platz og resten af Kulturforum.
- ill.16.
ill.17.
229. ill.18.
230. ill.19.
(side 189)
ill.20-22.
(næste sider)



18.

Den rumlige orientering går altså fra horisontal (Zentraler Platz/foyer stueplan) til vertikal (foyeren på 1. sal under arkivet) og tilbage til det horisontale (læsesalen/udsigten mod Zentraler Platz). Når man som læsesalsbruger opholder sig i Stabi, vil man pendulere mellem læsesalen og foyeren under arkivet, hvor diverse pauserum, kopirum o.a. er placeret, og når man forlader Stabi, går man fra læsesalen via hovedtrappen til foyeren under arkivet for at vende 180 grader og igen via hovedtrappen ned i foyeren i stueplan og ud til den forhenværende Zentraler Platz og videre. Stabis infrastruktur, brugerbevægelser og orienteringer understreger og udtrykker en tredelt relation i Stabi mellem Zentraler Platz og arkivet med læsesalen skudt ind imellem; en tredelt relation mellem verden (om-verden), viden (arkiv) og udvekslende mellemrum (læsesalen). Læsesalens pladser er (næsten) alle orienteret mod udsigten mod Potsdamer Straße ("verdensopkobling") og den forhenværende Zentraler Platz ("Freifläche"). Læsesalen er derfor ikke blot et afsondret "indrestyret" rum, men også et udadvendt "andenstyret" rum.

Stabi placerer læsesalsbrugeren i en dobbeltsituation, hvor viden gives via "historisk" oplysning, "bagfra" - og oppefra - via bøgerne fra arkivet, som læsesalsbrugeren "kobler sig på" med et nedsænket (indfoldende) blik ned i den lånte bog, der ligger opslået på læsepulten foran læsesalsbrugeren i læsesalen, men samtidig "forfra" nu og her, hvor blikket løftes mod udsigten (udfoldes), og den (førhen) uafgjorte, bevægede og kaotiske situation udenfor Stabi beskues - og dette blikskifte gentages igen og igen. Læsesalsbrugeren kan via dette dobbeltblik forstå sig selv som placeret i en konfliktende situation mellem viden og Verden, og dermed også refleksivt og kritisk

231. forholdende sig til den viden, som formidles og studeres. I Stabis læsesal gøres der opmærksom på, at Verden udenfor er større og mere ubestemt end det begrænsede videns-rum, som læsesalsbrugeren er "inde i". Verden er større end vores viden om Verden. Læsesalen placerer sig i denne overgang som videns refleksive "udkigspost" mod Verden: udadrettet, men også holdende den kaotiske og flygtige Verden på afstand, så vores viden om Verden kan "fastholdes". Den rodede foranderlige tilstand, som den forhenværende Zentraler Platz i mange år udgjorde og levede med, udgjorde derfor i al sin "grimhed" - sin diversitet, trafik, friktion, "konfliktion", integration, ubestemthed og sin paradoksale tilstand af både at være mangelfuld og mangfoldig - et potentialitetens sted der var både tomt
232. og fyldt på samme tid, og var på denne måde den måske bedste løsning, den bedste motor for kritisk refleksion frem for Scharouns egne forestillinger for området. På et dybere niveau var Zentraler Platz måske mere i pagt med Scharouns frihedsfor-dring?

"Dermed nærmer vi os det paradoks, der præger opfattelsen og planlægningen af det offentlige rum: Vi identificerer det offentlige rums kulturelle og etiske værdi med dets kollektivism, konfrontationen med det anderledes, mødet med det nye og usædvanlige. Men denne viden modsiges af planlægningen i praksis, hvor præmissen har tendens til at være, at den sunde by er en konfliktfri by. Den idealiserede

233. by på tegnebrættet præsenterer byen uden friktion."

- Marie Bruun Yde



19.





Hvis det offentlige og fælles kun er harmoni uden "friktion", uenigheder og konflikter, hvor man ikke kan tolerere disse i det fælles "hellige navn", findes der nok masser af viden (f.eks. samlet i et offentligt og fælles bibliotek og arkiv som Stabi), men det bliver ikke dialogisk og dermed reel fælles viden. Hvis det "harmoniske fællesskab" undertrykker de friktioner og konflikter, der er kritikens og den fortsatte dialogs forudsætning, gives der ikke gives plads og rum til, at man som individ kan bidrage til det fælles ved at kritisere, justere, revidere og udvikle. Det uafgjorte og uafklarede, fyldt med kritik, tvivl og overvejelser, er det, der åbner mulighed for dialog og dermed besindelse, nye indsigter og en større og mere nuanceret forståelse, der aldrig er endelig. Det fælles er ikke et a-priori-givet niveau, man kan falde tilbage på ved at give afkald på det individuelle og partikulære. Som allerede formuleret i relation til analysen af La Tourette (med reference til Agamben) opstår det fælles ved at investere det individuelle, ved at løfte eller intensivere det individuelle til et overindividuel fælles niveau. Dets forudsætning er det individuelle, hvorfor det aldrig er det samme, og det står frem ved en fortsat oscilleren og konflikt mellem det individuelle og det overindividuelle. I tilfældet Stabi og Zentraler Platz: en fortsat oscilleren og konflikt mellem individuel refleksion og fælles overindividuel viden.

En arkitektur, der rummer og udstiller sin "tvivl" (har et dobbeltblik), rækker ud efter sine brugere og inviterer dem til at tage del i "diskussionen". Stabi og Zentraler Platz placerede brugeren i en konfliktende situation, hvor tingenes sammensætning var uafgjort, hvorfor det blev overladt til brugeren selv at sætte tingene sammen. Brugere gik fra at være modtagere til at være deltagere. En sådan arkitektur mister måske sit elitære præg, men ikke sin autoritet og troværdighed.

I nærværende analyse og tolkning af Stabis og Zentraler Platz' (nu forhenværende) fællestilstand, gav Stabi - som "vidensformidler" - afkald på at give os sikker grund under fødderne, og med den usikkerhed og den tvivl, der deraf fulgte, fulgte også en byrde og et personligt ansvar for at vælge og handle. Stabis og Zentraler Platz' relation korrelerede til den opfattelse, at vi ikke kan lægge ansvaret fra os ved alene at gøre beslutninger til et spørgsmål om at vælge og handle, sådan som allerede etableret viden viser er mest hensigtsmæssigt. Ofte er der ingen facitliste og ingen endegyldige beviser for forskellige årsagssammenhænge, vi har sjældent adgang til al nødvendig viden, er i ringe grad opmærksomme på dette og tager sjældent højde for, at der er relevant viden, vi ikke ved, vi ikke har. Ingen af os ved, hvordan verden omkring os egentlig er. Det, vi "ved", er, hvordan vi på grundlag af det, vi kan opfatte af verden, forestiller os, at den er, og vores forestillinger er ikke nødvendigvis ens, selv om vi skulle opfatte de samme indtryk. Den viden, vi danner (og som f.eks. lagres i Stabi), må derfor nødvendigvis formidles og tilgås refleksivt, for at vi kan forholde os nuanceret og besindigt til den begrænsning, som en vidensdannelse uafvendeligt også danner.

Der findes ingen sikker viden, og man kan måske tillade sig at hævde, at sikkerhed er det eneste sikre kendetegn på, at man ikke forholder sig til virkeligheden. Samspillet mellem Stabi og Zentraler Platz korrelerede til denne problematik ved at anspore læsesalsbrugeren til det førnævnte dobbeltblik på viden og

22.
Udsigt mod Potsdamer Strasse og Zentraler Platz. Bemærk de justerbare lodrette lameller der kan begrænse lysindfaldet, men også udsigten.



Verden, for derved at gøre konflikten og begrænsningen synlig og dermed også bevidst og potentielt håndterbar.

Som jeg tilsvarende formulerede det i forbindelse med analysen af La Tourette er "tvivl anfægtende og kan være en plage, der kan nage mennesket og begrænse dets evne til at handle, men omvendt underlægger tvivleren, sig ikke nogen form for magt og autoritet, hvorfor vedkommende er fri til selv at tænke og handle. Tvivleren sætter spørgsmålstegn ved givne vidensdannelser, forståelser og tolkninger og kan derved åbne andre veje - hvorfor tvivleren i sidste ende advokerer for tankens frihed." Den polske sociolog Zygmunt Bauman (1925-2017) pointerede et vigtigt aspekt ved dette:

"Sandheden om det nutidige liv kan meget vel være dén, at der ikke er nogen måde, hvorpå man kan opbevare sit ansvar et sikkert sted. Det kan ikke pantsættes eller lægges på is, det kan ikke foræres bort til nogen, der ved bedre. Det er frihedens andet ansigt, for man kan ikke få frihed uden ansvar."

234.

Den frihed og individualisering, der fulgte med det moderne/postmoderne gennembrud, pålægger også den enkelte et ansvar, da svaret på, hvad der er rigtigt og forkert, ikke længere er os givet af en højere instans, uanset om denne er viden, religion eller andet. Stabi handler på den ene side om tilegnelse af viden, på den anden side handler Stabi også om refleksion. Hver gang vi vender blikket mod Verden, må vi fortabes og fascineres, foran os er der til stadighed en uendelighed at opdage. Vores viden om Verden er kun alt for menneskelig i sin endelighed. Vores fortsatte og nødvendige dannelse af viden er - uanset hvor åbnende og uendelig den kan forekomme - uafvendeligt også en indhegning i/af Verden; en begrænsning i/af det ubegrænsede. Stabi og Zentraler Platz tilbød en blikveksling fra den verden der er viden, ud mod andre mulige verdener, og dermed gav den arkitektoniske situation gode vilkår for at erkendelsen kunne finde sted på refleksiv vis. De mest autoritetstro og velafrettede læsere adlyder den foreskrevne "rute" igennem bøgerne. Andre læsere går deres egne veje, læser imellem linjerne, læser indenad, omgås den foreskrevne læsemåde og overskrider bøgernes "indhegninger" og "afrundede" helheder for at drage deres egne konklusioner. Nærværende analyse og tolkning vil anføre at Stabis og Zentraler Platz' samspil ansporede til sidstnævnte adfærd. Det dobbeltblik, som Stabi placerede (og stadig placerer) læsesalsbrugerens i, skabte - sammen med Zentraler Platz - en udveksling mellem vidensformidling og individuel refleksion. Læsesalsbrugeren blev placeret i en situation, hvor dialogen og konflikten mellem viden og refleksion kunne intensiveres. Scharouns intention og frihedsanfægtelse blev dermed nuanceret og åbnet af Stabis og Zentraler Platz' tilstand og spil.

Hvis vi med denne viden om Stabis indre organisering og dobbeltblik vender tilbage til den nu forhenværende Zentraler Platz, begynder enkelte detaljer i dennes udformning nu at kunne forstås: Zentraler Platz' hævede kant mod Potsdamer StraÙe og Stabi og den fra denne kant bagud- og nedadgående trappesering kan nu forstås på den ene side som kant og fremhævning af bruddet, men også som en trappe, der inklinerede

ill.23.

ill.24.

23.
Zentraler Platz' hævede kant mod
Potsdamer Strasse og Stabi

24.
Zentraler Platz' nedtrapping og
inklinering mod Stabi



23.



til Stabis indre trappeserende læsesal. Der var dog ikke tale om en tydelig rumsamlende soning hen over bruddet (Potsdamer Straße) - tilsvarende Scharouns dalmetafor - da denne sammenhæng ikke var umiddelbart registrerbar, men om en sammenhæng, der kun kunne forstås ved et dybere kendskab til stedets sammenhænge og spil. Zentraler Platz' udformning gav kun mening i relation til Stabis indre og kunne kun forstås, når man vendte tilbage fra Stabis læsesal til Zentraler Platz. Sammenhængen kunne ikke ses i ét blik - fra hverken læsesalen eller Zentraler Platz - men skulle bindes sammen via bevægelsen, hvorfor det blev overladt til brugerne at "konstruere" denne sammenhæng. Sammenhængen var ikke endeligt givet af den arkitektoniske situation, men var kun til stede som uforløst "potentiale". Sammenhængen blev først forløst (og uden garanti) via brugernes deltagelse, hvorfor det endnu engang betones, at det ikke var doceren, men involvering, der var Stabi og Zentraler Platz' anliggende. Uden denne subtile sammenhæng oplevedes Zentraler Platz' udformning som meningsløs. Bruddet lavede sammenhængen om til et spil mellem meningsløshed og mening, hvor meningen ikke var garanteret. Bruddet gjorde det af med enhver form for entydighed.

Stabi og Zentraler Platz hørte sammen, men hen over et brud, der skilte dem ad, og denne "ulykkelige kærlighed" - dette forhold mellem eros og eris - holdte spillet i gang. Og som vi kender det fra den danske digterfilosof Søren Aabye Kirkegaards uforløste forhold til Regine - der lader "hendes tilværelse slynge sig ind i min", men ikke i kødelig forstand, kun "som et vandmærke" - er der næsten intet der er så refleksions-igangsættende som ulykkelig kærlighed.

Afslutningsvis vil jeg vende tilbage til sammenligningen mellem Zentraler Platz og Kongens Nytorv i København og markere en afgørende forskel ved at gå omkring den norske arkitekt og arkitekturteoretiker Christian Norberg-Schulz (1926-2000):

"*Begrensning* er [...] den primære betingelse for stedsidentitet, for identitet forudsætter jo at noe erkjennes *som noe*, selv om det inngår i en helhet. En bosetning kan være begrenset på flere måter: ved en innhegning eller bymur, ved tetthet, eller ved en gjennomgående karakter som viser seg allerede på avstand. Men i alle tilfeller bør visse adkomstpunkter markeres som en

236. «terskel». Slik vi kan si: «Nå er jeg *her!*»

I tilfældet Zentraler Platz var denne tærskel meget svagt artikuleret (i modsætning til Kongens Nytorv): Bevægelsen igennem var næsten altdominerende, hvorfor man ikke rigtig oplevede dette "Nu er jeg *her!*". Det var (og er) kulturforums prominente bygningsværker, der tog opmærksomheden, hvorfor Zentraler Platz først "trådte frem", når den f.eks. blev indrammet som udsigt og blev involveret i et spil med Stabi, hvorfor man ikke "var *der!*", men havde en afstand - og dermed startedes det spil mellem nærvær og fravær, der er refleksionens betingelse, og var Stabi og Zentraler Platz' særlige forbundethed og gensidige afhængighed.

Der var i dette tilfælde ikke tale om, at en ydre grænse og en tydelig tærskel skulle overskrides (som hos Norberg-Schulz), men at en mere subtil indre konsistens og sammenhængskraft



virkede og skulle opdages, ved at man ikke kun som beskuer, men som mere involveret bruger indgik i stedets spil. Det var ikke ankomsten, men brugen (deltagelsen), der dannede stedet. Det var ikke begrænsningen, men brugen der betingede stedets identitet. Eller rettere: Det var ikke en ydre tærskel, men en indre konsistens og sammenhængskraft, der satte helhedens “begrænsning”, hvorfor denne var mere ubestemt. Der var altså ikke, som hos Norberg-Schulz, tale om “en gennemgående karakter der allerede kan opleves på afstand”, men bagvendt om en helhed, hvis omfang måske først kunne erkendes, når den blev forladt (når deltagelsen ophørte). Det særligt vellykkede værk kan måske slet ikke forlades, da det i sit spil og sin vellykkethed måske synes at emergere ubegrænset ud over sin umiddelbare fysiske begrænsning (man tager spillet med, eller det sætter spor, som man tager med sig).

Kulturforum påkalder sig opmærksomhed som et vigtigt og spændingsfyldt sted i tysk og europæisk kultur, politik og historie. Zentraler Platz var et nu overstået kapitel i Kulturforums historie og jf. denne analyse, et meget interessant og stadigt vedkommende fænomen, der gav Stabi og Kulturforum en særlig eksistentiel dybde (i denne analyse med fokus på pladsens gensidigt løftende relation til Stabi), hvorfor jeg selvfølgelig begræder, at pladsen ikke fik mulighed for at fortsætte sit mærkelige, tilfældige, kaotiske og omskiftelige liv. I forhold til Stabis og Kulturforums fremtid, vil jeg derfor fremhæve, at det er en vigtig erfaring at føre videre, at Kulturforum ikke fastfryses eller afklares i en harmonisk konfliktløs tilstand, men at det åbne, de subtile sammenhænge og det “uafgjorte” er afgørende temaer for området, der fortsat bør tages i betragtning. Det uafgjorte holder os fortsat i gang, fordi det ikke giver svar, men stiller spørgsmål, der ansporer til refleksion. Om den aktuelle bebyggelse af Zentraler Platz evner at tage tråden op fra dette, må tiden vise.

ill.25.

(side 197)

Noter afsnit 2.3.

207. Denne analyse er tidligere blevet udgivet i en fagfællebedømt version på både dansk og tysk i Thomas Ryborg Jørgensen, ‘Stabi & Zentraler Platz’ (Kunstakademiets Arkitektskole 2012). Nærværende version er tilpasset dette arbejde og den ændring af situationen som den aktuelle (2022) bebyggelse af Zentraler Platz medfører, men gentager i det store og hele pointerne fra den tidligere udgivne version.

208. Ansatte og brugere har givet statsbiblioteket det mere mundrette kælenavn ‘Stabi’.

209. Scharoun vandt arkitektkonkurrencen i 1964, og bygningen stod endeligt færdig i 1979. Scharoun døde i 1972, hvorfor opførelsen blev gennemført under ledelse af Scharouns medarbejder og forretningspartner den tyske arkitekt Edgar Wisniewski (1930-2007). Arkitektkonkurrencen blev publiceret i Bauwelt 1964, no. 40-41, s.1068-1092.

210. Det eksakte program for denne bygning fremgår ikke helt entydigt. Den engelske arkitekt og arkitekturhistoriker Peter Blundell Jones (1949-2016) nærmede sig dog en forklaring; “[...] ‘Senate Guest House’ - a kind of hotel for cultural visitors.” (Peter Blundell Jones, ‘Hans Scharoun’ s.199 (London 1995)).

211. Jürgen Tietz, ‘Staatsbibliothek Kulturforum Berlin’ i ‘Die Neuen Architekturführer’ nr. 16 s.10 (Berlin 2000).

212. Hermann Matterns indsats endte dog med at begrænse sig til den lille trappeserende skulpturhave (benævnt ‘Matterngarten’), foran Stabis hovedindgang og et mindre haveanlæg ved philharmonien. Se bl.a.: <https://www.stadtentwicklung.berlin.de/planen/staedtebau-projekte/kulturforum/de/einrichtungen/matterngaerten/index.shtml> (tilgået den 01.06.2022).

213. Dette fremgår af Scharouns tekst fra konkurrenceforslaget, der er gengivet i; Peter Pfankuch (Hrsg.), ‘Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte’. Schriftenreihe der Akademie der Künste s.339-41 (Berlin 1993).

214. “[...] Der Verwirklichung harrt noch die von Scharoun nur in grossen Zügen konzipierte Idee eines Gästehauses an der West-seite der Potsdamer Straße, der Staatsbiblio-

thek gegenüber. Erst mit diesem Bau wird die stadträumliche Konzeption, die Hans Scharoun beim Entwurf der Bibliothek geleitet hat, vollendet sein.” (Kühne, Günther, ‘Ein wohlgegliederter Raum’ i, Der Tagesspiegel, Berlin, 14.12.1978).

“Scharoun hat den Begriff ‘Tal’ selbst ausdrücklich in seiner Beschreibung gebraucht [...] Diesem ‘Tal’-Konzept ist man bisher auch gefolgt allein schon dadurch, dass man Scharouns Projekt für die Bibliothek mit nur wenig Änderungen getreulich realisiert hat.” (Conrads, Ulrich: ‘Offenbar: ein Innenwelt-Raum’ i, Bauwelt 1, 1979 s.13-14). Begge citater er taget fra; Geisert, Helmut u. Gillen, Eckhart (Hersg.), ‘Platz und Monument. Die Kontroverse um das Kulturforum Berlin 1980-1992’ s.29 (Berlin 1992 - Berlinische Galerie. Musumpädagogischer Dienst Berlin. Berlin Brandenburger Topographien).

215. “Das Kulturforum ist wiederholt als Negativbeispiel modernistischen Städtebaus beschrieben worden. Trotz bedeutender Einzelbauten wie der Neuen Nationalgalerie und der Philharmonie haben sich ein Platz- oder Forumscharakter und ein identitätsstiftendes Ortsbild nicht eingestellt. Dies wird der Weiträumigkeit, der Zerschneidung des Areals durch die Straßenführung, der Monofunktionalität, den fließenden Raumgrenzen sowie der Tatsache angelastet, dass die vorhandenen Gebäude einen motivisch-formalen Zusammenhang vermessen lassen. In ihrer umfangreichen Internet-Seite zum Kulturforum bezeichnet auch die Berliner Senatsverwaltung für Stadtentwicklung den gegenwärtigen Zustand als unbefriedigend. Die gebaute Realität entspreche nicht den Vorstellungen, die sich mit dem Begriff “Kulturforum“ verbinden.” (http://de.wikipedia.org/wiki/Kulturforum_Berlin) (tilgået den 01.06.2022). Se også; Jaeger, Falk, ‘Grün-ist-die-Rettung - Scharoun ernst nehmen: Wie das Kulturforum endlich in Ordnung gebracht werden kann’. Der Tagesspiegel 24.02.2010 (<http://www.tagesspiegel.de/kultur/gruen-ist-die-rettung/1689576.html>) (tilgået den 01.06.2022).

216. “Die abschließende Gestaltung der zentralen Freifläche am Kulturforum einschließlich des Matthäikirchplatzes beschäftigt bereits Architekten und Freiraumplaner mehrerer Generationen. Erste Überlegungen von Hans Scharoun Anfang der 60er Jahre sahen hier das so genannte “Haus der Mitte” oder auch “Gästehaus” vor. In den 80er Jahren favorisierte man den Entwurf von Hans Hollein, auf dessen Freiraumplanung die Piazzetta baulich

angepasst wurde. Nach der Wieder-vereinigung veränderten sich die räumlichen Bezüge und eine weitere Neuplanung des Areals wurde notwendig. Dazu gewann 1998 das Büro für Landschaftsplanung Valentien + Valentien in Zusammenarbeit mit dem Büro Hilmer & Sattler den landschaftsplanerischen Wettbewerb (mit städtebaulichem Anteil) für das Kulturforum, aber auch dieser Entwurf konnte nur in Teilen realisiert werden.” (https://www.stadtentwicklung.berlin.de/planen/staedtebau-projekte/kulturforum/de/einrichtungen/matthaeikirchpl_usw/index.%20shtml) (tilgået den 01.06.2022) + http://www.stadtentwicklung.berlin.de/planen/staedtebauprojekte/kulturforum/downloads/broschue-re_3_juli_2005.pdf (tilgået den 01.06.2022).

217. Som indledningsvist nævnt, er denne række af forslag nu endt med et forslag til et ‘Museum des 20. Jahrhunderts’ der i skrivende stund er under opførelse. Projektet er tegnet af det schweiziske arkitektfirma Herzog & de Meuron Arkitekten i samarbejde med de schweiziske landskabsarkitekter Vogt Landschaftsarchitekten AG.

218. *“Begriff der Stadtlandschaft* Nach 1945 wurde das Leitbild der Stadtlandschaft neu definiert. Es verstand sich als ästhetischer Protest gegen die Monumentalität und Bodenschwere der NS-Bauten. Axialität und Parallelität wurden abgelehnt und sollten von einer freien, rhythmischen Ordnung, gleich einer landschaftlichen Formation, abgelöst werden. Landschaftlichkeit als Gegenbild zu geometrischen Ordnungen galt als Metapher für Freiheit.

Das Kulturforum als Stadtlandschaft Die Hochbauten des Kulturforums (Philharmonie, Nationalgalerie, Nationalbibliothek und Matthäuskirche) bilden ein Denkmalensemble. Nicht trotz, sondern gerade wegen seiner Heterogenität kommt dem Kulturforum eine besondere Bedeutung zu. Kontrastierende und durchaus im Widerspruch zueinander stehende städtebauliche Konzepte überlagern sich”. (http://www.stadtentwicklung.berlin.de/planen/staedtebauprojekte/kulturforum/de/geschichte/1945_bis_1989/stadtlandschaft/index.shtml) (tilgået den 01.06.2022).

219. Mies van der Rohes ‘Neue Nationalgalerie’. ‘Die Museen der Europäischen Kunst’ af Rolf Gutbrod. ‘Die Philharmonie Berlin’ af Scharoun og ‘Staatsbibliothek zu Berlin’ af Scharoun.

220. Med bl.a. tydelige referencer til Karl Friedrich Schinkels tempelagtige

‘Alte Nationalgalerie’ (1861) på Museumsinsel. En tilsvarende læsning af Mies van der Rohes Neue Nationalgalerie som tempelagtigt, kan man også finde hos den danske idéhistoriker og arkitekturteoretiker Carsten Thau (Carsten Thau, ‘Arkitekturen som Tidsmaskine’ s.359 (København 2010)), hvor også det autonome og selvberørende (s. 358), og tomt universelle (s. 365) betones.

221. Tietz, Jürgen, ‘Staatsbibliothek Kulturforum Berlin’ i ‘Die Neuen Arkitekturführer’ nr. 16 s.10 (Berlin 2000).

222. Her henvises til det organiske organiseringsprincip, som tydeligt kan genfindes i Stabi, og som Scharoun (via den indflydelsesrige tyske arkitekt Hugo Häring) plæderede for: Arkitekturens elementer sammensættes som organer i en organisme med et dynamisk forhold mellem del og helhed. De enkelte dele - organerne - udformes i relation til deres placering og virken i helheden/ organismen, hvis samlede udformning de virker tilbage på. Denne dynamiske relation mellem del og helhed umuliggør en additiv sammenstilling af a priori definerede enheder; “Die Reihung auch noch so gut technisch-funktionell gelöster Einzelraume genügt nicht”. Peter Pfankuch (Hrsg.), ‘Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte’. Schriftenreihe der Akademie der Künste s.194 (Berlin 1993 (1977)). Se også Hugo Häring, ‘Kunst- und Strukturprobleme des Bauens’ i; Jürgen Joedicke und Heinrich Lauterbach (Hrsg.), ‘Hugo Häring. Schriften, Entwürfe, Bauten. Dokumente der modernen Architektur: Beiträge zur Interpretation und Dokumentation des Bauens, Bd. 4’ s.25-29 (Stuttgart 1965 (1931)).

223. Stabi som en ekspressionistisk motivverden; ‘Det beboede bjerg’, Potsdamer Strasse som en “dalflod”, arkivet som en “bjergkam”, læsesalen som en “bjergterrasse”, hovedindgangen som en åbning ind til foyeren som en bjerghule, og læsesalen om aftenen, med sin fantastisk udviklede kunstige lyssætning der får læsesalen til at fremstå som en lysende “krystalhule”. På trods af den overgribende metaforverden er Stabi dog stadig svær at gribe i sin helhed, selvfølgelig pga. sin størrelse og kompleksitet, men også pga. sin kompositionsform med flere lag af sammenbindingsfigurer og mindre helhedsniveauer, der tilsammen former Stabis samlede helhed. Der er dog ikke tale om en collage, da man ikke entydigt kan skille kompositionen ad i let identificerbare dele.

224. Carsten Thau, ‘Arkitekturen som Tidsmaskine’ s.357-371 (København 2010).

225. Ibid. s. 371.

226. Peter Blundell Jones, ‘Hans Scharoun’ s.201 (London 1995)).

227. Nationalgalleriet er en *kold* konstruktion, hvor Stabi er en *varm* konstruktion, hvilket igen er en markant forskel det er fristende at tolke videre på.

228. Vedr. begrebet ‘Universal Space’ se bl.a. Thomas Ryborg Jørgensen, ‘Det Ustadige i Arkitekturen’ s.93-94 + s.150-152 (København 2005). Se også Carsten Thaus analyse af nationalgalleriet i; Carsten Thau, ‘Arkitekturen som Tidsmaskine’ s.357-371 (København 2010). f.eks. s.365.

229. Boglageret, der er placeret i de øverste etager, der i sit ydre udtryk fremstår som en bjergkam.

230. Østfoyeren som den kaldes.

231. Den tredelte relation nuancerer situationen som viden, “indi-viden” og “om-viden”.

232. Denne formulering trækker på en formulering fra min ph.d.- afhandling: “I det felt, som afhandlingen implicerer, etablerer det vellykkede arkitekturværk en mærkeligt både tom og fuld scene, som er potentialitetens sted. På denne scene kan begivenheder blive til og unnlade at blive til, tanker kan tænkes eller forblive uarticulerede. Det potentielle i arkitekturen er på den led noget, der på samme tid findes og ikke-findes. Det findes, for så vidt det er begivenhedernes forudsætning - det

skal være muligt i arkitekturen - men omvendt findes det ikke, for det ér ikke rigtigt noget i sig selv, kun en tilgængelig lysning, en mulig åbning inden noget sker og bliver til. Arkitekturen i-sig-selv venter, den venter på at blive aktualiseret af noget udenfor-den-selv - en såkaldt bruger, der bestemmer, hvad arkitekturens potentialitet skal aktualiseres som. Men denne venten er ikke blot passivitet: I det vellykkede arkitekturværk er scenen kvalificeret og derfor sker der, på en vis måde, allerede noget på scenen inden “stykket går i gang” - inden den førortalte bruger kommer ind på scenen. Der sker noget, der overhovedet gør det relevant for brugeren at komme ind.” (Thomas Ryborg Jørgensen, ‘Det Ustadige i Arkitekturen’ s.176 (København 2005)).

233. Kulturhistoriker Marie Bruun Yde (1980-), ‘Hvem er bange for det offentlige rum?’ s.26-27 (Arkitekten Vol. 112, April 2010). 234. Christian Graugaard, ‘Frihedens andet ansigt’, interview med Zygmunt Bauman i Politiken 16.03.1997.

235. Zentraler Platz’ udformning i de sidste år, var i et vist omfang resultatet af en landskabsarkitekt-konkurrence i 1998 der blev vundet af de tyske landskabsarkitekter og byplanlæggere Valentien+ Valentien i samarbejde med det tyske Arkitekturbüro Hilmer Sattler Architekten. Projektet blev kun delvist realiseret i 1998-2000.

236. Christian Norberg-Schulz: essayet ‘Stedskunst’ i; Christian Norberg-Schulz ‘Øye og Hånd: essays og artikler: ny rekke’ s.76 (Oslo 1997).

2.4. Kultur (og politik):

Stockholms kulturhus

STRUKTUR FOR KULTUR

237. I 1967 - året efter han vandt arkitektkonkurrencen om Stock-
238. holms kulturhus, og syv år før kulturhuset blev endeligt indvi- ill.1.
et - skrev den svenske arkitekt Peter Celsing (1920-1974) en
tekst om kulturhuset i det svenske arkitektur-fagblad 'Arkitek-
tur'. Teksten havde den sigende titel; 'Struktur för kultur', og
med yderligere udsagn i teksten som; "Kulturhuset är tänkt
som ett varuhus, flexibelt och anpassningsbart för nya situa-
239. tioner", og andetsteds i teksten omtalte han kulturhuset som
240. "[...] en tekniskt betingad, neutralt tilbakahållen ram", lagde
Celsing sig tæt op ad den retorik og arkitekturforståelse der i
de samtidige år kendetegnede den såkaldte strukturalistiske
arkitektur. En vigtig pointe, som denne analyse vil fremhæve,
er, at Celsings kulturhus også kan forstås som rækkende ud
over hans egne udsagn og ud over de dogmer, der kom til at
præge den strukturalistiske arkitektur, hvilket jeg vil opholde
mig ved i det følgende. Vi må dog først en mindre omvej om-
kring strukturalismen:

Strukturalisterne ville skabe en arkitektur, der forenede det konstante og generelle med det foranderlige og individuelle. Denne ambition opstod som en modreaktion på og kritik af funktionalismens statiske og snævert funktionsorienterede metoder. Metoder, som blev kritiseret for at afstedkomme bygninger, der var forældede, allerede når de stod færdige, fordi de ikke tog hensyn til løbende forandringer i funktionsgrundlaget. Strukturalisterne tog udgangspunkt i den hypotese, at det komplekse og foranderlige menneskelige liv, der finder sted og udspiller sig i arkitekturen, er bestemt af de samme formelle regler - regler med "background permanency", som det engelske arkitektpar Alison (1928-1993) og Peter Smithson (1923-
241. 2003) formulerede det - uanset at dette livs konkrete indhold og substans forandrer sig, hvorfor arkitekten kan/må koncentrere sin indsats omkring disse formelle regler.



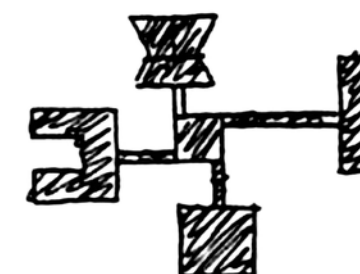
242. Kort beskrevet og absolut forenklet udgør strukturalismen overgangen fra at tænke i afgrænsede (dissocierede) elementer til at tænke og prioritere forbindelserne (associationerne) imellem elementerne - "articulate the inbetween" som den hollandske arkitekt Aldo van Eyck (1918-1999) proklamerede. ill.2.

Strukturalismen udgør overgangen til at tænke og prioritere den strukturelle ordningssammenhæng mellem elementerne, hvor begrebet *struktur* skal forstås som en betegnelse for de formmæssige fænomener, der ikke kan reduceres til enkeltelementer. Eller sagt på en anden måde: Det strukturelle udgør de "uselvstændige" niveauer i bygningsværket, der ikke kan afgrænses til særlige "steder", da disse niveauer gennemtrænger og findes overalt i værket. Det "uselvstændige" kan derfor ikke ændres uden store konsekvenser for bygningsværkets samlede effekt, i modsætning til værkets "selvstændige" niveauer, der fungerer som afgrænsede, selvberørende elementer i værket. Det "selvstændige" kan derfor potentielt ændres/udskiftes med kun begrænset lokal effekt i bygningsværket. Denne forskel fik strukturalisterne til at se et fleksibilitetspotentialt i at "give køb" på "det selvstændige" til fordel for "det uselvstændige"; at "give køb" på det partikulære til fordel for det almene og strukturelle, der dermed privilegeres som værkets "helhedsgarant" - som det niveau, der binder værket sammen, hvorfor det partikulære, det specifikt funktionelle osv., kan udfolde sig og forandre sig frit uden at kompromittere helheden, da denne er "sikret" af det strukturelle.

Strukturalisterne anså det for muligt at beskrive et givet problemfelt som relationer mellem elementer, der indgår i et system eller en struktur af mere almen karakter, hvorfor det selvstændige - de historiske og specifikke situativt afhængige implikationer - kunne "udskilles" og få tildelt rollen som udskifteligt "software" i et mere generelt virkende stykke "hardware".

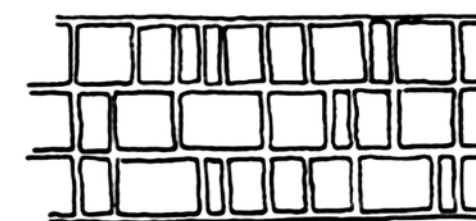
I dag må vi nok kritisere en sådan arkitekturforståelse og fremhæve, at det problematiske ved de strukturalistiske forestillinger ligger i prioriteringen af et ahistorisk generelt niveau bag virkelighedens foranderlighed; bag de situationsspecifikke vilkår og problemers kompleksitet og historiske foranderlighed. Fraktal-geometrien har f.eks. vist os, at enkle regler kan føre til høj kompleksitet og indviklet adfærd. Omvendt er det problematisk at forestille sig, at virkelighedens høje kompleksitet og menneskers indviklede adfærd kan fastholdes med enkle regler, hvilket grundlæggende er den ambition, der er forsøgt udtrykt i den strukturalistiske arkitektur. 243.

⑥ The external expression of differences in function (are these as important as the similarities?) and nostalgia for representative form also tend to segregate the university into specialized disciplines only.



DISSOCIATION

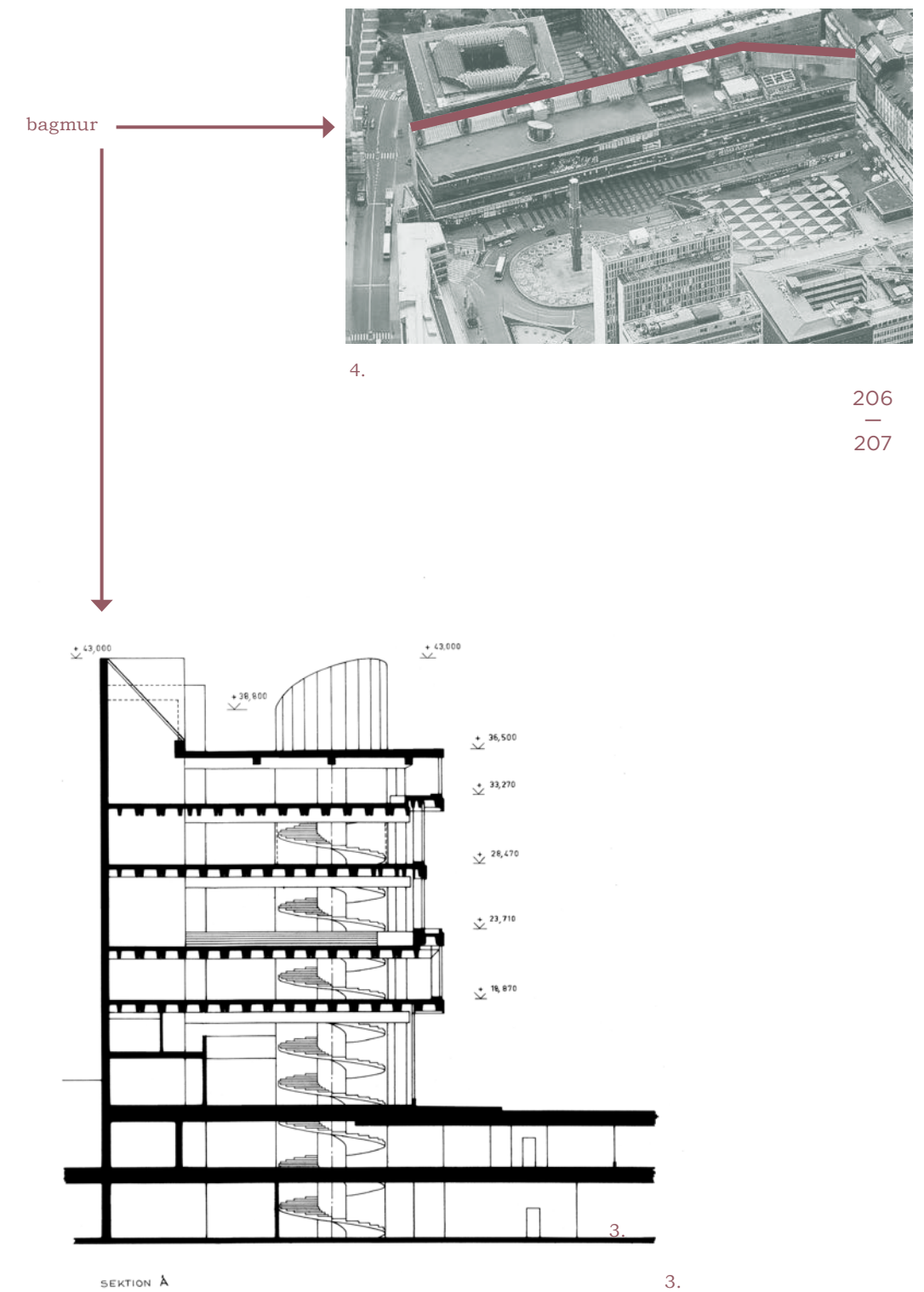
⑦ We seek rather a system giving the minimum organization necessary to an association of disciplines. The specific natures of different functions are accommodated within a general framework which expresses university.



ASSOCIATION



5.



Når vi vender tilbage til Stockholms kulturhus, må vi spørge til, hvordan kulturhuset virker i forhold til dette. Kulturhuset sætter tydeligvis en stor ramme op; en generaliseret struktur, der giver mulighed for, at et foranderligt (kultur)liv kan udfolde sig og forandre og udvikle sig. Rammen består i al enkelhed af en simpel struktur af stablede åbne dæk og en stor bagmur mod syd samt en stor nordvendt - mellem dækkene udspændt - glasfacade, der sætter den klimatiske ramme for udfoldelserne. Derudover er bevægelsen mellem dækkene muliggjort af en stor spindeltrappe foruden en række elevatorer og sekundære trapper integreret i bagmuren. I 1997 blev spindeltrappen suppleret med rulletrapper, der i dag udgør den primære infrastruktur. Tilsammen former disse elementer en bygning, som klart overskrider de ellers store skalaer, der kendetegner den umiddelbart omgivende kontekst, hvilket er et typisk træk ved en stor del af de strukturalistiske værker, der tilsvarende ofte domineres af bygningens store generelle træk frem for at tilpasse og nuancere sig i forhold til sine omgivelser. Så vidt lever kulturhuset op til en strukturalistisk prioritering af det generelle og uselvstændige. Men når man lærer bygningen bedre at kende, opdager man andre sider af bygningen, der har en markant anderledes tilgang, og som må forstås fra et helt andet perspektiv, hvorfor bygningens samlede effekt må forstås som et spil eller en dialog mellem en strukturalistisk tilgang og en anden tilgang, som vil blive uddybet i det følgende:

ill.3-4.

ill.5.

ill.6-7.





8.



9.

Den enorme bagmur, der spænder hele Sergels Torg ud fra Drottninggatan mod vest til Malmskillnadsgatan mod øst, er i sit hovedtræk netop en bag-mur, der trækker sig tilbage for at give plads. Men mod Drottninggatan knækkes bagmuren frem, så den bliver markant synlig fra Sergels Torg, hvilket også afstedkommer, at der formes et lille trekantet byrum som en udposning på Drottninggatan. I dette byrum har Celsing placeret en lille, rød (kinesisk inspireret?) sidebygning med et i bagmuren ophængt kobbortag, der som en slags pavillon eller karnap hænger på murens bagside. Bygningen indeholder en teatercafé/restaurant og et billetbureau til Stockholms Stadsteater, der indgår i kulturhuskomplekset. Denne lille mærkelige bygning markerer en markant, næsten demonstrativt anderledes tilgang, der er udpræget mere særegen og individualiseret end den neutrale tilgang, som Celsing ellers proklamerede som bygningens karakter. Ligeledes gør den store bagmur i kraft af knækket frem mod Sergels Torg opmærksom på sig selv som et særegent træk, der ikke kun er til stede for at give plads til noget andet, men også "for sin egen skyld". Bagmuren ses ikke længere som en neutral baggrund, men træder frem som et karakterfuldt arkitektonisk motiv, der er svært at overse og forstå som et neutralt udsagn.

ill.8.

Et andet træk ved bygningen, der ligeledes rummer denne dobbelthed, er den store glasfacade mod Sergels Torg. Glasfacaden er underdelt med en minimaliseret vinduesramme-detajling, som den svenske arkitekt, arkitekturforsker og professor på Chalmers Tekniska Högskola, Lars Marcus (1962-) i sin fine tekst om Celsings arkitektur, 'Tvetydige situationer, ofullbordade ögonblick', beskriver på denne måde:

ill.9.

ill.10-11.

"De stora glasen är knapphändigt infattade mellan grova vertikala stålprofiler utan att göra något väsen av sig, vi märker det knappt. Istället för att låta ett sådant tillfälle blomma ut till en liten ornamentalt berättelse vilket är så vanligt, väljer Celsing att låta glaset möta stålet stumt. Själva infästningsdetaljen liknar den grimas vi åstadkommer när vi genom att dra in våra läppar i munnen signalerar att vi inte vill eller kan tala."





12.

Til forskel fra Lars Marcus, der hæfter sig ved denne stumhed, som han ophøjer til at være et generelt karaktertræk ved bygningen; "Det är en genomgående attityd hos Kulturhuset att på detta sätt undvika att påkalla vår uppmärksamhet. Det finns en konsekvent ovilja att tala om sig själv", hæfter denne analyse sig ved, at disse "stumme" detaljer suppleres med detaljer, der i langt højere grad "taler" og gør opmærksom på sig selv. Det "stumme" og neutrale former således ikke alene husets karakter, men er i dialog med andre detaljer og aspekter, der er langt mere "talende" og egensindige, hvorfor husets samlede karakter formes i dette spændingsfelt. For at vende tilbage til bygningens "stumme" rammedetaljering, er det netop et markant træk, at rammerne er i dialog med den mere særegne "ornamentale berättelse", der udfolder sig omkring de siddepladser med borde, der som fast inventar er ophængt i vinduesrammerne lige bag glasset. Hvor rammer og glas muliggør det åbne og transparente forhold mellem kulturhusets indre og Sergels Torgs ydre offentlighed - hvorfor rammerne er neutrale for ikke at tage opmærksomheden fra dette forhold - udhæver den særegne detaljering af siddepladserne i facaden særlige steder, hvor man som individ kan opholde sig på grænsen og kontemplere forholdet. Der er altså tale om to skalaer der er sat sammen; en stor fælles skala, og en individualiseret skala, og denne sammensætning vil i det følgende blive uddybet som kulturhusets særlige karaktergivende "figur".

ill.12.

ill.13.



13.

Kulturhusets store glasfacade er nordvendt og ligger derfor i skygge det meste af dagen, hvorfor glasset kun i begrænset omfang spejler sine omgivelser. Transparensen er derfor ikke kun dominerende, når solen er gået ned og lyset er tændt i husets indre. Husets transparens er udpræget døgnet rundt, og det særlige ved den situation som transparensen afstedkommer, er, at det gennemsigtige facadebillede ikke kun synliggør det "flimrende" almene menneskemylder, som tager part i de offentlige aktiviteter, der udfolder sig i kulturhuset, men også at de førnævnte siddepladser i facaden fremhæver særlige individer, der ikke tager part i aktiviteterne, men i stedet tager en pause og er stoppet op for at kontemplere hele situationen. Det særlige forhold mellem det almene/neutrale og det særegne er derfor ikke kun et forhold i bygningens formgivning og detaljering, men også et forhold der synliggøres i bygningens sociale organisering; et socialt motiv, der synliggøres i facaden, hvorfor bygningen etablerer en korrelation mellem bygningens formsprog og den sociale organisering.

ill.14.

ill.16.

(næste opslag)

Forholdet mellem den enkelte og det fælles - selvet og det sociale - bliver yderligere tydeliggjort i relationen mellem kulturhuset og Sergels Torg, uanset om man står på torvet og betragter kulturhusets facade, eller om man er i kulturhuset og kigger ud på Sergels Torg. I begge situationer vil man kunne iagttage et aktivt menneskemylder med enkelte individer, der skiller sig ud ved at være standsede, inaktive og passivt betragtede som én selv. Stående midt i menneskemylderet på Sergels Torg, betragtede menneskemylderet i kulturhuset og de enkelte i facaden fremhævede individer. Eller siddende på siddepladserne i kulturhusets facade, betragtede menneskemylderet på Sergels Torg og de enkelte på torvet standsede individer, der betragter kulturhusets indre liv og vice versa i et spejlingsspil, hvor man betragter menneskemylderet, men også dem, der ligeledes betragter menneskemylderet og én selv. På denne vis ser man sig selv, både som individ og som del af et offentligt fællesskab.

Den samlede situation fungerer dermed som en slags portrættering, hvor spændingen og det, som giver "portrættet" dets betydning og værdi, opstår i feltet mellem det, betragteren er for sig selv, og det, betragteren er for andre i samme situation, der smelter sammen i ét og samme udtryk, i den forstand at man ved både at være betragter og betragtet bliver bevidst om denne samlede dobbelthed: Jeg er mig selv, men jeg er også en anden: Jeg er som dig. Det, man ser, er derfor ikke blot spejlingens lukkethed omkring sig selv. Det, man ser, er sig selv et helt andet sted og på en helt anden måde, nemlig i den andens "ansigt". Dermed etableres ikke en lukket situation, men en relationel og åben situation, der - vil dette arbejde hævde - er forudsætningen for al socialitet og alle fællesskabsdannelser (og demokratiets udgangspunkt, som jeg senere vil vende tilbage til). Det samme gælder for kulturhuset, der på sæt og vis er som Sergels Torg.

ill.15.



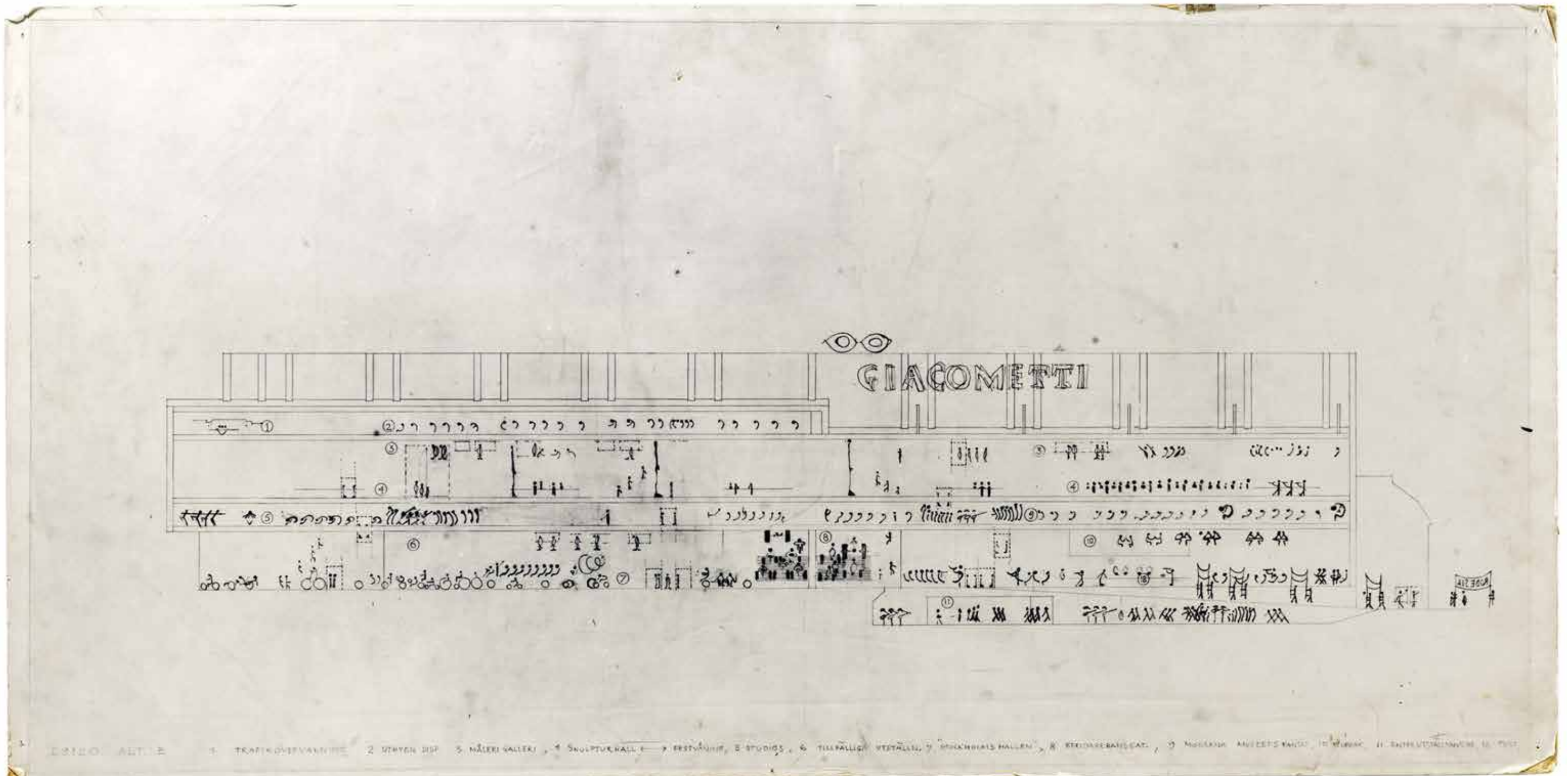
14.



15.

Peter Celsings skitse af facaden mod
Sergels Torg, fra
konkurrenceforslaget i 1966.
Bemærk at Celsings skitse betoner
bygningens indre liv som bygningens
facadeudtryk, i højere grad end
facadens arkitektoniske fremtræden.

214
—
215



Kulturhuset forstår jeg derfor som en fortsættelse og “opfoldning” af Sergels Torg, der dermed kan “se sig selv som en anden” i husets facadebillede. Kulturhusets store bagvæg er på denne måde torvets gulv, der er vippet op, og husets inventar er som torvets møblering. Det folkelige byliv kan dermed “se sig selv” i kulturhuset, i den forstand at husets indre liv kan forstås som pladsens liv rejst op.

Det offentlige er de “områder” i vores samfund, hvor vi i (samfunds-)fællesskab kan løfte noget, der er større, end hvad den enkelte kan magte; vi kan lære af hinanden, og vi kan skabe ting sammen; institutioner, sygehuse, biblioteker, kulturhuse, byer, byliv, en fælles kultur osv. Alt sammen noget, både fællesskabet og den enkelte kan drage nytte af. Men det offentlige er også de “områder” i vores samfund, hvor den enkelte kan blive glemmt og undertrykt, når fællesskabet kommer til at handle om kompromiser, kontrol, hierarkier og om udøvelse af magt over andre. Et demokratisk samfund må derfor vedvarende søge at finde en velfungerende, gensidigt løftende dynamisk balance, hvor både det fælles og det individuelle får plads og muligheder. Det er en sådan balance, som Stockholms kulturhus korrelerer til og udtrykker i sin organisering og sit arkitektoniske motiv, hvor både det fælles, det individuelle og det gensidige samspil fremhæves, og det var måske dette Celsing mente, da han i et interview i 1966 udtalte:

246. “Jag bygger för en ny människa som måste komma.”

Udsagnet handler selvfølgelig meget direkte om kulturhusets åbne form og strukturalistisk inspirerede fleksibilitetsfordring, der giver plads til det vi endnu ikke kender - ‘et forandringerne hus’ som Celsing også formulerede det - men på baggrund af den anfægtelse, Celsing implicit udtrykte med formuleringens tre sidste insisterende ord, “som måste komma”, vil nærværende arbejde argumentere for, at udsagnet også antyder at Celsing - med husets organisering, karakter og kontekstuelle medvirken - også ville skabe noget, der påvirker mennesket i en opbyggelig og særlig retning, selvom han andre steder udtalte sig forbeholdent om dette. Som indledningsvist nævnt skrev Celsing i 1967 en tekst om kulturhuset, hvor han formulerede sig på denne måde:

“Avsikten med kulturhuset har varit att exponera dess verksamhet genom en uppbyggnad på en serie plan med ungefär samma frihet och kontaktmöjligheter som det stora torgplanet kan erbjuda, och det är denna ambition som givit huset dess tekniska uppbyggnad. Att man sedan kunnat tolka in båda det ena och det andra i denna utformning, det vittnar kanske om att kulturhuset spontant fått ge uttryck för någonting som inte är likgiltigt, utan präglad av det äventyr och den spänning som en ny målsättning innebär

247. - att ge den centrale storstaden ett rikare innehåll.”

Som tidligere nævnt omtalte han også i samme tekst kulturhuset som “[...] en tekniskt betingad, neutralt tilbakahållen ram.” På trods af disse udsagn vil dette arbejde problematisere den neutralitet, Celsing hævder, og anfægte, at arkitekturen som sådan kan være neutral. Arkitektur er formgivning og vil derfor - via sin form (også selv om formen er “strukturalistisk

åben”) - sætte grænser, udøve modstand og dermed udelukke nogle retninger og fremhæve andre. Arkitekturens former er rumdannende ved at være begrænsende - uden grænser intet rum. Formens muligheder for at give frihed er derfor relativ. Alt er ikke muligt, og heller ikke den åbne form kan påberåbe sig neutralitet, selvom bindingerne måske er relativt løse(re). Diskussionen må derfor finde et mere nuanceret leje, der rækker udover Celsings neutralitets-retorik, og besinde sig på, at neutraliteten kun rækker så og så langt. En formgivning skal på den ene side give plads og muligheder, men vil uafvendeligt også yde modstand og begrænse via den måde, formen giver plads på, hvorfor arkitekturen i bedste fald “kun” vil kunne opnå det, som den danske filosof Søren Kierkegaard kaldte for

248. “udvidende Begrænsninger”; det mulighedsrum - den immansens - der paradoksalt nok kan skabes, når der begrænses. Reelt er enhver form- og rumdannelse vel i højere grad en “åbning”; et mulighedsfelt, hvor nogle retninger er udstukket, som man kan føre videre, hvorfor formen/rummet ikke er neutralt, men noget som påvirker (i en retning). Arkitekturen befinder sig vel som oftest på dette potentialitetens dobbelttydige sted mellem neutral tomhed og kvalificeret fylde - mellem det ubestemte og det bestemte - hvorfor vi hverken kan bestemme arkitekturen som ensidigt neutral eller ensidigt determinerende, men som noget der et sted imellem disse yderpunkter i højere grad giver os potentialer.

Det “ny människa som måste komma”, som Celsing byggede for, er derfor ikke kun et menneske, vi venter på vil komme, men også et menneske, som arkitekturen er med til at fremelske og skabe. Arkitekturen er på denne måde ikke kun afventende, men også proaktiv, og i den forstand byggede Celsing ikke kun nye huse, men fremelskede også “nye mennesker”.

Den svenske arkitekt og debattør Tomas Lewan (1962-) forstår - i det korte debatindlæg ‘Celsings hus en upprepning av slottet’ - kulturhuset som et “samlande symbol för socialstatens expansion i landet”, men han påpeger også et forhold til Kungliga slottet, der bl.a. kommer til udtryk i kulturhusets store nordvendte glasfacade mod Sergels torg, som han læser som en kritisk reviderende gentagelse af kongeslottets nordfacade:

ill.17.
(side 218)

“Kulturhusets fasad kan betraktas som en upprepning [da: gentagelse] av kungliga slottets norrfasad - den som i bland annat Jean de la Vallés gamla stadsplaner var det egentliga målet för Sveavägens axel söderut [...] Kungliga slottets norrfasad är dess mest representativa sida - en plats med ett slags stadsbärande symbolik. Celsing var väl medveten om sådana förhållanden och kanske är det ingen slump att även Sergels torg under “Riksdagsprovisoriet” epok var platsen för

249. mötet mellan regeringsmakten och folket.”

Lewan fortsætter:

“Samspelet mellan plats och byggnad är påtagligt om man ställer sig framför Kulturhuset. Fasaden är både transparent och representativ - man tar del av dels aktiviteterna inne i byggnaden och samtidigt av dess monumentala närvaro som arkitektur. Men dessutom kan man i Kulturhuset se lösningen på en mycket större fråga - den om Sveavägens



17.



18.

framdragande till Gustav Adolfs torg och Strömmen [dette vil jeg vende tilbage til senere i analysen]. Kulturhuset förflyttar alltså en symboliskt viktig plats i det historiska Stockholm till ett nytt läge och manifesterar samtidigt en skalförtskjutning till en ny tids byggnadsskala. Historien upphävs men återupprättas i ny form. Den här tolkningen av Kulturhuset är bara en av flera möjliga, men att avsikten med byggnaden var att dramatisera det traditionella stadsrummet och åstadkomma nya representativa

250. förhållanden är självklart.”

Set ud fra en sådan forståelse kommer de små siddepladser i kulturhusets facade til at minde om kongeslottets - foran nordfacaden placerede - balkon ved at fremhæve det individuelle. Den afgørende forskel er dog, at kongeslottets balkon (og podie) fremhæver et specifikt individ (kongen (og aristokratiet)) som magt overfor folket i en enevældig magtstruktur, hvor siddepladserne i kulturhusets facade fremhæver et hvilket som helst individ som indlejret i folket i en demokratisk “magtstruktur”. Forstået på denne måde vender kulturhuset med sin store bagvæg meget bogstaveligt ryggen til kongeslottet og udtrykker - med arkitektoniske midler - et skifte i det svenske samfunds organisering og selvforståelse. Som indledningsvist nævnt vandt Celsing arkitektkonkurrencen i 1966 og kulturhuset

ill.18-19.

ill.20-21.

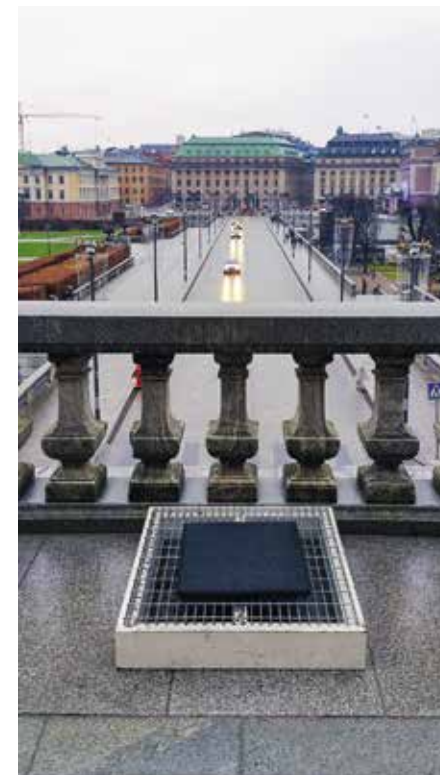
ill.22.

(side 221 øv.)

251. blev - efter at første etape af byggeriet i tre år var blevet benyt-

252. tet som provisoriske lokaler for rigsdagen - indviet i 1974. Det samme år blev Sveriges nuværende regeringsform vedtaget og kongehuset blev dermed endeligt frataget sin politiske magt. Som det er formuleret på rigsdagens hjemmeside: “Kungens magt har gradvis minsket gennem åren. När den nuvarande regeringsformen trädde i kraft 1974 blev kungen utan politisk

253. makt och fick bara symboliska uppgifter.” Uden at det har været muligt for mig at finde dokumentation, virker det derfor oplagt at forfølge den tanke, at denne magtforskydning og politiske samfundsomvæltning også må have spillet en rolle for den tænkning der informerede det centrale Stockholms omfattende byfornyelse i de samtidige år - for potentielt også at have informeret og inspireret Celsing.



19.



20.



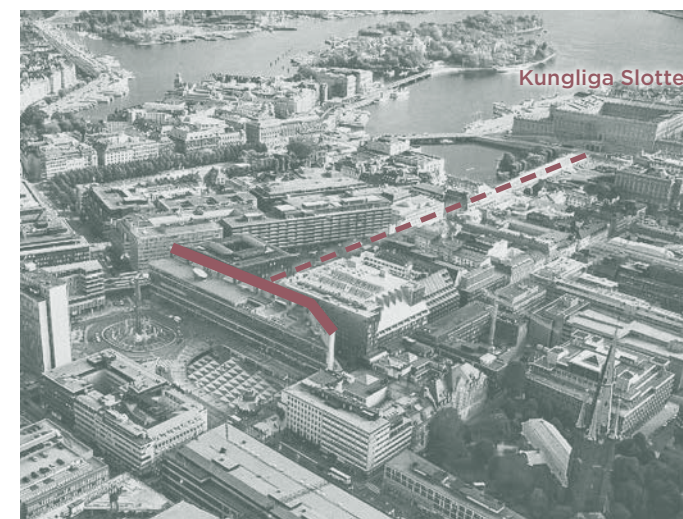
21.

Den danske litterat og professor i litteraturvidenskab og moderne kultur på Københavns Universitet Martin Zerlang (1952-) har mere generelt udtrykt sig på denne måde: "Hvor paladser er udtryk for en aristokratisk kultur, er pladser led i en demokratisk kultur." Kulturhuset opleves selvfølgelig umiddelbart som en stor bygning, men dens transparente karakter, virkemåde og sammenflydende relation til Sergels Torg udtrykker lige så meget plads. Som Celsing - som tidligere nævnt - selv formulerede det; "Avsikten med kulturhuset har varit att exponera dess verksamhet genom en uppbyggnad på en serie plan med ungefär samma frihet och kontaktmöjligheter som det stora torgplanet kan erbjuda". Ydermere udtrykker kulturhuset sig som beskrevet også kritisk reviderende til kongeslottet, og i den forstand har Celsing skabt en bygning, det giver god mening at forstå i relation til en demokratifordring, og dermed - med fare for at tvinge noget ind i Celsings formulering, som overskrider hans intentioner - nærmer vi os måske en yderligere forklaring på, hvad Celsing mente, da han i 1966 proklamerede: "Jag bygger för en ny människa som måste komma". En forklaring, som vil blive uddybet i det følgende:

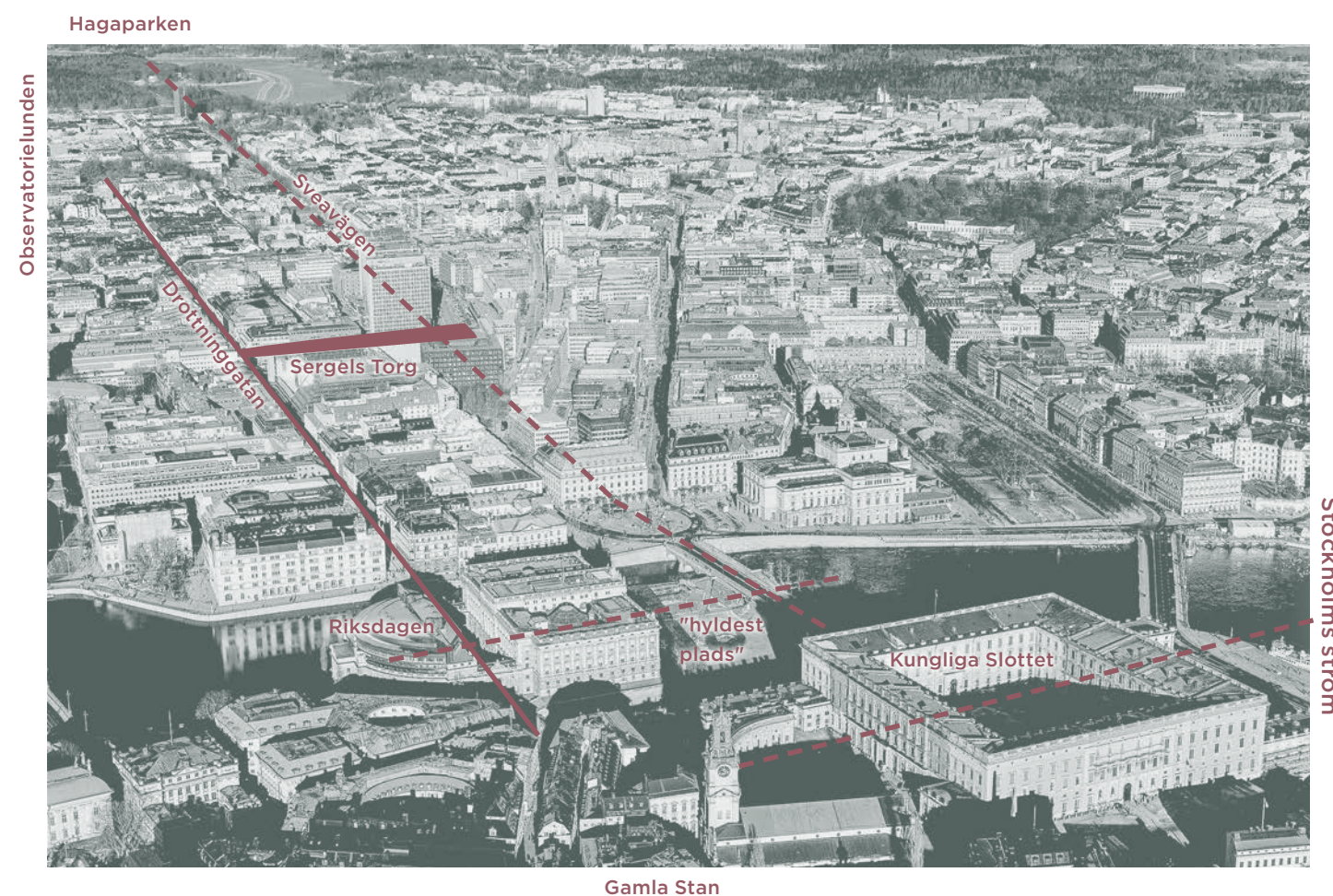
Først må vi omkring nogle vigtige aspekter ved Stockholms bystruktur og den omfattende byfornyelse og omorganisering af den nederste del af Norrmalm omkring kulturhuset ned til kongeslottet og Gamla Stan (kaldet 'Norrmalmsregleringen' (også kaldet 'Citysaneringen') der blev vedtaget i 1945 og realiseret i perioden fra ca. 1950 frem til 1970'erne som den mest omfattende bysanering i Sveriges historie). En omorganisering, som kulturhuset på afgørende vis kvalificerer.

Kungliga slottet og Riksdagen er begge dobbeltrettede; kongeslottet har en østvendt symmetrisk monumental-akse mod Stockholms skærgård (Stockholms ström og Saltsjön) og en nordvendt symmetrisk by-organiserende akse mod Helgeandsholmens "hyldestplads" der før Norrmalmsregleringen var planlagt til at skulle føres videre op mod Sveavägen og op til skærgårdssystemet nord for Stockholm med kongefamiliens Haga Slott (opført 1802-1805) i Hagaparken som aksens endemål. Kongeslottets akse system skulle på denne måde udgøre et omfattende by-beherskende system. Riksdagen har en østvendt symmetrisk monumental-akse, der krydser kongeslottets nordvendte akse og inklinerer kongeslottets "hyldestplads", og en nordvendt ikke-symmetrisk og mere neddæmpet forbindelse, der forbinder Gamla Stans middelalderlige bynet med Drottninggatan igennem Riksdagens gård op til Sergels torg og kulturhuset og videre op igennem Norrmalm til Observatorielunden. Denne alternative "byakse" har ikke den store monumentale skala og gennemtrængende og omfattende by-forms-beherskende karakter som kongeslottets akse system, men for Stockholm i dag udgør den - som Stockholms travleste infrastruktur for gående - en mere afgørende forbindelse for byens by- og hverdagsliv.

iii.23.



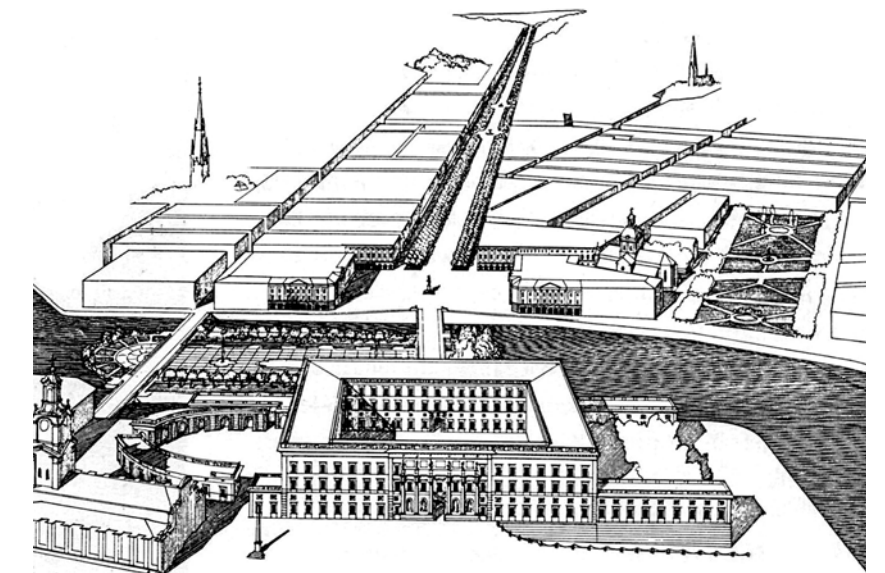
22.



Gamla Stan



24.



25.

256. Sergels Torg og kulturhusets karakter og placering afbryder den by-beherskende akse, som tidligere skulle forbinde kongeslottet med Sveavägen, der oprindeligt var planlagt som en paradegade udgående fra slottet i den fransk/svenske arkitekt Jean de la Vallées (1624-1696) stadsplan fra ca. 1654, der blev gentaget i den - for det moderne Stockholm - vigtige 'Lindhagenplanen' fra 1866. I stedet fremhæves en anden akse i Stockholm der forbinder Sergels Torg og kulturhuset med Riksdagens offentlige passage i forlængelse af Drottninggatan og udenom kongeslottet for til sidst at forbinde sig med Gamla Stans middelalder-bynet. På denne måde "hierarkidæmpes" Kungliga slottet (og aristokratiet) til fordel for en mere folkelig "demokrati-akse", der ikke er styret af en øverste magtinstans (kongeslottet), men ikke-monumentalt udgør en strukturerende linje i byens netværk, der distribuerer og sammenknytter forskellige demokratisk vigtige steder i byen der, ikke styrer men, inklinerer linjen. Kulturhusets store bagmur har dog stadig en nedtonet åbning der følger den gamle akse-intention, som på denne måde ihukommes som et ikke-realiseret, men alligevel vigtigt byhistorisk lag.

ill.24-25.

ill.23.
(forrige side)

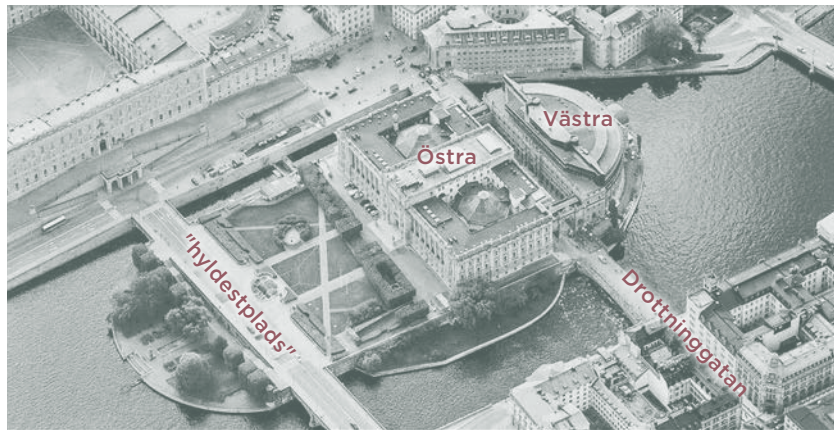
ill.26-27.

I dag fremstår kongeslottets akse - pga. kulturhusets spærring - kun som et historisk fragment, der har en mere begrænset betydning for det nutidige "demokratiske" Stockholms organisering og byliv. Kulturhusets karakter og relation til kongeslottet og Riksdagen gør på denne måde kulturen til part i det spil om den offentlige magt, som det "før-demokratiske" Stockholm tidligere udtrykte; først i kongeslottet og dets byorganiserende akser alene, og siden i den aksekrydsende og umiddelbare naborelation mellem kongeslottet og Riksdagen. I dag møder vi en trefoldig relation mellem Kungliga slottet, Riksdagen og Stockholms kulturhus, hvor denne analyse vil fremhæve, at den reelle "magtakse" er forskudt fra den tidligere, og i dag er Riksdagens - med kongeslottet krydsende - akse hierarkidæmpet til fordel for en "ny", der følger Drottninggatan og etablerer en ny "primærakse" mellem Riksdagen og kulturhuset/Sergels torg.

ill.30.
(side 225)



26-27.



28.



29.

Riksdagens ydre udtryk og indre organisering udtrykker ligeledes denne forskydning, idet riksdagssalen i dag er placeret i det kraftigt transformerede “bagved-liggende” halvcirkelformede Västra Riksdagshuset. Sveriges førhen vigtigste politiske rum (det nu forladte to-kammersystem) var tidligere placeret i det monumentale Östra Riksdagshuset mod kongelottets “hyldestplads”.

ill.28-30.

På Riksdagens hjemmeside er følgende formuleret:

“De demokratisk valda församlingarna i stat, kommuner och landsting är inte ensamma om att ha makt och inflytande. Exempel på andra starka maktfaktorer är den så kallade marknaden, massmedierna och domstolarna.”

257.

En vigtig pointe, som denne analyse vil fremhæve er, at ovenstående formulering overser en vigtig og gennemtrængende magtfaktor i det svenske samfund, som Stockholms kulturhus med sin placering, organisering, komposition og samle(n)de rolle i byen er et vigtigt udtryk for; nemlig “kulturens magt”. Forskellen mellem Riksdagen og kulturhuset er, at i Riksdagen debatterer de privilegerede folkevalgte og tager beslutninger på folkets vegne, og disse beslutninger danner grundlag for love og regler. I kulturhuset deltager folket mere direkte i “debatten”, som finder udtryk igennem de former, som kultur-udøvelserne i kulturhuset antager (teatret, bibliotekerne, kunsten, musikken, poesien, græsrods politik, faciliteter for formidling, debatter, almindelig snak, sladder osv.). I “kulturdebatten” ta-

ill.31-34.
(side 227)

30.
Den nye “primærakse” mellem Västra og Östra Riksdagshuset der via Drottninggatan føres op til Sergels Torg og videre til Observatorielunden.



30.

ges der - i modsætning til debatterne i Riksdagen - ikke beslutninger, hvilket dog ikke betyder, at intet udvikles, og at "debatterne" ikke har samfundsmæssige konsekvenser. Sammenhængen mellem debat og beslutning er blot mere kompleks og sværere at afdække. Demokratiets virkemåde implicerer, at det politiske liv ikke kun udfolder sig i de politiske institutioner, men lige så meget i samfundets almindelige hverdagsliv, kulturelle aktiviteter, vaner og skikke. Som jeg tidligere tangerede det i analysen af Vodroffsvej 2, er det politiske på denne måde forskudt og finder sine afgørende træk i den demokratiske livsform og i civilsamfundet.

Den tyske politolog og filosof Hannah Arendt (1906-1975) efterlyste en politisk offentlighed, som skulle fremstå som en fælles verden; et æstetisk-kommunikativt rum, hvor mennesker ikke skulle fremtræde som repræsentanter, men som sig selv og for hinanden, og hvor uenighed skulle være mulig. Dette 'fremtrædelsesrum' - som hun kaldte det - skulle udgøre en slags politikens fundament, et rum, der skulle gå forud for politik som sådan, et rum, der skulle opstå, når folk samles, taler, lytter og handler sammen som ligemænd med forpligtelse over-

258. for såvel den enkelte som for den fællesdannede helhed.

Stockholms kulturhus tilbyder netop - og er til tider - et sådant æstetisk-kommunikativt rum, og dette arbejde vil med denne analyse plædere for, at det giver god mening at forstå kulturhuset - "Stockholms kulturella vardagsrum", som det også kaldes - som et ledelsesfrit "fremtrædelsesrum" for den folkelige debat og meningsudveksling, der ikke identificerer sig med de traditionelle politiske bevægelser og partisystemets velkendte ideologiske skillelinjer, men udgør en afgørende del af det kulturelle, hverdagslige og samfundsmæssige (menings-)fundament for de politiske beslutningsprocesser. Kulturhuset udsprender selvfølgelig ikke dette folkelige fremtrædelsesrum alene, men i kraft af sin strategiske placering og sit forhold til Riksdagen og Kungliga slottet udgør det et vigtigt billede på dette rum. I den forstand nærmer vi os her en demokratiopfattelse, der ikke kun drejer sig om parlamentarisk demokratisk politik, men om den basale folkelige kraft - det som den danske politiker og redaktør for Politiken Viggo Hørup (1841-1902) kaldte 'den bærende magt'; en magt, der er mere grundlæggende og afgørende samfundsbærende end den institutionaliserede politiske magt: Kulturen som samfundets - og dermed det politiskes - magtgrundlag.

259.

I Riksdagen tages der *beslutninger*, der udmøntes i love og regler, mens der i kulturhuset udvikles *meninger* i en offentlig "diskussion" og "kulturkamp", der udfolder sig igennem mange forskellige medier, udtryk og kulturformer. Denne offentlige "diskussion" er selvfølgelig ikke i sig selv handlekraftig; hvor Riksdagens handlekraft er direkte, er kulturhusets indirekte, men dette er ikke det samme som at kulturen er magtesløs. Der er ikke en absolut modsætning mellem meninger og magt. Det, som umiddelbart ligner en svaghed, er den egentlige styrke, for meninger har også magt - eller rettere, meninger har den grundlæggende magt; de vedvarende og på mange planer influerende "kampe" om *meningsretten* bevæger offentligheden og forandrer borgernes syn på sig selv og hinanden. Kulturens magt er bare ikke den samme som den, man udøver gennem



beslutninger fra Riksdagen. Man kan sagtens undervurdere meningsudvekslinger som snak og protester som afmagt, men mange afgørende forandringer går gennem kulturen og civilsamfundet. Kulturen - og dens kampe og udviklinger - er livs- og samfundsforandrende og forandrer dermed også den måde staten fungerer på. Kulturen er med andre ord samfundets og statens grundlag - uanset hvor kompleks, svært håndterlig, blød, skrøbelig og foranderlig kulturen er. Den - i analysen af Vodroffsvej 2 nævnte - danske journalist, redaktør, debattør og politiske tænker Rune Lykkeberg (1974-) har formuleret det på denne måde:

“[...] kulturkampene udfører et vigtigt demokratisk arbejde: De skaber et offentligt teater, hvor “folket” ser sig selv.

Ligesom samfundet ikke findes som noget givet derude, findes folket heller ikke som et fast og uforanderligt fænomen. Folket er noget, som skabes i det offentlige rum og de offentlige

260. institutioner af fortællinger, diskussioner og billeder”.

Kulturhuset udgør et sådant “offentligt teater” (udover det stadsteater det allerede rummer).

På Riksdagens hjemmeside finder man denne formulering:

“Demokrati handlar om alla människors lika värde och rättigheter och om möjligheten att vara med och bestämma. [...] I Sverige finns rättigheterna angivna i vår grundlag. Där står det att all offentlig makt utgår från folket och att

261. riksdagen är folkets främsta företrädare.”

Som Lykkeberg i sin bog om demokratiet - ‘Alle har ret’ - påpeger, kan intet samfund reelt realisere dette, og det repræsentative demokrati (som bl.a. Riksdagen praktiserer og udtrykker) er derfor måske det tætteste vi endnu er kommet på idealet om, at hvert enkelt menneske skal være frit og fællesskabet regeres gennem fælles samtale. Men man kan stræbe efter det, og denne analyse vil hævde, at Stockholms kulturhus korrelerer til denne stræben. Måske netop derfor er kombinationen af kulturhusets *demokrati-idealisme* og Riksdagens repræsentative *demokrati-realisme* med til at sikre den konstant korrigerende kritik af Riksdagens beslutninger og handlekraft, der giver gode vilkår for, at det (skrøbelige) demokratiske ideal ikke mister sin retning, grundidé og oprindelige fordring, når det (nødtvunget) må udfoldes i realistiske kompromisser.

Det repræsentative demokratis udpegning af privilegerede folkevalgte rummer nærliggende muligheder for magtmisbrug og forfald i de praksisser og idéer, vi kalder demokratiske. Den folkelige kontrol med magtudøvelsen er derfor af afgørende betydning for demokratiet. Demokrati sikres ikke blot ved en formel styreordning. Som vi gang på gang erfarer det, skal der ikke meget til, før de folkevalgte lægger afstand til folket, glemmer den brede dialog og træffer vigtige beslutninger i snævre cirkler af politikere, embedsmænd, pengemænd o.a. og på den vis undergraver demokratiets repræsentativitet, ofte med en påstand om, at de så sandelig gør det for at sikre demokratiets “overlevelse” og “bedre funktionsevne”. Så snart lydhørheden over for folket, modparterne osv. tager af og erstattes af magtkampe, spin, skjult lobbyisme o.a., da er demokratiet i fare.

Kulturhuset kan i den forstand også fungere som et værdimæssigt kompas, der kan hjælpe til at sikre, at den demokratiske fordring holdes på sporet, og både konkret og symbolsk virke som de politiske processers kritiske “modmagt”.

Kulturudøvelse kan selvfølgelig ikke direkte ligestilles med folkelig kontrol af demokratiets repræsentanter, men med henvisning til Lykkebergs førnævnte påpegning af, at “[...] kulturkampene udfører et vigtigt demokratisk arbejde: De skaber et offentligt teater, hvor “folket” ser sig selv [...]” vil dette arbejde anføre, at det at folket overhovedet kan se og forstå sig selv som folk - og dermed få mulighed for at besinde sig på sin demokratiske ret og forpligtelse - er den afgørende forudsætning og kraft, der kvalificerer kulturens “komplekse helhed” som meningsdannende magtgrundlag, hvorfor kulturhuset på sin vis er en “folke-skaber”. På denne måde fungerer kulturhuset som et vigtigt symbol for kulturen som “kontrolinstans” for det politiske. Man kan selvfølgelig anføre, at det er svært at dokumentere de direkte politiske konsekvenser, der udspringer af de kulturelle aktiviteter (på alle niveauer), som udfolder sig i kulturhuset, men dette arbejde vil alligevel argumentere for, at man ikke skal undervurdere den symbolske, bløde og indirekte, men absolut gennemtrængende og meningsdannende effekt, som disse aktiviteter har for samfundet og dermed for det politiske liv. Som sådan har kulturens påvirkning og “magt” fundet et vigtigt arkitektonisk udtryk i Stockholms kulturhus og hele den bymæssige situation, som kulturhuset påvirker og medvirker i.

En kritik af og ambition for de aktiviteter, der pågår i kulturhuset, bør derfor bl.a. tage sit udgangspunkt i, om kulturhusets samfundspåvirkende og “politiske” potentialer er realiseret i tilstrækkelig grad. Dermed ikke sagt, at den indirekte indflydelse nødvendigvis skal erstattes med direkte indflydelse. Dette vil igen være at undervurdere kulturens kraft og misforstå dens virkemåde. Tværtimod ligger der (måske) lige så stærke (og måske mere langsigtede) effektpotentialer i det omfattende opbud af “indirekte” aktiviteter, der pågår i kulturhusets seks specialbiblioteker, de seks teaterscener, de mange kunststudlingsfaciliteter, koncertsalene, litteraturformidlingen i ‘På djupet’ og ‘Internationell författerscen’ osv. osv. som i “direkte” politiske debatter og (græsrods)aktiviteter og lignende i kulturhusets debatinitiativ ‘Forum/Debatt’. Dermed også sagt, at en entydigt resultatorienteret vurdering af kulturhusets aktiviteter politiske effekt er mere end almindeligt vanskelig. Det er derfor vigtigt at understrege, at dette arbejde ikke betragter kulturhuset som politisk pr. definition, men at det har politiske implikationer og fra en bestemt vinkel kan siges at have et politisk indhold. Forstået således, at de aktiviteter der udspiller sig i den sociale og bymæssige situation som kulturhuset er et epicenter for, kan have politiske effekter, der tilhører det muliges rum, potentialitetens rum. På denne vis lever kulturhusets politiske implikationer et udsat liv på kanten af synlighedens og det dokumenterbare grænse, idet den politiske dimension i kulturhuset er både ustabil og flygtig og langt fra altid “til stede”. Som sådan peger kulturhuset på, hvorledes demokratiet bygger på den enkeltes ikke blot partipolitiske, men også kulturelle engagement; at demokratiet ikke blot er en styreform, men noget, man på alle samfundsmæssige planer skaber.

Noter afsnit 2.4.

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

237. Det skal indledningsvist nævnes at det af Celsing opførte projekt, ikke blot inkluderer et kulturhus, men også den såkaldte Riksbanken (der blev gennemført i samarbejde med den svenske arkitekt Jan Henriksson (1933-2004)), foruden det såkaldte Teaterhus, der giver hus til stadsteateret. Teaterhuset er funktionelt forbundet med kulturhuset, og indgår i den forstand i kulturhuset, hvilket også fremgår af kulturhusets formelle benævnelse; ‘Kulturhuset / Stadsteatern Stockholm’. Riksbanken er ikke funktionelt forbundet med hverken kulturhuset eller teaterhuset. Nærværende analyse lægger primært sin vægt på den bygning i det samlede kompleks der vender ud imod Sergels Torg, og som i daglig tale benævnes Stockholms Kulturhus. Analysen inkluderer i den forstand ikke Riksbanken, og kun i indirekte forstand Teaterhuset.

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

238. Kulturhuset blev indviet i 1974 efter at den første etape af byggeriet siden 1971 havde virket som provisoriske lokaler for rigsdagen, mens rigsdagsbygningen gennemgik en stor transformation foranlediget af den politisk organisatoriske overgang fra det tidligere tokammersystem til det efterfølgende og nuværende étkammersystem. Mere om dette senere.

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

239. Peter Celsing, ‘Struktur för kultur’ i ‘Arkitektur SR nr. 7’ s.357 (Stockholm 1967). Se også Marja-Riitta Norri og Marko von Konow, ‘Peter Celsing - The Facade is the Meeting between Outside and Inside / Fasaden är motet mellan ute och inne’ (Helsinki 1992). Celsings tekst ‘Struktur för Kultur’ er gengivet s.4-5.

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

240. Ibid.

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

241. Se essayet ‘Letter to America’ fra 1958, i Peter & Alison Smithson, ‘Ordinariness and Light’ (London 1970). Alison og Peter Smithson hørte til kernen af den løst organiserede gruppe af arkitekter der i perioden 1953-1981 mødtes i det strukturalistiske diskussionsforum benævnt ‘Team 10’ (Alison Smithson var bl.a. redaktør på antologien ‘Team 10 Primer’ (London 1964) der opsummerede Team 10’s møder og gav et overblik over de strukturalistiske hovedtekster og idéer. Allison og Peter Smithson lagde sig tydeligt i forlængelse af disse med det citerede udsagn. Gruppens kernemedlemmer bestod udover Allison og Peter Smithson, af Jaap Bakema (1914-1981), Georges Candilis (1913-1995), Giancarlo De Carlo (1919-2005), Aldo van Eyck (1918-1999) og Shadrach

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

Woods (1923-1973). Se bl.a. http://www.team10online.org/team10/introduction.html (tilgået den 01.06.2022).

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

242. Aldo van Eyck i; Alison Smithson (red.), ‘Team 10 Primer’ s.101 (London 1964).

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

243. For en videre udfoldning af denne diskussion, se min ph.d.-afhandling; Thomas Ryborg Jørgensen, ‘Det Ustadige i Arkitekturen’ s.36-53 (København 2005).

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

244. Lars Marcus, ‘Tvetydige situationer, ofullbordade ögonblick’ s.63 i det svenske arkitektur-fagblad ‘Arkitektur 5-2005 september’.

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

245. Ibid, s.63.

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

246. Interviewet er gengivet i det svenske tidsskrift ‘vi’ nr. 31/32, 30/7, 6/8 1966, s.14-17 og fortsat s.39. Interviewet har overskriften ‘Jag bygger för en ny människa som måste komma’.

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

247. Peter Celsing, ‘Struktur för kultur’ i ‘Arkitektur nr. 7’ s.357 (Stockholm 1967). Se også Marja-Riitta Norri og Marko von Konow, ‘Peter Celsing - The Facade is the Meeting between Outside and Inside / Fasaden är motet mellan ute och inne’ (Helsinki 1992). Celsings tekst ‘Struktur för Kultur’ er gengivet s.4-5.

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

248. Søren Aabye Kierkegaard, ‘Om Begrebet Ironi’ i Samlede værker, bd.1. s.236 (København 1962).

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

249. Tomas Lewan, ‘Celsings hus en upprepning av slottet’ Svenska Dagbladet 01.10.2010. https://www.svd.se/a/6c17fe86-e488-38f0-acbb-56a7cd9b5064/celsings-husen-upprepning-av-slottet?metering=offer-abroad (tilgået 01.06.2022).

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

250. Ibid.

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

251. Foranlediget - som tidligere nævnt i note 238 - af den store ombygning af rigsdagsbygningen pga. den politisk organisatoriske overgang fra det tidligere tokammersystem til det efterfølgende og nuværende étkammersystem.

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

252. Celsing døde i 1974 inden indvielsen, så Celsings tidligere medarbejder arkitekt Per Ahrbom (1939-) -

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

sammen med arkitekt Lars Fahlsten (1937-), arkitekt Jan Henriksson (1933–2004) og arkitekt Hans Jensfelt (1941-) - overtog derfor ansvaret for færdiggørelsen af kulturhuset og oprettede i samme anledning et nyt arkitektkontor betitlet AFHJ (Ahrbom-Fahlsten-Henriksson-Jensfelt). Ahrbom har efterfølgende haft ansvaret for en stor del af de større ombygninger som kulturhuset har været igennem: “Arkitekterna Per och Ann-Charlotte Ahrbom arbetade nära Peter Celsing med planeringen och byggandet av Kulturhuset och Teaterhuset från 1967 till husens färdigställande 1971 och 1974. Därefter har Per Ahrbom på Ahrbom & Partner ansvarat för flera av husets ombyggnader genom åren, senast 2014-2017 då flera nya bibliotek byggdes, bland annat Lava Bibliotek och Verkstad, bibliotek för skönlitteratur, konst, musik och serier samt Bibliotek Tio Tretton. Per Ahrbom ansvarar för den restaurering av den inre miljön som genomförs 2019-20 (...)” https://kulturhusetstadsteatern.se/Om-Kulturhuset-Stadsteatern/Peter-Celsing-och-Kulturhuset/ (tilgået den 01.06.2022).

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

253. https://www.riksdagen.se/sv/sa-funkar-riksdagen/demokrati/grundlagarna/ (tilgået den 01.06.2022).

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

254. Martin Zerlang, ‘Pladsen i historien’, bidrag til Martin Zerlang (red.), ‘Byens pladser’ s.32 (København 1996).

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

255. Se bl.a. den fint overbliksgivende gennemgang på svensk wikipedia, https://sv.wikipedia.org/wiki/Norrmalmsregleringen?olid=40298661 (tilgået den 01.06.2022).

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

256. Afbrydelsen af den ellers planlagte - fra kongeslottet udgående nordvendte - akse (der blev fastholdt helt op til 1928 med et forslag til ombygning af Norrmalm af den svenske arkitekt og byplanlægger Albert Lilienberg (1879-1967)) skyldes oprindeligt ikke Celsing, men er et resultat af den komplekse proces der fulgte af den store internationale byplanlægningskonkurrence i 1932-33, med henblik på ombygningen af Norrmalm. Konkurrencen førte dog ikke direkte til noget, så det projekt der blev gennemført fra ca. 1950 til 1970’erne, er et resultat af komplekse forhandlinger der pågik i de mange mellemliggende år. Det er ikke lykkedes mig, at finde det egentlige ophav til akse-afbrydelsen, men i 1945 hvor det blev endeligt vedtaget at gennemføre byfornyelsen, skulle der have været “tre stærke konkurrerende projekter (underskrevet af Paul Hedqvist, Tage William-Olsson og vejkontoret), som alle anbefaler ikke

at forlænge gaden *Sveavägen* indtil *Gustav Adolfs torg.*” https://da.frwiki.wiki/wiki/Red%C3%A9velopment_de_Norrmalm (tilgået den 01.06.2022). Gustav Adolfs torg er tæt forbundet med Helgeandsholmens “hyldestplads”. Det er dog selvfølgelig Celsings kulturhus-projekt der endeligt kvalificerer akse-afbrydelsen, og giver hele situationen de vigtige betydninger og kvaliteter som nærværende analyse fremhæver.

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

257. https://www.riksdagen.se/sgn/sprak/teckensprak/sa-funkar-riksdagen/demokrati/ (tilgået den 01.06.2022).

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

258. Hannah Arendt udviklede begrebet ‘fremtrædelsesrum’ i sin bog ‘Menneskets vilkår’ (København 2005 - org. ‘The Human Condition’ Chicago 1958). Se bl.a. s.202 og de efterfølgende afsnit 28 ‘Magten og fremtrædelsesrummet’ og 29 ‘*Homo faber* og fremtrædelsesrummet’.

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

259. Hørup brugte bl.a. formuleringen “den bærende magt” i en tale holdt ved de Liberales grundlovsfest på Frederiksberg i 1884, “Men en Ting har vi, en Ting giver vi i Arv til den næste Slægt: en offentlig Mening, der arbejder lige til Bunden af Folket, en almen Drøftelse af Fædrelandets Anliggender, der tager enhver Mand med og gør hver enkelt til Medejer af Folkets Tanker, til Lodtager i Folkets Vilje. Hvor den forrige Slægt efterlod os Spidsborgere, der giver vi den næste Slægt Borgere at arbejde med. Det er Strømmen, der med hastige Pulsslag gaar fra Hjærtet til Samfundets fineste Aarer, der er Livet i vor Tid. Kald det saa, hvad De vil, kald det Folkets Aand, kald det Tidens Krav, kald det Demokratiets Fremskridt - der er en Magt i dette, som bærer den, der tror paa det, og der er tilsidst ingen bærende Magt i Landet uden denne”. Citeret fra ‘Danske Taler - den levende talesamling’, https://dansketaler.dk/tale/viggo-hoerups-tale-ved-de-liberales-grundlovsfest-d-5-juni-1884/ (tilgået den 01.06.2022).

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

260. Rune Lykkeberg, ‘Alle har ret’ s.58 (København 2012).

Peter Celsing og Alison Smithson, 1967.

261. https://www.riksdagen.se/sgn/sprak/teckensprak/sa-funkar-riksdagen/demokrati/ (tilgået den 01.06.2022).

3. *om og med* BYGNINGSKUNSTENS HELHEDSDANNELSER
- implikationer og relative generaliseringer · 234
- 3.1. Om bygningskunstens praksis · 239
- 3.2. Egen-helhed og Medvirkende helhed · 251
- 3.3. Det gensidigt henvendte · 261
- 3.4. Eksistenstema · 266
- 3.5. Om arkitekturens helhedsrelationer - *og om at forstå* · 287
- 3.6. Helhedens halvhed - *og om orden og sammenhæng* · 307
- 3.7. *Værk, medværk og modværk* · 324
- 3.8. Om bygningsværkernes tidsforhold · 336
- 3.9. Helhedsdannelsen som eksistentiel meningsgrund · 345
- 3.10. Om at opleve bygningskunst · 372

Den skrivende arkitekturtenkning har nødvendigvis en vis afstand til sin genstand - den specifikke arkitektur og de specifikke arkitekturproblematikker, den undersøger, tænker over og skriver om - hvorfor dens resultater som oftest vil have et vist abstraktionsniveau, der giver den en mere generel karakter. Omvendt er denne afstand ikke entydig, da den skrivende arkitekturtenkning ofte også er uadskilleligt "blandet ind i" og involveret i arkitekturen og bidrager afgørende til - ikke kun *forståelsen* af arkitekturen, men også - *skabelsen* af arkitekturen. Uanset om dette bidrag anerkendes (af den enkelte arkitekt eller andre "byggere"), kan ingen gøre sig fri af den arkitekturhistorie - af både byggede, skitserede og teoretiske "udsagn" o.m.a. - der ligger under al arkitekturskabelse og medvirker (direkte eller indirekte) i såvel bevidste som intuitive valg (for såvel den byggende som den skrivende). Vi står - bevidst eller ubevidst - på skuldrene af noget forudgående, der uafvendeligt virker i os. I den forstand er både den byggende praksis og den skrivende arkitekturtenkning udspændt imellem det specifikke og det generelle til en grad, hvor de to begreber må forstås som principielle og reelt ikke-eksisterende yderpunkter i et spektrum. Dette spektrums yderpunkter (det "rent generelle" modsat det "rent specifikke") er teoretiske positioner, der - selv om de ikke eksisterer som rene kategorier - kan hjælpe os med at forstå forskellene og de spændingsgivende kræfter i det, der reelt kun kan bestå i forskelligt vægtede blandinger. Såvel arkitekturværkerne som arkitekturskrifterne (for ikke at glemme skitserne, drømmene, de ikke-realiserede projekter, de mundtlige udsagn osv.) er udtryk for arkitekturtenkning (i hver deres "medie"), og derfor rummer de "specifikke arkitekturværker" og de "generelle arkitekturskrifter" hinanden, men de kan ikke gå op i hinanden, da vægtningen mod hhv. det specifikke eller det generaliserende pr. definition er forskellig. De kan forstås både som ét sammenhængende og uadskilleligt "arkitekturtenknings-rum", men også som en spændingsgivende forskel, der består i to (eller evt. flere) gensidigt løftende "etager" i det selv-samme rum.

Nærværende arbejde gør sig den antagelse, at bygningskunstens værker alle er forskellige og derfor unikke, men også at der i bygningskunsten - med visse forbehold - findes generelle træk, der går igen i de fleste bygningsværker. Generelle træk, der gør det muligt at genkende og/eller skabe forbindelser mellem det, der ellers er forskelligt, hvorfor tværgående sammenhænge, samtaler, sammenligninger, inspirationer osv. kan identificeres, etableres og igangsættes. Samtidigt muliggøres der dermed også en yderligere bevidsthed om, hvad disse forskelle og forbindelser kan bestå i.

De forskellige vægtninger af balancen mellem hhv. det specifikke og det generelle - eller det konkrete og det abstrakte - udgør forskellige måder at tænke og skabe på: Jo mere generelt et udsagn er, jo mere eksisterer det "inde i hovedet", og jo mere specifikt et udsagn er, jo mere nærmer det sig noget sansbart nærværende. Når noget vægter det generelle, er det pr. definition mere abstrakt og har derfor kun mere eller mindre indirekte forbindelse med den konkrete "ydre" Verden (jf. begrebets etymologiske baggrund i det latinske 'abstrahere', *trække væk fra*). Når noget vægter det specifikke, er det derimod mere håndgribeligt og derfor mere konkret - men både det abstrakte og det

konkrete eksisterer (selvfølgelig) på afgørende vis i Verden. Den prioriterede vægtning af det generelle - bl.a. i og med den skrivende arkitekturtenkning - har dog en særlig værdi: Det er en måde at forstå virkeligheden på, på tværs af tingene, fænomenerne osv., så man kan se sammenhænge og mønstre for på denne måde at kunne få et større overblik, lære på tværs, overføre erfaringer og viden fra én situation til en anden, opdage eller skabe relationer, mellemrum osv.

Som nævnt i indføringen lægger dette arbejde sin vægt på forståelsen af en række realiserede bygningsværkers specifikke helhedsdannelser, hvorfor det, som arbejdet indtil videre har formuleret, har været tæt på og dybt involveret i disse bygningsværker. Omvendt anerkender jeg selvfølgelig - jf. ovenstående - at vi derudover må forsøge at forstå og tilegne os det i værkerne, som kan give mere generelle erfaringer, det, der går på tværs af værkerne, og det i værkerne, som kan inspirere til dannelsen af nye værker, hvorfor arbejdet i det følgende vil forsøge sig med en større "afstand" ved at "lette arbejdets vægt" på det specifikke til fordel for det, der i højere grad har generel og abstrakt karakter. Arbejdet følger derfor en bevidst - traditionelt induktiv - rækkefølge mellem det specifikke og det generelle: Nærværende arbejde starter i undersøgelsen af det specifikke for med dette som afsæt at forsøge at løfte noget tværgående og i den forstand generelt, men arbejdet bruger dette afsæt med det forbehold, at arbejdets tilgang til det generelle er præget af en underliggende besindighed på, at dette ikke kan skære sig fri af sit specifikke underlag og gælde for alt, hvad der har med bygningskunst at gøre. Afsættet medfører derfor ikke en frisættelse fra underlagets "tyngdekraft" for at træde ind i en "frit flyvende" og "absolut-generel" tilstand. Der er snarere tale om en konstruktion af tværgående forbindelser mellem værker, der overskrides og derfor kan bruges som en "bredere" forståelse og inspiration, end der er tale om et forsøg på at bruge værkerne til at konstruere en generel grund for det at forstå bygningsværker og bygningskunstens helhedsproblematik som sådan. Det tværgående "generelle" er derfor i denne sammenhæng en relativt størrelse, der ikke vil hævde en universel status. Arbejdets skelnen mellem det specifikke og det generelle er derfor ikke entydig.

Det kan virke som et risikabelt forehavende, når man i et arbejde som dette "putter en bunke vidt forskellige bygningsværker i en gryde og forsøger at snuse sig frem til såkaldte *tendenser*". Ikke desto mindre vil arbejdet - på baggrund af de forudgående værk- og helhedsanalyser - med det følgende forsøge at diskutere, sammenfatte og udfolde en række relativt generelle *implikationer* for bygningskunsten. En række, der evt. kunne fortsætte i det uendelige, men som i denne sammenhæng har begrænset sig til de implikationer, der har meldt sig under arbejdet med de forudgående analyser. I samme bevægelse forsøger arbejdet at berede grunden for, at nye bygningskunstneriske helheder kan dannes ved at fremmane en anelsens kontur af det, der i for-

262.

Induktion vil sige at slutte eller generalisere fra enkelt-iagttagelser til noget alment, modsat deduktion.

Deduktion vil sige at udlede noget specielt fra noget mere generelt, modsat induktion.

hold til dette arbejdes emne kunne være en *vellykket* bygningskunstnerisk helhedsdannelse. Denne fremmanen implicerer den vellykkede helhed uden at bestemme den, uden at give et billede og uden at tro at den kan manifestere sig i/som en konklusion. Som jeg senere vil uddybe og nuancere det, kan et bygningsværk først etablere en vellykket helhedsdannelse, hvis værket lykkes med at stå i et gensidigt løftende forhold til dets omgivelser og dets brugere, hvorfor den vellykkede helhedsdannelse er en kompleks, foranderlig og som oftest midlertidig størrelse. Arbejdets diskuterende karakter vil derfor blive fastholdt ud fra en formodning om - som allerede formuleret i indføringsafsnit '1.2. Om arbejdets tilgang og form' - at "[...] "Sandheden" om bygningskunstens helhedsdannelse viser sig i glimt for straks at forsvinde ved forsøget på at gøre den nagelfast - men disse glimt kan kun vise sig, såfremt vi bevæger os rundt i og omkring problematikken. Pointen er, at en sådan omkringgående, involveret, uafgjort diskuterende og medtænkende strategi måske bedre kan indramme og udfolde et rum, der i kraft af sin bevægede udspænding giver plads til kreativitet og nye erfaringer ved vedvarende at forskyde og forandre det uklarhedens slør, som - vil dette arbejde argumentere for - er et vilkår for bygningskunstens (og arkitekturens) helhedsdannelse, og som vi ikke kan fjerne, hvorfor det nødvendigvis må tilegnes en stor del af vores opmærksomhed". Dette vilkår kan vi ikke overkomme og måske kan vi ikke gøre meget andet end at forme, folde og på anden vis behandle dette slør for på denne indirekte måde at få konstant varierede og nye (delvist og midlertidigt transparente) glimt af det, som sløret skjuler. Eller som den franske filosof Henri Bergson (1859-1941) ikke helt uligt har formuleret det:

"Analysen kredser rundt om genstanden i en stadig utilfredsstillet attraa efter at fatte den og er ifølge sin natur dømt til denne evindelige kredsen rundt; den maa bestandig opsøge nye synspunkter for at fuldstændiggøre sin bestandig ufuldstændige skildring."

263.

Denne *kredsen* - denne bevægelse rundt om genstanden, som i bygningskunsten selvfølgelig også sker fysisk *inde* i genstanden, selv om man stadig skildrings- og forståelsesmæssigt er *udenfor* genstanden - sker selvfølgelig med alle sanser på alle niveauer, både de fysiske og de tænkende.

Det er ikke i nærværende arbejdes interesse at levere resultater af kort citerbar prægnans. I relation til arkitekturen som sådan bliver jeg som regel mistænkelig, når jeg møder entydige pointer, og uanset at man måske kan finde skarpe pointer i dette arbejde, er det først og fremmest arbejdets hensigt at være kongenial med de værker og konkrete situationer, arbejdet analyserer, og deres deraf følgende specifikke fordringer, muligheder, erfaringer og forskelle, men også deres mulige forbindelser og fællesskab som grundlag for den/de komplekse helheds- og værkforståelse(r), arbejdet diskuterer og søger at fremskrive. Arbejdet forsøger derfor at danne et diskuterende åbent felt omkring sit emne for på denne måde at lade arbejdet føre en diskussion med (og mellem) værkerne, deres ophavs personer, teoretikere eller andre der kan relateres osv., men også med "sig selv". Arbejdet søger dermed ikke det snævert målrettede og konkluderende, men har i stedet det strømmende deltas dob-

belthed af både spredning og overordnet retning som metaforisk forbillede for den prægnans og den retning arbejdet ikke desto mindre tilstræber - afstedkommet af mit ikke-neutrale perspektivs horisont, orientering og anfægtende rettethed, de følelser og det "foredrag" jeg lægger deri (jf. den i indføringsafsnit 1.3. citerede Rasmussen) og de værdier, forudkast og fordomme jeg (jf. de i indføringsafsnit 1.2. citerede Brinkmann og Gadamer) tager situeret udgangspunkt i.

Nærværende arbejde forsøger derfor ikke at rejse en ideal model for de bygningskunstneriske helhedsdannelse, men i arbejdets bevægelser rundt i og omkring arbejdets problematik dukker der måske alligevel nogle "spøgelsesagtige" konturer, en "diagram-skitse" eller et "før-billede" op, af det, jeg i arbejdet betegner som 'vellykket helhedsdannelse'.

Disse forestillinger om en vellykket bygningskunstnerisk helhedsdannelse som sådan, som arbejdet hermed måske kommer til at antyde, kan synes i modstrid med arbejdets anerkendelse af det unikke, det situative og det komplekse som vilkår og deraf følgende besindige (og til tider skeptiske) forhold til forudsigelser. Jeg må derfor understrege at jeg ingen illusioner gør mig om, at vi vil kunne fastholde og vedvarende gentage en sådan vellykket helhedsdannelses "konstruktion". Arbejdet betragter derfor kun disse antydninger som forsøg på - via de forudgående analyser - at lære og løfte noget ud af tidligere forestillinger og erfaringer, som den kreative tanke kan trække på i aktuelle og fremtidige sammenhænge med en altid vågen opmærksomhed på at dette *noget* ikke må stivne i inhiberende former, men alligevel være opbyggelige, ud fra en forestilling om at man som arkitekt er nødsaget til at fastholde en optimistisk og besindigt idealistisk tro på at der er noget der er mere vellykket end andet, uanset at dette *noget* altså ikke kan fastholdes.

Det komplekse er et vilkår, som vedvarende bevæger både mennesket og bygningskunsten, hvorfor vi - for ikke blot at flyde med i opgivende apati - er nødt til at forsøge at kvalificere bevægeligheden ved at udpege mulige retninger; at gøre sig forestillinger om retninger der er bedre at følge end andre, selvom disse vil forskyde sig, hvorfor nye retninger må sættes osv. Drivkraften i dette sisyphos-arbejde må være en tro på, at man kan gøre en forskel med de retninger man udpeger, og dermed "nøde" bygningskunsten til at følge potentielt rigtige(re) retninger (relevante, interessante, tankevækkende, inspirerende, sanseberusede, effektive osv.) for på denne måde at katalysere de skabelser, de kræfter, den tænkning, de forståelser, de begreber, det sprog, de intuitioner, de handlinger, de formgivninger el.a., der kan få det til at ske. Man kan ikke en gang for alle "beregne" den vellykkede bygningskunstneriske helhedsdannelse, men man kan vedvarende berette om den, "rette den til" og dermed føre den frem og videre.

Den vellykkede bygningskunstneriske helhedsdannelse *som sådan* vil til stadighed forblive uhåndgribelig og sløret, den vil undslippe os, og det som vi fanger, og som vi troede var dét, vil

263.

Henri Bergson, 'Intuition og Verdensanskuelser' s.12 (København

1914. Org.: 'Introduction à la Métaphysique', 1903).

236

—

237

kun være midlertidigt tilfredsstillende, men som uopnåeligt - vedvarende diskuteret og revideret - ideal kan den forhåbentligt spille en vigtig rolle i de kreative processer og på den måde alligevel være til stede som en slags ubestemt magnetisk kraft, der kan hjælpe med at sætte det ene efter det andet. På den ene side godtager jeg at der ikke findes objektive og generaliserede sandheder om bygningskunstens helhedsdannelser, men på den anden side ønsker jeg også at indtage en position hvor det er muligt at skelne det bedre fra det dårligere. De begrænsninger, som dette arbejde hermed påfører emnet, vil forhåbentlig ikke virke som lukninger, men i højere grad som åbninger - det, som Søren Kierkegaard kaldte for "udvidende Begrænsninger" - den handlefrihed, der paradoksalt nok skabes, når man fokuserer. Mere om dette senere.

I de følgende ti afsnit vil jeg komme omkring en række overvejelser, der bl.a. involverer en række (relativt generaliserende) begreber, hvoraf en del af dem er arbejdets egne begrebsudviklinger (jeg har dog allerede været omkring begrebet 'væredygtighed' i indføringen). Som nævnt i indføringen blev værkanalyserne udviklet før begrebsudviklingerne, hvorfor værkerne har ligget til grund, men jeg har også tilladt mig at tænke begreberne videre uafhængigt af værkanalyserne, og derfor er det ikke alt i det efterfølgende, der er en direkte følge af analyserne. Forholdet mellem analyserne og de næste ti afsnit, er derfor ikke blot et simpelt følgeforskel, men nærmere tilsvarende et korrelations- eller resonansforhold hvor begge sider påvirker, men også har en vis autonomi. Man kan måske derfor få det indtryk, at visse af begreberne er udviklede før og derfor har givet retning til visse af analysernes pointer. Det er dog ikke tilfældet, uanset at en vis gensidigt påvirkende "cirkularitet" har virket i den afsluttende proces frem mod arbejdets "finden-form" i nærværende bog.

Disse begrebsudviklinger har tilsammen potentialer til at kunne forstås og anvendes som en slags "analytik": en måde at forstå bygningskunsten på, som bl.a. kan anvendes i analyse-sammenhænge, og som jeg evt. kunne have efterstræbt at præsentere som et afpersonaliseret og situations-løsrevet, generelt anvendeligt redskab. På baggrund af nærværende arbejdes - i indføringsafsnit '1.1. Problematik' formulerede - udgangspunkt i, at bygningskunstens helhedsdannelser "i dette arbejde forstås som situerede, unikt kvalificerede, komplekst kontekstuel involverede, svært afgrænselige og uafvendeligt foranderlige", har jeg dog fundet det forkert at løfte begreberne fri af de situationsbestemte overvejelser og den konkrete skriftlige kontekst, de i nærværende arbejde er blevet til, og har fundet sted i, for at kompleksitetsreducere begreberne og deres indbyrdes relationer ved at præsentere dem som en konkluderende, nemt overskuelig analytik i en abstraheret diagrammatisk ordning el. lign. Tværtimod har arbejdets udgangspunkt og erfaringer ført mig til den holdning, at "analytikkens" anvendelse i andre sammenhænge kræver et - af nærværende arbejde - "trægt" uddragende, kritisk reviderende, over- og omsættende, situationsinvolveret og selvstændigt tænkningsarbejde, hvorfor den ikke må gøres til en "frit flyvende" størrelse, der uden over- og omsættelsesbesvær tænkes at kunne "lande" og anvendes hvor og når som helst. Som jeg formulerede det i forordet, tror jeg "ikke på nemme løsninger".

3.1. Om bygningskunstens praksis

Arkitektens rolle har forandret sig væsentligt igennem de sidste årtier. De måder, arkitekter indgår i byggebranchen på - og i samfundet som sådan - er af forskellige årsager ændret, og derfor diskuteres det intensivt i disse år, hvad arkitektens praksis består i; hvordan virker og agerer *arkitekten* i Verden? Disse diskussioner og forsøg på svar er selvfølgelig vigtige, men de er kun indirekte anledning til nærværende arbejde, der i højere grad interesserer sig for arkitekturens - eller i dette arbejde mere begrænset, bygningskunstens - praksis; hvordan virker og agerer *bygningkunsten* i Verden? Disse to former for *praksis* er som bekendt ikke uafhængige af hinanden. Arkitektens praksis er selvfølgelig et (af flere) afgørende grundlag for skabelsen af de uundværlige kvaliteter og "effekter og affekter", som bygningskunsten besidder og afstedkommer, når bygningsværkerne over tid virker som rammer for de menneskelige livsudfoldelser (og meget andet). Omvendt er erfaringen med, kritikken af og inspirationen fra bygningskunstens praksis afgørende for udviklingen af bygningskunsten og dermed det afgørende grundlag og afsæt for arkitektens praksis. Dermed ikke sagt, at nye eller ændrede "udefrakommende" krav til og vilkår for bygningskunsten (samfundsmæssige, kulturelle, klimatiske, bæredygtighedsmæssige, funktionelle, vidensmæssige, politiske, økonomiske, teknologiske, produktionsmæssige, byggeorganisatoriske, arkitektpraktiske osv.) ikke sætter nye vilkår, rammer og modstande/muligheder for bygningskunsten, men dette arbejde vil alligevel argumentere for, at der op igennem arkitekturhistoriens lange seje "praksi-stræk" er udviklet eksistentielle og dybe erfaringer med bygningskunsten, som selvfølgelig påvirkes af (aktuelle) omstændigheder med en kortere tidshorisont, men som alligevel forandrer sig en del langsommere og er tungere at ændre, end hvad bygningskunstens umiddelbart ret hurtigt omskiftelige billeddannelser (stilhistoriske træk, arkitektpersonlige signaturer, modedannelser o.a.) ellers kan give indtryk af.

Bygningskunsten forandrer og udvikler sig uafvendeligt, men måske går det ikke så hurtigt, som de sidste par hundrede års umiddelbart "accelererede stilhistorie" kan give indtryk af. Måske er det mere menneskeligt eksistentielle udviklinger og ændringer og deraf resulterende ændrede livsformer, brugsformer, forståelsesformer osv., der langsomt og over et langt længere tidsspan har ændret grundlæggende og gennemtrængende træk i bygningskunsten, end de umiddelbart ret omfattende, men nok ikke så grundlæggende ændringer, som f.eks. den

264. accelererede teknologiske udvikling har afstedkommet for ek-

264. Her vil jeg blot ihukomme den danske digter Søren Ulrik Thomsens (1956-) pointe - Thomsen skriver dog om håndværk, men jeg vil hævde at det samme gælder for teknologi: "[...] At håndværket i kunsten på én gang er det vigtigste og det mindste skyldes, at der mellem håndværker

og håndværk består et én til én-forhold (*han* behersker *det*), mens et sådant forhold ikke hersker mellem kunstneren og den form, håndværkeren kun er afsæt for, på samme måde som afsættet fra 10-metervippen ikke selv er saltomortalens sus. For imellem det håndværksmæssige greb og det endelige værk har formens

sempelvis produktionsformer, byggematerialer og formmuligheder, og for arkitektens praksis. Dermed selvfølgelig ikke sagt, at den teknologiske udvikling ikke har haft vidtrækkende konsekvenser for den menneskelige udvikling og måske især den menneskelige livsverden. Det vil være unuanceret og direkte uklogt at hævde, at de sidste århundreders eksplosive teknologiske udvikling ikke har haft vidtrækkende konsekvenser for vores hverdagsliv såvel som for byggeriet. Der er dog alligevel meget i menneskets tilværelse, der op igennem tiden har udviklet sig og fortsat udvikler sig trægt og langsomt og derfor er relativt stabilt.

De mere grundlæggende forhold i bygningskunsten, der bl.a. kommer til udtryk i, hvordan bygningerne danner fysisk og psykisk understøttende rammer for menneskelivet, udvikler sig med en hel anden besindig og "træg" hastighed, der slet ikke står mål med de disruptive og revolutionære revideringer, der ofte - og ofte med den teknologiske udvikling som hovedargument - plæderes for (og reklameres med).

Bygningskunsten er som sådan et langsomt fænomen, der ikke (eller kun sjældent?) opererer med revolutioner og nye begyndelser. Arkitekturhistorien har gang på gang vist os, at det, vi troede var tabula rasa (renvisket tavle) og ny begyndelse

265. (som modernismen f.eks. ofte betegnes som), i højere grad var nye perspektiver på gamle problematikker og fornyede kræfter i forhold til at håndtere disse. Fordi der f.eks. kommer ny teknologi, betyder det ikke, at vores eksistentielle erfaringer er forældede, og alt hvad vi ved skal revideres. Den lange liste af menneskelige grundproblematikker som f.eks.; beboelse, tro, tvivl, viden, refleksion, kultur, politik (som de fire analyserede værker som bekendt primært forholder sig til, undersøger og kvalificerer - foruden) frihed, tryghed, nærvær, respekt, omsorg, identitet, køn, socialitet, ensomhed, fællesskab, ret, ansvar, valg, tab, sorg, angst, kærlighed, sex, næstekærlighed, hensyn, ondskab, håb, mening, visdom, rationalitet, tænkning, kreativitet, skønhed, kunst, humor, natur, tid og den menneskelige bevidsthed om både eksistens og død har selvfølgelig fundet forskellige udfoldelser, virkemåder og udtryksformer op igennem menneskehedens historie, men at hævde at vi i dag - f.eks. pga. vores øgede (bredere) viden og den teknologiske udvikling - er blevet mere udviklede i forhold til at håndtere disse grundproblematikker, er en meget lidt troværdig påstand (som bl.a. de pågående klimatiske, økologiske og demokratiske kriser er vigtige påmindelser om).

Alle disse grundproblematikker (og mange flere) er - vil nærværende arbejde hævde - afgørende for den menneskelige eksistens, og det er kendetegnende for dem, at de ikke kan forklares og beherskes fuldt ud fra en teknologisk og/eller naturvidenskabelig tilgangsvinkel, eller andre tilgangsvinkler, hvor man forsøger at forklare og klare problematikkerne via en distance-

266. ret anskuelsesform. Som det senere vil blive uddybet, sætter den tætte, gensidigt afhængige og gensidigt løftende relation mellem bygningskunsten og menneskelivet (og livet mere generelt) bygningskunsten i en tilsvarende situation (og arkitekturen som sådan), hvorfor man ikke kan hævde en fortsat historisk udvikling (igen er bl.a. den pågående økologiske og klimatiske krise et uomgængeligt udtryk for dette). Som den danske filosof Per Jepsen (1976-) har formuleret det:

"Ganske vist har vi fået mere og mere viden om naturen og er hermed blevet bedre til at beherske den gennem teknologi. Men prisen er, at vi har glemt, at vi selv er natur. Og eftersom vi ikke længere kender til nogen anden måde at omgås naturen på end ved at beherske den, bliver denne

267. beherskelse også til en undertrykkelse af os selv."

Som det vil fremgå, søger dette arbejde ikke direkte at besvare disse spørgsmål, men kernen i det er grundlagt i de selvsamme spørgsmål og består derfor i en ikke ensidig, men prioriteret interesse for og undersøgelse af det eksistentielle forhold mellem bygningsværkerne (og disses kontekstuelle situationer og betingelser) og de menneskelige (og øvrige) livsudfoldelser, der finder sted i, omkring og med disse. Værkanalysen er derfor helt central, men den må nødvendigvis inkludere den menneskelige, stedslige og historiske situation som værket medvirker i.

Begrebet *helhed* anvendes helt overordnet om det samlede "resultat", som opstår når en række dele og aspekter virker sammen på måder, de enkelte dele ikke kunne frembringe hver for sig. Delene etablerer i fællesskab et - for de enkelte dele - overskridende niveau, og i almindelig forstand kalder vi disse måder og dette fællesskabsniveau for *helhed*. I den klassiske arki-

kvalitative spring transformeret arbejdet til kunst, udtrykt i, at *værket rummer andet og mere end kunstneren* (det er faktisk den eneste grund til at skabe det), modsat håndværkeren, som simpelthen udtrykker sit ophavs kunnen. Når håndværket ikke præciseres som det for kunsten nødvendige-skønt-ikke-tilstrækkelige, men polemisk hævdes som selve dens adelsmærke, undsiger man dermed den *formens merproduktion af betydning*, som overhovedet udskiller kunsten fra andre bevidsthedsprodukter." Søren Ulrik Thomsen, 'En dans på gloser' s.23-24 (København 1996).

265. F.eks. hos den danske arkitekt og professor Tom Nielsen (1970-) i 'Velfærd - dimensioner og betydninger' (Per H. Jensen (red.), Frydenlund 2007). Citat: "(...) denne 'ufølsomme' modernistiske tilgang, hvis ideale udgangspunkt var et nivelleret fysisk og historisk tabula rasa" (fra artiklen af Tom Nielsen 'Byudvikling og Velfærd', afsnit 3.1 *Den gode by* og identitetsparadigmet).

266. Her deler nærværende arbejde igen et vist fællesskab med eksistensfilosofien; Som allerede nævnt i note 116, er en udmærket grundlæggende indgang til eksistensfilosofien, givet af mag.art. i filosofi, dr. phil. og professor ved Syddansk Universitet, Søren Harnow Klausen (1966-) i hans beskrivelse 'Eksistensfilosofi', artikel i 'Den Store Danske' (13.

december 2016); <https://denstore-danske.lex.dk/eksistensfilosofi> (tilgået den 01.06.2022). Han skriver bl.a. "Fælles for de mange varianter af eksistensfilosofien er, at menneskelig væren opfattes som kendetegnet ved, at mennesket kan forholde sig til sig selv, sin situation og ikke mindst sit fremtidige liv, dvs. til de muligheder, som det stilles over for. Dette fremadrettede, handlingsorienterede forhold er, hvad eksistensfilosofferne betegner som "eksistens", og er omtrent det samme, som man i daglig tale kalder "livet" eller "tilværelsen".

Når man forholder sig til sin egen tilværelse, er man altid selv part i sagen, og forholdet vil uvægerlig være præget af interesse og engagement. Eksistensfilosofferne betoner derfor, at menneskets forhold til sig selv ikke er et subjekt-objekt-forhold i traditionel forstand. Eksistensen er ikke givet på forhånd, men bliver til i kraft af de valg, mennesket foretager. På baggrund heraf afviser eksistensfilosofferne, at der kan opstilles almene regler for, hvordan mennesket bør leve sit liv. Der er ingen objektiv moral og ingen forudgivne værdier i verden. Alle værdier beror i sidste ende på et valg, og det er ikke muligt ud fra overordnede synspunkter at bestemme meningen med det enkelte menneskes liv."

267. Citeret fra bogserien 'Tænkepauser nr. 58, Pessimisme' af filosof Per Jepsen (Aarhus Universitetsforlag 2018).

tekturtænkning skaber og virker disse helhedsdannelser på tydeligt identificerbare niveauer, og de indgår i et system, som vi traditionelt kalder skalaer. Helheder kan på denne vis identificeres f.eks. med de klassiske skalaniveauer: Møbeldele skaber et møbel der virker som helhed, interiøre rumdele skaber et interiør-rum der virker som helhed, bygningsdele skaber en bygning der virker som helhed, byrumsdele skaber et byrum der virker som helhed, bydele skaber en by der virker som helhed og så fremdeles op mod større helhedsniveauer som landskabet, regionen, nationen, kontinentet, kloden (og man kan evt. udvide denne niveaudeling, ved at fortsætte både op og ned i skala, finde mellemkalaniveauer osv.). Denne form for helheds-tænkning er bl.a. kendetegnet ved, at de helheder, der skabes kan betegnes som enheder: ét møbel, ét rum, én bygning, én by osv. Man skal dog ikke tænke længe over, hvad dette implicerer - hvilket bl.a. sker i de forudgående analyser - før man opdager den kompleksitet, der skjuler sig lige under. Princippet er måske relativt nemt at fastholde, når vi taler om helheder, som også kan betegnes som objekter (møbler, bygninger osv.) eller som på anden vis har en tydelig grænsedragning, men kompleksiteten melder sig, lige så snart vi interesserer os for helhedsdannelser, der ikke har objektkarakter, men har en mere diffus grænsedragning, og der går tilsvarende ikke længe, før selv "objekt-helhederne" holder op med at være entydige. Det er ikke kun helhedens ydre grænsedragning, der kan være kompleks, også helhedens "indre verden" kan hurtigt vise sig at rumme en stor kompleksitet, der ikke kun består i dele, men også i flere mindre helhedsdannelser indeholdt i den større helhed, der måske først blev identificeret. Man begynder måske også at overveje, hvad den helhedsskabende og samlende gestus overhovedet består i. Handler den blot om at skabe en fysisk gestalt, hvis ydre grænse kan rammesætte og holde en flerhed af materialer, dele og aspekter sammen, eller kan helhedens samlende evne også bestå i noget andet? Noget, som måske ikke kan fastholdes i en form, men måske i højere grad agerer som en kraft, undersøges som en problematik, udfolder sig som en fortælling, en diskussion, et system, en økologi el.a. som er sværere at "indhegne" som en nemt identificerbar fysisk figur?

Man når under alle omstændigheder hurtigt frem til, at helhedsbegrebet er alt andet end simpelt, for intet eksisterer i nemt overskuelig isolation, uanset hvor præcist "helhedsindrammet" det er. Det er ikke kun samlingen af dele, der skaber helheder, men også de enkelte helhedsniveauer, der samles til endnu større helhedsniveauer. Sagt med andre ord: Helheder indgår også som dele i større helheder, hvorfor en helhed på samme tid kan være både helhed og del. Hvert helhedsniveau har derfor konsekvenser for andre helhedsniveauer, og derfor kan (bør) helhedsbegrebet ikke blot forstås som et enhedsbegreb (ét møbel, ét rum, én bygning osv.), men må også forstås som et tværgående netværksbegreb, hvor det ikke kun handler om at konsolidere enkelt-helheder, men også om at etablere relationer mellem helhedsniveauer. Det enkelte vellykkede helhedsniveau kan med andre ord mere end blot at indramme og konsolidere en samlende helhedseffekt. Det kan også overskride niveauet og producere et overskud, der kan komme andre niveauer til gode, hvilket f.eks. er forudsætningen for, at større og mere komplekse helhedsniveauer (en by f.eks.) overhovedet

kan blive til og virke. Denne overskridelse indebærer altså minimum to niveauer: Delene etablerer i samarbejdende fællesskab en effekt, som vi kalder helhed, men denne er ikke kun konsoliderende og "selvtilstrækkelig", da den også skal kunne række ud over helheden (have et overskud) for at kunne bidrage til større (eller blot andre) helhedsniveauer, som den aktuelle helhed så agerer som medvirkende del i.

Måske skal bygningskunstens helhedsbegreb derfor ikke være et begreb med en simpel og præcis definition? Måske er det bedst, at vi konstant må arbejde og "forhandle" med begrebet, og for hver ny situation og hvert nyt projekt redefinere begrebet og opfinde nye helhedsmåder? Man kan selvfølgelig også vælge at give afkald på begrebet, f.eks. med den begrundelse at det er en betegnelse, der hører svundne tider til. Tider, hvor det var muligt at "indhegne" helheds-områder med tydelige grænser, i modsætning til i dag, hvor dette måske er sværere (mere problematisk og/eller umuligt?) at gøre. I dag er vi (bl.a. foranlediget af klimakrisen og hele bæredygtigheds-problematikken) måske nået frem til den erkendelse, at *alt påvirker alt*, hvorfor det ikke længere giver mening at beskæftige sig med mindre helhedsdannelser, fordi vi alligevel er tvunget til at skulle forholde os til alt muligt andet - og i sidste ende også den helt store globale og altomfattende helhed. Omvendt er det umuligt at fokusere og uoverkommeligt altid at skulle gå til det yderste.

I forhold til dette finder jeg den amerikanske datalog Cal Newport (1982-) og hans (populærvidenskabelige bestseller-) bog 'Deep Work' inspirerende. Newport skelner mellem to typer af arbejde, *deep work* og *shallow work*, og bogens tese er lige så enkel og åbenlys, som den er tankevækkende og nødvendig: Den type arbejde, der for alvor skaber værdi, er det dybe arbejde. I en tilstand af distractionsfri koncentration strækker man sine kognitive evner til det yderste. Det er i denne tilstand, man for alvor kan skabe ny værdi, modsat det overfladiske arbejdes *diffuse opmærksomhed*. "[...] diffus opmærksomhed er nærmest antitesen til den fokuserede opmærksomhed, som er nødvendig", som den amerikanske psykologi-professor Anders Ericsson (1947-2020) fra Florida State University formulerede det i omegnen af den samme problematik 23 år før Newport. Inspireret af dette vil jeg hævde, at man - såfremt

268. Disse rumdele behøver naturligvis ikke kun at være interiøre, men må nødvendigvis have en interiørskabende side (en ydermur kan f.eks. - i al selvfølghed - både være del af en udvendig facade, men også bidrage til et interiør).

269. Et afgrænset rum vil i denne sammenhæng også kunne forstås som en slags (rum-) objekt.

270. Ph.d. i *Electrical Engineering and Computer Science* ved MIT i 2009, og for nuværende, forsker i datalogi på Georgetown University. <https://www.calnewport.com/> (tilgået den 01.06.2022).

calnewport.com/ (tilgået den 01.06.2022).

271. Cal Newport, 'Deep Work: Rules for Focused Success in a Distracted World', (Grand Central Publishing, New York 2016).

272. K. Anders Ericsson, Ralf Th. Krampe, og Clemens Tesch-Romer; 'The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance', forskningsartikel bragt i *Psychological Review* 1993, Vol. 100. No. 3, s.363-406. (opr.: "[...] diffused attention is almost antithetical to the focused attention required").

man vil gå direkte efter at overkomme *det hele* - kun kan få et forhold til *det hele* via en diffus opmærksomhed pga. *det heles* uoverkommelige kompleksitet, hvorfor man kun kan tilegne sig *det hele* med en overfladiskhed, der ikke giver ret meget værdi og meningspotentialitet. Dette kan umiddelbart lyde som en opgivende konstatering, men sådan skal det ikke forstås, da den mere begrænsede, men dybere tilegnelse har andre mere indirekte, men alligevel mere operative og i den forstand opbyggelige muligheder.

“Du skal ikke ville det hele.
Du er kun en enkelt del.
Du ejer en verden i verden.
Dén skal du gøre hel.”

Sådan indledte den danske digter, forfatter, designer, opfinder og matematiker Piet Hein (1905-1996) sit digt ‘Du skal ikke ville det hele’, som selvfølgelig - qua digtets ‘du’ - handler om mennesket og menneskets eksistentielle situation. Nærværende arbejde ser ingen grund til, at det samme ikke skulle kunne gælde for bygninger og disses “eksistentielle” situationer; at gøre bygningens verden hel forudsætter netop, at man ikke går til det yderste, at man ikke vil det hele, men begrænser ambitionsniveauet til et operativt, praktisk/realistisk og opnåeligt helhedsniveau - med den tilføjelse, at omfanget af dette må være forskelligt fra bygning til bygning, og at vi i dag har (bl.a. digitale) værktøjer og viden, der giver os mulighed for at håndtere større kompleksiteter end tidligere, hvorfor vi har mulighed for at inkludere et større helhedsomfang. I sin bog ‘Gå glip - Om begrænsningens kunst i en grænseløs tid’ citerer den danske psykologi-professor Svend Brinkmann Piet Heins digt og knytter følgende kommentar til digtet: “Hvis man vil det hele, flyder livet ud over det hele og bliver formløst uden helhed”. Brinkmann henter inspiration til denne formulering fra den danske teolog og filosof K.E. Løgstrup (1905-1981). Brinkmann skriver:

“I Den *etiske fordring* skrev teologen og filosofen K.E. Løgstrup tilsvarende om “viljen til form” som et grundfænomen i tilværelsen, der ikke bare ses hos udøvende kunstnere, “men det er noget elementært menneskeligt, det hører hjemme i et hvilket som helst menneskes liv, selv om et menneske i øvrigt har meget lidt forhold til det, vi ellers forstår ved kunst”. At give sit liv form er bogstaveligt talt en eksistentiel livs-*kunst*, der kun er mulig, hvis man er villig til at gå glip af noget.”

Overført til bygningskunsten kan man måske tilsvarende sige, at man bør besinde sig på en bygnings helhedsfordring i forhold til hvad det er muligt at give form (og denne forms implikationer), og at man bør fokusere på dette og dermed give afkald på det, der ligger uden for denne formgivningsmulighed - med den lille, men meget vigtige korrigerende tilføjelse, at denne formgivning ikke må være selvtilstrækkelig, hvorfor afkaldet ikke er entydigt og kun midlertidigt. Brinkmann fortsætter ved bl.a. at inddrage Søren Kierkegaards berømte udsagn i sine ‘Opbyggelige Taler i forskjellig Aand’, hvor

276. Kierkegaard skriver: “Hjertets Reenhed er at ville Eet.”

Udsagnet er komplekst (og kan nemt misforstås/misbruges) og det lader sig naturligvis ikke overføre direkte til dette arbejdes overvejelser om bygningskunstens helhedsdannelse, men uanset om arbejdet her ikke yder kompleksiteten i Kierkegaards udsagn retfærdighed, så sætter det dog nogle tanker i gang, der handler om forholdet mellem helheden som et enhedsbegreb kontra helheden som et netværksbegreb. Kun “at ville Eet” er problematisk i bygningskunsten, da det at bygge en bygning også indebærer et komplekst ansvar (kontekstuel, kulturelt, socialt, bæredygtighedsmæssigt osv.) der rækker ud over bygningen selv. Omvendt står den enhedsorienterede ambition ikke nødvendigvis i modsætning til også at ville en enhedsoverskridende, tværgående og mere omfattende helhed, i den forstand at den dybe fokusering på *det ene* måske netop er forudsætningen for at kunne etablere et overskud i enheden, der kan betyde noget og katalysere noget for en bredere - om end stadig begrænset - horisont. Men det forudsætter nødvendigvis særlige måder at ville “det ene” på, der har en særlig opmærksomhed på, at den “ensidige” fokusering skal resultere i et enhedsoverskridende overskud.

Udgangspunktet for de arkitektoniske situationer, nærværende arbejde har udvalgt, har i alle arbejdets analyser været et bygningsværk, men det er samtidigt en gennemgående pointe i arbejdet, at helheden også overskrider selve værket, hvorfor værket må forstås som medvirkende i en større helhedssituation. Denne medvirken er afgørende for værkets karakter, nuancerede funktionalitet, betydninger og meningspotentialitet, hvorfor værket ikke (kun) kan forstås som en isoleret “selvkørende” størrelse, men (også) som en medvirkende og afgørende katalysator for en større sammenhæng af brugere og omgivelser, der omvendt også virker tilbage og er afgørende for værket. Andre parametre end blot værket(s) påvirker derfor også helheden, hvilket kan have den konsekvens at helheden kan forandre sig uanset værkets umiddelbare (fysiske) stabilitet, hvorfor værket af “udefrakommende” årsager virker og må forstås på en anden måde, og i den forstand også forandres (som det f.eks. blev fremhævet i analysen af Vodroffsvej 2). Mere om dette senere.

En bygningskunstnerisk helhedsdannelse er ikke blot en solooptræden, men et flerstemmigt - fonisk - samspil, og kan i den forstand minde om et kor eller et orkester, der må tilstræbe det *sym-foniske* (det resonante - ‘sym’ betyder ‘sammen’) ved at overkomme det *kako-foniske* (det dissonante - ‘kako’ betyder ‘dårlig, ubehagelig’). Dette samspil kan selvfølgelig være mere

273. Piet Hein, ‘Digte fra alle årene’ (Middelfart 1991). Citeret fra; Svend Brinkmann, ‘Gå glip - Om begrænsningens kunst i en grænseløs tid’ s.44 (København 2017).

274. Svend Brinkmann, ‘Gå glip - Om begrænsningens kunst i en grænseløs tid’ s.44 (København 2017).

275. Ibid. s.44. Løgstrup-citatet er fra K. E. Løgstrup, ‘Den etiske fordring’ s.30 i udgaven fra 1991, 3. gennemsete udgave fra 2008 (org. København 1956).

276. Søren Aabye Kierkegaard, ‘Opbyggelige Taler i forskjellig Aand’ citeret fra s.30 i udgaven fra 1995 (Samlede værker bind 11 & 12) (org. København 1847).

eller mindre komplekst og involvere et varieret antal stemmer, men som minimum vil en bygningskunstnerisk “symfoni” som

277. regel involvere stemmer, der kommer fra stedet, fra brugerne, og fra bygningen selv (denne musikmetafor - det resonante samspil - vil jeg vende tilbage til i afsnit ‘3.9. Helhedsdannelsen som eksistentiel meningsgrund’). Derfor er det - som allerede anført - et afgørende og gennemtrængende træk ved bygningskunsten, at et bygningsværk som regel - og i al simpel selvfølgelighed - medvirker i en helhed der, udover bygningen også inkluderer stedet og mennesket. Nok kan vi tale om bygningen som en formél helhed “i-sig-selv”, men når vi taler om bygningskunstens *praksis*, må vi nødvendigvis udvide helheden og som minimum inkludere bygningens omgivelser (dens sted, kontekst og udenomsværk), foruden de mennesker (og andre livsformer) der på en eller anden måde bruger og har et

278. mellemværende med såvel bygning som sted. Denne bygningsoverskridende helhed har op igennem arkitekturhistorien fundet et utal af prioriteringer, udbredelser og udformninger, men i sit helt abstrakte diagram har denne trefoldige figur (sted - menneske - bygning) for bygningskunstens helhedsdannelser ikke for alvor forandret sig, uanset at den i dag - grundet globaliseringsudviklingen, teknologi-, informations- og digitaliseringsudviklingen, den økologiske kriseudvikling o.m.a. - må forstås mere komplekst, da disse udviklinger relativiserer og komplicerer stedsbegrebet, form- og rumbegrebet, det funktionelle, de menneskelige relationer, forholdet til andre livsformer osv. Denne trefoldige figur udgør - sagt med andre ord - den igangsættende begrænsning, som dette arbejde har valgt at sætte for sig selv for forhåbentligt at kunne finde form og ikke blot brede sig formløst ud.

Denne trefold af sted, menneske og bygning, skal selvfølgelig ikke forstås som en afvisning af og erstatning for Vitruvius’ trefold af holdbarhed, brugbarhed og skønhed. Snarere skal nærværende trefold forstås som en udvidelse (med de i indfø- ringsafsnit 1.7. nævnte forbehold) hvor stedet og brugerne tilkendes lige så afgørende helhedsbidragende betydninger som bygningen. Som jeg læser det var Vitruvius’ trefold først og fremmest orienteret mod arkitekturværkets kvaliteter (egen-hel- heden i bygningen (*aedificatio*), torvet, bymuren, anlægget

279. osv.), hvilket der selvfølgelig intet er galt i (jeg vil vende tilbage til dette), men i en kompleks helhedssammenhæng ser nærvæ- rende arbejde en nødvendighed i, at man som uadskilleligt fra dette i mere omfattende forstand (som minimum) også inklu- derer stedet og brugerne. I nærværende sammenhæng skal bygningen derfor selvfølgelig stadig være holdbar og brugbar (og reversibel og “cirkulær” jf. note 112), foruden skøn eller på anden vis meningsfuld som helhed. Med de i indfø- ringsafsnit 1.7. nævnte forbehold må Vitruvius’ trefold i den forstand for- stås som inkluderet i den sidste “fold” i nærværende trefold af sted, bruger og bygning. Dermed selvfølgelig ikke sagt at Vitruvius ikke også var opmærksom på stedet og brugerne, men som nævnt i indføringen havde denne opmærksomhed en ikke kun pragmatisk og situativ karakter, men i høj grad også en idealistisk og universel karakter, hvorfor nærværende ar- bejdes “dennesidige”, steds- og tidsspecifikke, “menneskespe- cifikke” og generelt situative, partikulære og foranderligheds- medregnende optagethed, afstedkommer et inkluderende men også kritisk reviderende forhold til Vitruvius’ trefold.

En bygnings helhedsfordring realiseres via forskellige greb, der på en gang kan være så enkle og indbyggede i vores tæn- ning, at vi ikke bemærker dem, men også så komplicerede, at det i praksis er uoverkommeligt at afdække dem fuldstændigt. Bygningskunstens helhedstænkning rummer i den forstand et indbygget dilemma, som ikke kan finde en endelig afklaring. På den ene side er en bygningskunstnerisk helhedsdannelse et umådeligt komplekst “flertalsfænomen”, der involverer en uoverskuelig mængde aspekter, hvorfor man (som oftest) er nødt til at forenkles kompleksiteten, så den kan blive håndter- bar. På den anden side må den ikke forenkles til en grad, hvor den bliver et let overskueligt “entalsfænomen”, hvor kompleksi- teten og forpligtelsen overfor de involverede aspekter (og deres indbyrdes sammenpasninger, konflikter og spændinger) negli- geres til fordel for ét overgribende niveau; en ensidig fokusering på det funktionelle/instrumentelle, en ensidig fokusering på det økonomiske, en ensidig fokusering på det æstetiske, en ensidig fokusering på det kunstneriske, en ensidig fokusering på det tekniske, en (aktuel og ofte) ensidig fokusering på det teknisk bæredygtige (fremfor det mere komplekst væredygtige) osv. En operativ balance mellem kompleksitet og forenkling må derfor søges.

Som et opbyggeligt (og teoretisk) udgangspunkt vil dette arbej- de derfor vove pelsen og praktisk operativt foreslå, at en god balance f.eks. kunne tage sit udgangspunkt i den allerede nævnte trefoldige figur, der som sagt består i de for bygnings- kunsten som oftest umiddelbart nærværende aspekter: stedet,

280. mennesket og bygningen. Jeg er klar over, at mange af mine fagfæller vil betragte dette som en selvfølge, og jeg indrømmer gerne, at denne trefoldige figur er en banalitet i sproget, men reelt er den en kompleksitet i bygningskunstens praksis, som ofte nedprioriteres, undervurderes eller glemmes. Alt for ofte møder man bygninger (også arkitekttegnede i vidt omfang), der ikke evner at kvalificere disse tre aspekter og deres gensidigt løftende sammenhæng. Ofte er det bygningens medvirkende forpligtelser, der glemmes, og derfor det omgivende, som svig- tes, men næsten lige så ofte er det mennesket eller bygningen

277. Bygninger der kun har én bruger, er selvfølgelig ikke så udbredte, så som oftest er det brugerne i flertal.

278. Derudover kan en bygning selvfølge- lig også inkludere relationer til en større kulturel sammenhæng, en større historisk sammenhæng, en mere omfattende æstetisk dialog, andre “væsener” end mennesket o.m.a.

279. Det skal tilføjes at Vitruvius i ‘De Architectura libri decem’ også gav udtryk for, at det at konstruere ure (*gnomonice* - 9. bog) og maskiner (*machinatio* - 10. bog) også hører til arkitekturens områder.

280. Man kan selvfølgelig pointere, at den trefoldige figurs fremhævelse af mennesket er problematisk i en økologisk kriseperiode, hvor vi må erkende, at mennesket blot er én blandt mange lige så vigtige livsfor- mer, som bygningskunsten (og arkitekturen mere generelt) står i forhold til, og som står i et økologisk, gensidigt afhængigt forhold til hinanden, hvorfor jeg burde forandre figuren ved at udskifte *mennesket* for mere generelt at give *livet* en position i figuren. Jeg anerkender selvfølgelig denne bæredygtighedspointe, men jeg vil alligevel tillade mig - i og med figuren bruges som en igangsættende begrænsning, og i og med bygnings- kunsten som udgangspunkt er menneskeskabt - at starte på denne måde for senere at åbne op mod en mere komplekst involveret forståelse.

“i-sig-selv”, der svigtes, og i hvert tilfælde svigtes ikke kun det nævnte aspekt, men også den samlede helhed og det gensidige løft, hvorfor de øvrige aspekter ligeledes svigtes. Det er via stedet, mennesket og bygningen og denne trefoldigheds “materialer”, “kræfter” og gensidigt løftende sammensætninger, at man i en bygningskunstnerisk sammenhæng kan adressere større eksistenstematiske problematikker som f.eks. samfund, socialitet, politik, bæredygtighed, kunst osv. og helt generelt: betydning og mening. Andre områder af arkitekturen, andre kunstarter, og andre professioner og erhverv beskæftiger sig med andre “materialer”, “kræfter” og sammensætninger og har derfor andre betingelser og muligheder (der dog udmærket - og

281. ofte - kan lappe ind over bygningskunstens).

Denne trefoldige figur rummer den for bygningskunsten helt grundlæggende konfliktende kompleksitet mellem nogle (som regel) til stadighed nærværende aspekter ved bygningskunsten: det interne (bygningen), det eksterne (stedet/omgivelserne) og det, der bevæger sig på tværs (mennesket og/eller andre livsformer).

282. Det er altså ikke ét afgørende træk eller niveau, dette arbejde anbefaler at hænge en helhedsfordring op på, men derimod - og mere komplekst - den gensidigt løftende spænding mellem flere afgørende træk og niveauer.

Denne trefoldige forenkling bør dog igen bruges besindigt, da de tre begreber alle er paraplybegreber, som hver især dækker over en række forskellige og distinkte aspekter og sågar mindre helhedsdannelser på forskellige niveauer. Ikke helt ulig når man for nemheds skyld siger “karry” i stedet for “en blanding af gurkemeje, spidskommen, bukkehornsfrø, koriander osv.”, hvorfor vi ikke må forledes til at tro, at der findes en plante ude i Verden, der er karry. Det samme gælder de tre begreber, stedet, mennesket/livet og bygningen, som alle er forkortende betegnelser for noget i Verden, der er mangfoldigt og komplekst og som regel med skiftende bestanddele (i uendeligt større omfang end de blandingsvariationer karry kommer i), hvorfor hverken stedet, mennesket/livet eller bygningen må forstås som entydigt identificerbare størrelser. De er som oftest situative og særegne “blandinger” (også hver for sig - jf. f.eks. bygningens eventuelle “Vitruvianske blanding” af hhv. holdbarhed, brugbarhed og skønhed), der - selv om de har hver deres faste betegnelse - ikke er det samme, hvorfor deres indbyrdes helheds-samarbejde selvfølgelig heller ikke kan blive det samme. Når én “fold i tre-fold-igheden” ændres, påvirkes helhedsdannelsen og dermed de to andre “folde”, der så må tilpasse sig den dermed ændrede helhed, hvorfor de også må ændres i et fortsat dynamisk helhedssamspil. Denne ændring kan selvfølgelig være foranlediget af blot en enkelt lille ændret ingrediens i “trefoldighedens samlede blanding” - med det forbehold, at effekten af sådanne små ændringer kan overbetones i et teoretisk arbejde som dette, mens man i praksis ofte skal op på mere gennemtrængende niveauer, før ændringer vil have afgørende betydning for helhedsdannelsen. Omvendt kan størrelsesmæssigt små “ingredienser” også have afgørende betydning, som det bl.a. fremgår af analyserne; f.eks. vinduesdetaljerne og vinduessiddepladserne i Stockholms kulturhus, de mange små, mærkelige detaljer i La Tourette, anrettermøblet i Vodroffsvej 2 og bygningens forskudte brug, læsepladsernes orientering i Stabi osv.

Svaret er ikke givet på forhånd, hvorfor man i en bygningskunstnerisk skabelsesproces - vil dette arbejde argumentere for - vedvarende må give situative og unikke svar til min. tre grundlæggende spørgsmål (svar som bygningen igennem sin levetid må give gode muligheder for kan videreudvikles). Tre gensidigt overlappende, gensidigt betingede og svært adskillelige spørgsmål, som de bygningsskabende aktører (arkitekten, bygherren osv.) må forsøge at give svar til:

1. Hvad og hvordan er bygningens stedslige situation (hvilke skalaer er f.eks. involveret, og hvilke kan evt. yderligere involveres?), og hvordan kan bygningen på bedst mulig vis medvirke i denne? Dette er yderst komplekst, da grænsen for det, en bygning påvirker, medvirker i og påvirkes af - bygningens udenomsværk - er meget svær at bestemme. Det kan gå fra det umiddelbart omgivende til langt større bymæssige og landskabelige (og måske endda regionsmæssige, nationale og evt. globale) skalaer. Bygningens bæredygtighedsaspekter indgår ligeledes i dette.

2. Hvem er de mennesker (og/eller andre livsformer), der virker som brugere, og hvordan kan bygningen give dem de bedst mulige vilkår? Underforstået: Hvordan fungerer bygningen med de - både aktuelle og kommende (og evt. også fortidige) - direkte og indirekte brugere den er bygget til?

3. Hvad er bygningen, og hvordan kan denne bedst muligt kvalificeres (og ikke kun i sit forhold til stedet og brugerne, men også i sin egen-væren). Underforstået: Hvilke kvaliteter har bygningen som enhed i-sig-selv? Hvilke værkkvaliteter har bygningen? Og også og ikke mindst; Hvilke bygningsoverskridende effekter og affekter kan disse afstedkomme?

Disse tre spørgsmål kan dog ikke blot resultere i tre ukoordinerede svar, men må netop være tre sider af det samme svar, som i den bygningskunstneriske helhedsdannelse har bygningen som sit omdrejningspunkt. Derudover melder der sig hurtigt et følgespørgsmål, som denne trefoldige svaren også må forholde sig til, nemlig tidsaspektet: Brugerne vil som oftest skifte med tiden, og ofte med en - sammenlignet med bygningskunstens relativt lave hastighed - relativt høj hastighed, hvilket selvfølgelig kan have konsekvenser for bygningen. Bygningens stedslige situation vil som oftest også forandre sig med tiden, hvorfor

281. Lægevidenskaben - eller lægekunsten som den til tider også kaldes - lapper f.eks. ind over bygningskunsten i den såkaldt *helende arkitektur* selvom lægevidenskaben selvfølgelig også udgør sit eget felt, har sine egne problematikker, sit eget “materiale” osv., og dermed sit eget betingelses- og mulighedsfelt. Se bl.a. Dirckinck-Holmfeld, Heslet, Hornung og Damgaard-Sørensen, ‘Sansernes Hospital’ (Arkitektens

Forlag, København 2007), hvor det bl.a. pointeres at “[...] smukke og harmoniske omgivelser til alle tider har haft en afgørende indflydelse på syge menneskers indre helbredelseskraft”.

282. Der er selvfølgelig mange andre “både internt og eksternt tilhørende” fænomener der også bevæger sig på tværs, f.eks. lys, lyd, lugt, luft osv., hvorfor tredelingen ikke er entydig.

bygningens medvirkende rolle og effekt også vil forandres. Sidst men ikke mindst vil bygningen selv blive påvirket af tiden, foranlediget af både brugernes og stedets forandringer, hvilket kan afstedkomme fysiske forandringer i bygningen, ifald bygningen bygges om for at tilpasses de nye forhold, men også betydningsmæssige forandringer vil kunne opstå, da bygningen med tiden måske vil skulle forstås i forhold til en forandret situation og betydningsramme. Derudover vil slid, klimatisk påvirkning (i heldige tilfælde som f.eks. patinering) osv. selvfølgelig også forandre bygningen. Alle disse forhold vil forandre den trefoldige figurs tre dele, men også deres indbyrdes helheds-samarbejde.

Det må endnu engang understreges, at de tre aspekter i en bygningskunstnerisk helhedsdannelse kun lader sig adskille i en teoretisk overvejelse som denne. I praksis lader de tre aspekter sig ikke adskille, da de forudsætter og løfter hinanden ved at virke sammen som helhed. Bygningskunstens helhedsdannelser rummer som minimum disse tre aspekter som forskelle - som enhver arkitekt bør have på rygraden, at man som minimum skal omkring - men de virker uafvendeligt sammen og må derfor sættes sammen i et gensidigt løftende forhold, hvis de skal kunne fungere som vellykket helhed. Disse tre aspekter indgår alle i de forudgående værkanalyser, men de er ikke adskilt så entydigt som i ovenstående. Derimod er de forsøgt beskrevet i deres indbyrdes specifikke relation og samarbejde.

283.

Dette trefoldige skema for bygningskunstens helhedspraksis er en umiddelbart simpel og i sproget banal anbefaling i dette arbejde. Men jeg vil alligevel insistere på ikke at lade det åbenlyse i skemaet tage opmærksomheden fra det, som er langt mere omfattende. For det, der - som allerede nævnt - gør skemaet interessant at forholde sig til, er, at der lige under det åbenlyse virker en umådelig kompleksitet, som forhåbentligt er kommet godt til udtryk i de fire værk- og helhedsanalyser. Skemaet er derfor kun den simple indgang til det uendeligt store og komplekse landskab, som bygningskunstens helhedsdannelser udgør. Et landskab, som arbejdet med de fire analyser har forsøgt at kortlægge et lille, men inspirerende område i. Dette område kan forhåbentligt give erfaring til, at andre kan finde inspiration og evt. redskaber til at begive sig længere ud i ikke-kortlagte områder (eller udvide - eller kritisk revidere - det område, som dette arbejde har forsøgt at kortlægge). Selv om det i indføringsafsnit 1.3. blev afvist, at arbejdet ville udvikle og anbefale "direkte anvendelige værktøjer og/eller direkte gentagelige "kneb"", håber jeg alligevel, at dette skema vil kunne tjene som en anvendelig indgang (en nemt overkommelig igangsættende "huskeliste") til den kompleksitet, som bygningskunstens helhedsdannelser indebærer, med ovennævnte forbehold. I det følgende vil jeg i højere grad forsøge at åbne den kompleksitet, der som sagt ligger lige under, og arbejdet vil derfor følge en progression, der går fra de mere simple mod de mere komplekse implikationer.

3.2. Egen-helhed og Medvirkende helhed

Jeg vil på ingen måde hævde, at dette arbejdes fire analyser er komplet dækkende udlægninger af hverken bygningsværkerne selv eller de større helheder, som de fire værker hver især katalyserer og medvirker i. Hvad arbejdet fremhæver, er derfor ikke en beskrivelse af noget ufravigeligt, udenfor hvilken ingen tilegnelse eller oplevelse af disse værker og helhedsdannelser skulle kunne findes. En arkitekturteoretisk tekst vil på ingen måde kunne dække den komplekse virkelighed, den beskriver. Den kan måske kun pege på afgørende træk i denne kompleksitet, og i vellykkede tilfælde kan den også åbne, bidrage til og kvalificere kompleksiteten. De fire analyser er derfor alle bestræbelser på at forstå og "strække" værkerne (både indad- og udadtil) i overensstemmelse med en udvidet og kompleks helhedsforståelse. Dette "stræk" er selvfølgelig vidt forskelligt afhængigt af de enkelte værkers egen-karakterer og de aspekter og dimensioner, de hver især involverer. F.eks. peger analysen af kulturhuset i Stockholm på, at dette bygningsværk har en stærkt "udadgående" og i vidt omfang omverdensrelateret karakter, i umiddelbar modsætning til Sainte Marie de La Tourette, hvor "strækket" umiddelbart har en - jf. kloster - mere "indadgående" retning. Omvendt er det måske også forkert at skelne på denne måde, da strækket i begge tilfælde udvider værkernes helheder, så de begge - på hver deres måde - "fylder mere" i Verden. De fysiske skalaer og virkelighedsdimensioner, de to værker involverer, er dog udpræget forskellige.

Denne såkaldt udvidede og komplekse forståelse af bygningskunstens helhedspraksis forstår som sagt ikke kun bygningsværkets helhed som en afgrænset enhed - sat af bygningens fysik - men forsøger at udvide forståelsen ved også at inkludere det "udenomsværk", som værket medvirker i og står i forhold til, incl. de brugere, som på forskellig vis benytter sig af såvel værk som kontekst, for dermed at inkludere de såvel stedslige som menneskelige (og andre livsforms-) aspekter og vilkår, som værket også virker i forhold til. Det komplekse består selvfølgelig i, at helheden dermed udvides til et omfang, det som oftest er meget svært at udpege en grænse for, men også at såvel brugere som omgivelser er størrelser, som er uafvendeligt foranderlige, hvorfor også en tidsdimension tilføjes. Denne udvidede helhed kan derfor ikke fastnagles men må forstås som noget, der forandrer og udvikler sig, også selvom værket "i-sig-selv" ikke umiddelbart forandres. Hvis det overhovedet giver mening at forsøge at udvikle en grænsedefinition for en sådan udvidet helhedsforståelse, er denne ifald mere principiel end konkret registrerbar. Grænsen kan ikke konkret udpeges, og vi kan nok ikke komme meget nærmere en definition, andet end at den udvidede helheds ydre grænse - uanset hvor kompleks, flosset, porøs og foranderlig denne måtte være - ligger dér, hvor værkets "effekter" ophører, og noget andet tager over.

283. Arkitektuddannelserne må derfor sikre sig at figuren er grundigt "opereret" ind i de studerendes rygrad. Ligeledes må byggebranchen

være sig bevidst at den må understøttes og sikres som mål, og ikke mindst må enhver relateret lovgivning give figuren de bedst mulige vilkår.

Denne selvsagt svært bestemmelige grænse udgør principielt grænsen for dette arbejdes forståelse af de fire værkers helhedsdannelse og mere generelt for bygningskunstens helhedspraksis. Dette vil dog blive nuanceret senere i afsnit '3.9 Helhedsdannelsen som eksistentiel meningsgrund'. Som det vil blive videre diskuteret over de kommende sider, kan dette arbejde derfor ikke kun tænke analytisk - dvs. i adskilte enkeltheder - men må også tænke dialektisk, dvs. i sammenhænge.

Ikke overraskende har bygningskunsten som vilkår, at den - i første omgang - resulterer i bygninger; i enkeltstående "objekter" (i meget varierede størrelser), der kan betragtes som helheder "i-sig-selv" (uanset om de fremstår solitære, eller om de virker sammen med andre bygninger - f.eks. i en "skulder ved skulder relation" i en bysammenhæng el.a.). En pointe i nærværende arbejde (og hos mange andre) er, at denne helhedsforståelse ikke er tilstrækkelig, hvorfor arbejdet vælger at supplere den med et udvidet helhedsbegreb, der inkluderer den større sammenhæng - det "udenomsværk" - som bygningen medvirker i. Nærværende arbejdes forsøg på forståelse af bygningskunstens helhedsdannelse har derfor to samhörende niveauer: den førstnævnte singulære helhed, som jeg vælger at kalde *egen-helhed*, og den sidstnævnte udvidede bygningsoverskridende helhed, som jeg vælger at kalde den *medvirkende helhed*. Fremfor betegnelsen *udvidet helhed* vælger jeg altså betegnelsen *medvirkende helhed*, fordi denne giver en tydeligere indikation af, hvad der inkluderes i helheden, da det netop er bygningens medvirkende effekter helhedsforståelsen udvides med.

Betegnelsen *egen-helhed* er måske relativt nem at forstå, da denne i nærværende arbejde forstås som grænsesat af hver enkelt bygnings fysiske omfang (jeg vil dog nuancere dette senere i bl.a. afsnit '3.6. Helhedens halvhed'). Betegnelsen *medvirkende helhed* kan derimod måske forvirre, for er en sådan ikke blot det samme som den større skala, bygningen indgår i, hvorfor den må betegnes som en anden og større helhed, der hører en anden og større skala til, hvorfor denne ikke hører til bygningskunsten? I Stabis tilfælde kunne denne større skala f.eks. være Berlins Kulturforum, som Stabi som bekendt indgår i. Kulturforum kan selvfølgelig forstås som en større helhed i sin egen ret, som Stabi indgår som part i, men Stabis medvirkende helhed er også noget andet end Kulturforum. Kulturforum indgår omvendt også som part i Stabis medvirkende helhed, men Stabis problematik involverer også andre omgivelser, andre aspekter, andre brugere osv. Stabi knytter også andre forbindelser med sine omgivelser end blot til Kulturforum, hvorfor Stabis medvirkende helhed - med et måske pudsigt metaforisk billede - kan forstås som en slags blæksprutte med Stabi som blækspruttens torso, og blækspruttetarmene, som griber ud i omgivelserne (for bl.a. at "gribe fat i" Kulturforum), som Stabis medvirkende helhed. Stabis medvirkende helhed vil derfor forsvinde, hvis Stabi forsvinder. Kulturforum vil derimod blot forandres, men ikke forsvinde, hvis Stabi forsvinder. Stabis medvirkende helhed er afhængig af Stabi, hvor Kulturforums helhed er mere begrænset afhængig af Stabi. I parentes bemærket gælder det selvfølgelig også for Kulturforums øvrige bygningsværker (Philharmonien, Natio-

nalgalleriet osv.), at de tilsvarende har hver deres særlige blæksprutte, som inkluderer og rækker udover Kulturforum ved også at være filtret ind i alt muligt andet, men de har som bekendt også et samarbejde, hvor de er filtret ind i hinanden for tilsammen at skabe det *fælles-sted*, som er Kulturforum. Et *fælles-sted*, som - uanset dets afhængighed af Kulturforums samarbejdende bygningsværker - også får en egen karakter, og dermed sin egen blæksprutte, der virker på baggrund af andre vilkår og på andre måder end de blæksprutter, der knytter sig til de respektive bygningsværker. Hermed når vi dog ind i en problematik, der rækker udover dette arbejdes særlige optagethed af bygningskunsten. Jeg vil dog alligevel gå lidt dybere ned i noget relateret i afsnit '3.5 Om arkitekturens helhedsrelationer - og om at forstå'.

Stabis "adresse" er selvfølgelig Kulturforum, men Stabi etablerer også sit eget særlige og vidtrækkende sted omkring sig; sit

285. *eget-sted*, kunne man måske kalde det, der som konsekvens af ovenstående inkluderer ikke blot Kulturforum, men hele det kontekstuelle omfang, som den medvirkende helhed involverer. I nærværende arbejde kan Stabis helhed (af egen-helhed og medvirkende helhed) derfor forstås som det samme som Stabis eget-sted, medregnet - som tidligere tangeret - at et sådant sted i praksis ikke er en fikserbar, men uendeligt kompleks og foranderlig størrelse, da f.eks. Stabis brugeres bevægelighed (både de direkte og de indirekte brugere) udover Stabis umiddelbare omgivelser er en faktor der uendeligt komplekst påvirker og forandrer værkets "medvirkende radius". Personligt er jeg som bekendt også påvirket af Stabi i og med dette arbejde og "trækker" derfor en af Stabis mange blækspruttearme med mig til København og videre endnu med nærværende bogs distribution og fortsatte bevægelser. Uanset denne uoverskuelige kompleksitet eksisterer og virker Stabis helhedsdannelse - og alle mulige andre komplekse bygningskunstnerisk initierede helhedsdannelse - ikke desto mindre som vigtige fænomener, og dette arbejde insisterer derfor på at forholde sig til dem, lære dem at kende, skrive om dem og dermed gøre dem - også sprogligt og teoretisk - nærværende ved at nærme sig og åbne forståelser, uanset at man ikke fuldstændigt vil kunne forstå og redegøre for dem. Vores redegørelsesforsøg, begrebslige indkredninger og forståelsesforsøg er vigtige og nødvendige, da de kan gøre os klogere, inspirere og sætte udviklinger i gang, men de vil bestandigt være utilstrækkelige. Vores viden er vedblivende *mindre end* helheden, og *helhedsbegribelsen* derfor umulig, men visse vigtige træk kan vi lære at kende.

284. Et bygningsværks effekter kan selvfølgelig også fortsætte efter værket er destrueret, hvorfor disse principielt aldrig forsvinder fuldstændigt. Jeg vil derfor ikke afvise, at den medvirkende helhed kan fortsætte med at eksistere - om ikke andet som ekko - uanset at den forudsættende bygning er forsvundet.

285. *Værk-sted* kunne være en alternativ betegnelse.

286. Utilstrækkelige forstået på den måde at 'den fuldstændige redegørelse' ikke vil kunne opnås, men at *bestræbelsen* på en sådan er en vigtig tilgang til og motivation for at kunne udvikle inspirerende "resultater" som i kraft af deres "omfang og niveau" kan opleves som tilfredsstillende, uanset at utilstrækkeligheden fortsat er til stede, hvorfor bestræbelsen må fortsætte. En anden tilgang der måske kan undslippe "utilstrækkelighedsfølelsen", kunne eventuelt bestå i, at de i

287. “Blækspruttens centrale torso” er det mest fysisk distinkte ved en bygnings helhedsdannelse, da denne jo er selve bygningen (og egen-helheden). Helhedens “blækspruttearme” har derimod ofte en mere “spøgelsesagtig” karakter, da disse jo ikke nødvendigvis har krop, men bliver til i bygningens mere efemere relationer til det omgivende (hvilket dog også kan komme til udtryk via fysiske midler). Den medvirkende helhed har derfor ikke (eller evt. kun sjældent) en tydeligt identificerbar gestalt, men den er alligevel præsent for enhver bygning, uanset om den medvirkende helhed er vellykket eller mislykket. Den medvirkende helhed kan dog også have direkte fysiske effekter, hvilket f.eks. gælder for både Stabi og Stockholms kulturhus. Deres respektive medvirkende helheder har fysiske bykompositoriske konsekvenser, i og med de - som pointeret i analyserne - forandrer de omgivende bystrukturer og tidligere akse-intentioner via deres placering. For Vodroffsvej 2 gælder det, at den medvirkende helhed i højere grad har fysisk afsmittende konsekvenser på bygningsniveau, hvor f.eks. de to nærliggende senere realiserede bygninger (Codan-bygningen og Planetarium) direkte adapterer Vodroffsvej 2’s rød/gul-stribede murværk (om dette er en berigende effekt kan selvfølgelig diskuteres). For La Tourette gælder det, at det omkringliggende landskab ikke ændres i fysisk forstand, men “udvides” betydningsmæssigt i og med det involveres i La Tourettes tro/tvivlspil som ikke-helligt udenfor (og i den forstand bliver landskabet til “noget andet”). Udover de nævnte fysiske effekter gælder det generelt for alle fire værker, at deres effekter også er “spøgelsesagtige”, forstået på den måde at deres respektive “auraer” sætter en særlig stemning i deres omgivelser, og deres respektive “håndteringer” af de menneskelige problematikker de inddebærer, har ligeledes afsmittende, men sværere identificerbare effekter på deres omgivelser.

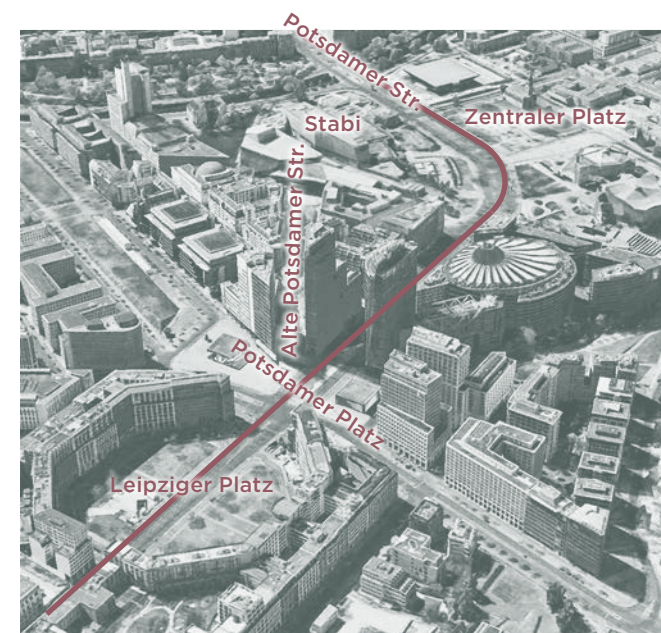
I tilfældet Stabi har dette bygningsværk godt nok et vigtigt medvirkende forhold til Kulturforum, og især Kulturforums Zentraler Platz - som det blev påpeget som et afgørende træk i analysen - men for at kunne forstå Stabis medvirkende helhed, må man hele vejen rundt i Stabis “blæksprutte”: Som yderligere uddybet i analysen griber nogle af Stabis “blækspruttearme” ud imod Nationalgalleriet, Zentraler Platz og Philharmonien (foruden de øvrige bygninger der indgår i Kulturforumkomplekset), men en arm (eller evt. flere) rækker også ud imod den større Berlinske infrastrukturelle situation, som Stabi jo (bl.a. qua dekonstruktionen af Hitlers og Speers intenderede akse) forandrer i udpræget grad for i dag at gribe fat i Potsdamer Straße, der som følge af bl.a. denne dekonstruktion “bøjes” ind mod det tidligere Østberlin, hen over den gen- og nydannede Potsdamer Platz og Leipziger Platz, for at fortsætte med Leipziger Straße. En mere subtil relation til rigsdagsbygningen og det nye Bundestag-bygningskompleks ved Spreebogen nord for Kulturforum må også tildeles en “blækspruttearm” jf. den - pga. bl.a. Stabi - historisk ufuldendte paradegade, der var med til at lægge grunden for det nye (demokratisk anlagte) politiske centrum der er placeret hvor den gigantiske ‘Große Halle’ skulle afslutte Hitlers og Speers Nord-Süd-Achse. “Bagsiden” af Stabi har også vigtige “arme”, som i Stabis tidlige dage “rakte ind over” Berlinmuren for at påvirke det tidligere Østberlin (det store vindue mod øst i pausehallen minder os om denne relation) for i dag at udgøre en vigtig relation til det

ill.1.

ill.2.

1. Google Earth mod vest 2020.
2. Luftfoto mod øst ca. 1960. Taget fra Kulturforumsområdet og indover Berlinmuren. Leipziger Platz' ottekant kan genkendes i den såkaldte 'dødens zone'. Alte Potsdamer Str. er i forgrunden med retning mod Stabi ca. 250m fra muren.
3. Google Earth mod syd 2020.
4. Sprækken i Teater & Casino-bygningen mellem Marlene-Dietrich-Platz og Stabi.
5. Google Earth mod nord 2020.

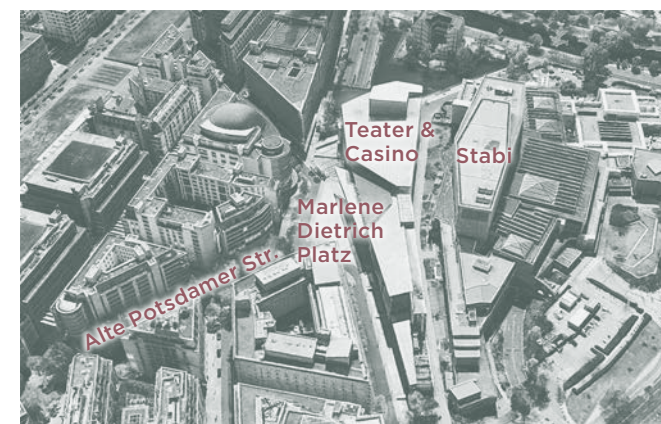
254
—
255



1.



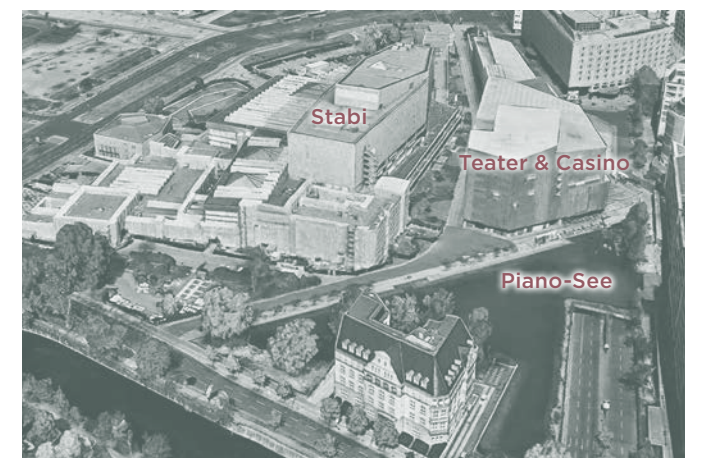
2.



3.



4.



5.

nye bykvarter, der - efter murens fald - er bygget umiddelbart bagved (øst for) Stabi, incl. den lange bygning betitlet ‘The Music Theater & Casino Marlene Dietrich Platz’, der ligger tæt op ad og parallelt med Stabis bagside. Teater & Casino-bygningen virker umiddelbart som en “amputering” af Stabis “arme” i denne retning, men sikrer alligevel forbindelsen med en sprække i sin midte, der også har givet anledning til en ny pladsdannelse (Marlene-Dietrich-Platz) der med den gendannede Alte Potsdamer Straße etablerer en ny akse der har sprækken mod Stabi som aksens ene endemål og Potsdamer Platz som det andet. Det nydannede mellemrum mellem Teater & Casino-bygningen og Stabi er en ret besynderlig effekt af den i 1996-98 byggede Teater & Casino-bygning, men ikke desto mindre et nyt karakteristisk byrum, som Stabi medvirker i. Ligeledes er det nydannede park- og sørum (betitlet ‘Piano-See’) lige syd for Stabi og Teater & Casino-bygningen et nyt karakteristisk byrum, som Stabi også må siges at have stærk medindflydelse på.

ill.3.
(side 255)

ill.4.
(side 255)

ill.5.
(side 255)

Endnu mere spøgelsesagtige er de efemere “tentakler”, som trækkes mellem Stabi og Stabis både direkte og indirekte brugere; lokale, nationale, og internationale brugere. De i arkivet opbevarede bøger udgør selvfølgelig ligeledes en meget væsentlig bestanddel, som indgår i bibliotekets særlige orden med sit eget sindrige samlingssystem og sin egen interne infrastruktur, men bøgerne trækker også et utal af meget komplekse forbindelser ud i omgivelserne, via bl.a. bøgernes udlån, der selvfølgelig følger biblioteksbrugernes forbindelseslinjer, men de udgør naturligvis også forbindelser til forfatterne, anden litteratur foruden de øvrige virkelighedsdimensioner som de omhandler, refererer til, og er en del af via deres tematiske indhold osv. En anden væsentlig bestanddel, som ligeledes underbetones i analysen, udgøres af bibliotekets personale, som selvfølgelig også indgår i bibliotekets “samling” med sin egen orden af interne forbindelser mellem ledelse, bibliotekarer, forskere og servicerende og praktisk personale osv. Disse skaber ligeledes eksterne forbindelser på mange niveauer (videnskabelige, praktiske, sociale, trafikale, politiske, branding-orienterede, bibliotekstekniske, ressourcemæssige osv.). Og en tredje bestanddel, som ligeledes underbetones i analysen, består i bibliotekets supplerende brugerhenvendte funktioner som f. eks. udstillinger, forelæsninger og koncerter, som igen har en indre arkitektonisk organisering (udstillingssal, forelæsnings- og koncertsal osv.) og samtidig trækker yderligere eksterne forbindelser.

289.

Således kan man fortsætte og finde yderligere bestanddele i bygningsværkets store kompleksitet, med konsekvenser for både interne og eksterne forhold. Sagt med andre ord omfatter den tidligere gennemgåede værk- og helhedsanalyse kun et begrænset udsnit af bygningsværkets samlede helhed (af egen-helhed og medvirkende helhed), da den jo primært fokuserer på biblioteksbrugerne og relationen Stabi/Kulturforum. En vigtig del af analysearbejdet har derfor bestået i at finde det udsnit, der bedst kunne beskrive bygningsværkets afgørende træk. Dette er gældende for arbejdet med alle fire analyser, der derfor har bestået i at udpege de træk i hvert bygningsværk, hvor bygningsværkets overordnede problematik bedst kommer til udtryk som retningsgivende for bygningsværkets øvrige be-

standdele og træk på tværs af interne og eksterne forhold. I tilfældet Stabi, fremdragelsen af den menneskelige problematik (*viden og refleksion*), der ligger til grund for de afgørende træk i Stabis egen-helhed og også er udslagsgivende for Stabis medvirkende helhed.

Blæksprutte-metaforen er dog igen et utilstrækkeligt billede på den medvirkende helhed. Den medvirkende helhed er netop ikke - som blæksprutte-metaforen måske kan give indtryk af - en autonom størrelse (et selvstændigt nemt identificerbart “væsen”, der kan “bevæge sig frit omkring”), men bliver til som et situeret “spøgelsesagtigt blandingsvæsen” i den gensidige relation mellem bygningen og dens omgivelser. Den medvirkende helhed bliver derfor ikke kun til pga. Stabi “indefra-ud”, men i samspillet mellem Stabis “kræfter og træk” og omgivelsernes “kræfter og træk” - altså både “indefra-ud” og “udefra-ind”, hvorfor helhedsdannelsen bliver til i disse dobbeltrettede og sammenblandende bevægelser. Den medvirkende helhed er dog intet uden Stabi, da det er Stabi, der er den medvirkende helheds forudsætning (egen-helheden er dog omvendt kun en amputeret “blæksprutte-torso uden arme” uden den medvirkende helhed). Den medvirkende helhed lever derfor af Stabis egen-helhed og Stabis menneskelige problematik, der - som det afgørende træk i egen-helheden - også giver den medvirkende helhed en særlig orientering. Ikke nødvendigvis som en direkte relateret funktionalitet, men mere som en gennemtrængende og påvirkende energi og stemning, der hentes fra Stabis særlige karakter og udtrykkende udvikling af sin menneskelige problematik. En energi og stemning, der snarere føles end ses som omsiggribende konsekvenser af alt det, Stabi “gør”.

For nogle (eller nok snarere langt de fleste) bygningsværker gælder det yderligere, at de også har “arme”, som griber fat i forudgående bygninger (el.a.), der har forudsat dem som inspiration. Dette gælder bl.a. Stabi, der udover at trække tydelige “naboforbindelser” til f.eks. Mies van der Rohes Neue Nationalgalerie som påvist i analysen, også trækker forbindelser til forudgående ekspressionistiske bygningsværker og formverden, som Stabi også henter inspiration fra. Stockholms kulturhus har tilsvarende “arme”, der bl.a. griber fat i en række

dette arbejde udviklede begreber, forstås som *noget der kan skabe noget* når de aktiveres og sættes i relation til og “samarbejder” med de analyserede værker. Noget der ikke var der før, hvorfor forestillingen om ‘utilstrækkelighed’ ikke melder sig. Nærværende arbejde befinder sig nok et sted imellem disse to tilgange.

287.
Der evt. har bedre og mere robuste muligheder for at “overleve” uden det forudsættende værk - jf. min tidligere overvejelse i note 284.

288.
‘The Music Theater & Casino Marlene Dietrich Platz’ blev designet af arkitekterne Renzo Piano og Christoph Kohlbecker, og opført i 1996-98 (<https://en.wikiarquitectura.com/building/music-theater-casino-marlene-dietrich-platz/>). (tilgået den 01.06.2022).

289.
Hvilket tidligere bl.a. kom meget tydeligt til udtryk i Stabis pneumatiske rørpost-system der stadig eksisterer og fungerer, men i det daglige er afløst af mere nutidige og knap så synlige kommunikationsmidler.

strukturalistiske bygningsværker osv. Ligeledes gælder det, at de også kan udgøre en inspiration for efterfølgende værker. Visse bygningsværker er derfor ikke kun i samtale med det umiddelbart omgivende, men kan have en langt bredere samtale med bygninger (realiserede og/eller ikke-realiserede) og eventuelle andre inspirationsfaktorer, som er placeret andre steder - i den samme kultur eller andre kulturer, fra den samme tid eller andre tider osv.

Tanken bag ovenstående pointering af en såkaldt udvidet og mere kompleks forståelse af bygningskunstens helhedsbegreb er der i principiel forstand ikke noget nyt i. De engelske arkitekter Alison og Peter Smithson tilsluttede sig f.eks. meget direkte en sådan forståelse:

290. “A building today is interesting only if it is more than itself; if it charges the space around it with connective possibilities.”

Og også Elias Cornell benyttede helhedsbegrebet i en udvidet forståelse:

291. “Når vi ser en bygning udefra, er den altid en del af en større helhed. Selv om den er det centrale i vor opmærksomhed, rummer den også altid himmel, landskab, nabobygninger, byomgivelser etc., og disse omgivelser spiller med, så længe vi søger beskuelsesstandpunkter for bygningen i dens helhed.”

292. Andre for dette arbejde relevante videnskaber som f.eks. kultursociologien har igennem mange år arbejdet med lignende kompleksitetsforståelser. Et eksempel er den danske kultursociolog Iben Jensen (1961-), der skelner mellem det, hun kalder *det beskrivende* og *det komplekse kulturbegreb*:

293. “Det beskrivende kulturbegreb forstår kulturen som afgrænset enhed, der ofte følger nationens grænser og bygger på idéen om fælles værdier og normer. I modsætning til det komplekse kulturbegreb der i højere grad forstår kultur som noget man gør, frem for noget man har, som en dynamisk proces, der fortløbende opstår mellem mennesker. Det komplekse kulturbegreb er formuleret som en kritik af det beskrivende kulturbegreb, så det bedre rummer den mangfoldige og foranderlige verden, vi i dag lever i. Det komplekse kulturbegreb indebærer: At kultur ikke er noget, man har. At kultur er noget, man gør. At kultur er noget, som skabes mellem mennesker. At kultur altid er i forandring. At en persons handlinger ikke alene kan begrundes i personens kulturelle baggrund.”

Umiddelbart deler Jensens forståelse af det komplekse kulturbegreb et vist fællesskab med dette arbejdes pointering af et komplekst helhedsbegreb for bygningskunsten. Ligeledes deler arbejdet som nævnt også et fællesskab med Alison og Peter Smithson, Cornell og adskillige andre arkitekter og arkitekturteoretikere. Det “nye” i dette arbejde skal derfor mere søges i værk- og helhedsanalyserne og de nye forståelser af allerede eksisterende værker og deres kontekstuelle medvirken, som en kompleks forståelse af bygningskunstens helhedsbegreb kan afstedkomme. Den principielle tanke bag er derfor måske ikke decideret ny, men de uddybelser, der sker i rækken af værkanalyser, hvor tanken konkretiseres og folder sig ud, medfører

en række nye værk- og helhedsforståelser, der i den forstand udgør nye “områder”, som ikke er blevet kortlagt før. De derudaf løftede mere generelle betragtninger og begrebsdannelser (som f.eks. ‘egen-helhed’, ‘medvirkende helhed’, ‘blæksprutte’ osv.) når derigennem muligvis også ud i nye områder (eller i det mindste giver de nye belysninger af ellers velkendte områder). En afgørende forskel i forhold til Jensens skelnen består dog i, at der i bygningskunstens felt ikke nødvendigvis består en modsætning mellem *det beskrivende* og *det komplekse*. Bygningskunstens værkbegreb (forstået som den afgrænsede bygnings-enhed og egen-helhed) afstedkommer ikke et problem for den forståelse, dette arbejde skriver frem, men indgår blot som en “dimension” i den større helhedsdannelse, som værket medvirker i, hvor værket kan optræde som såvel indadvendt som udadvendt involveret. Begge forståelsesmåder kan sameksistere som to sider af bygningskunstens helhedspraksis. *Det komplekse* er derfor ikke nødvendigvis en kritik af *det beskrivende*, men fungerer som en udvidelse, hvori *det beskrivende* stadig tilkendes plads. Disse overvejelser er bl.a. årsagen til, at dette arbejdes overvejelser om et komplekst og udvidet helhedsbegreb for bygningskunsten ikke afstedkommer en afstandtagen til værkbegrebet.

På den ene side opstår der i bygningskunstens helhedsdannelser en egen-helhed i og med bygningsværket, men samtidig danner der sig en medvirkende helhed i relationen mellem værk og udenomsværk. Denne dobbelthed af singulær og kompleks helhed er - vil dette arbejde argumentere for - forudsætningen for den vellykkede bygningskunstneriske helhedsdannelse (jeg vil dog senere argumentere for, at også den medvirkende helhed - når den er vellykket - kan forstås som en singularitet).

Nogle bygningsværker kan måske opfattes som “indadvendte” i og med de sætter en tydelig grænse mod deres omverden, hvorfor et værk af denne “slags” relativt nemt kan opfattes som en helhed “i-sig-selv” (hvilket måske endda har været arkitektens intention), men omvendt medvirker et sådant værk altid også i sin omverden (som alt andet), uanset om intentionen har inkluderet dette. Et bygningsværk påvirker og påvirkes uafvendeligt af den kontekst og større situation, værket er del i, hvorfor en mere kompleks forståelse, der inkluderer den gensi-

290. Alison and Peter Smithson, ‘Changing the Art of Inhabitation’ s.16 (London 1994).

291. Elias Cornell, ‘Arkitekturen som kunst’ s.29 (i den danske oversættelse af Poul Erik Skriver, udgivet fra Arkitektens forlag i 1962).

292. Iben Jensen er magister i kultursociologi, ph.d. og lektor i kommunikation på Roskilde Universitetscenter.

293. Sammenskrivning af kapitel 1 i Iben Jensen, ‘Grundbog i kulturforståelse’ (Roskilde Universitetsforlag 2005). Se også <http://www.ha-ka.dk/kf/kulturbegreber.htm> - (tilgået 01.06.2022).

294. Der findes selvfølgelig mere avancerede værkdefinitioner, der bl.a. medtænker det medvirkende, men i denne sammenhæng giver det mening at bruge en værkdefinition der knytter sig til den afgrænsede enhed. Vi skal dog omkring dette senere, til fordel for en mere kompleks forståelse.

dige påvirken, også er mulig. Uanset om denne påvirken har været tilsigtet, kan værket alligevel over tid komme til at “give overskud” og nøde mening i værkoverskridende helhedssituationer og udvikle en udadvendt virken, der overskrider arkitektens intention (hvilket er tilfældet for alle de analyserede værker, men særligt fremhævet i analyserne af Vodroffsvej 2 og Stabi). Andre bygningsværker kan måske opfattes som “udadvendte” i og med at de evt. er tilrettelagt med en mindre tydelig værkgrænse, hvorfor den første umiddelbare oplevelse af værket ikke rettes mod egen-helheden, men mod værkets relationer til det omgivende (hvilket igen kan have været arkitektens intention). Omvendt er det svært at forestille sig en decideret grænseløs bygning, uanset hvor udflydende, flossede, porøse el.a. bygningens grænser måtte være, hvorfor en helhedsforståelse, der identificerer en helhed i værket (en egen-helhed), som regel også vil være mulig. For både den “indadvendte og den udadvendte værktype” gælder det - som den italienske forfatter, semiotiker og filosof, Umberto Eco (1932-2016) har formuleret det - at et værk er et “dovent” fænomen; et fænomen, der lever af den mening, som brugerne og det omskiftelige forhold til konteksten danner i relation til værket. Med andre ord fremskriver dette arbejde en relation mellem værk og omverden, hvor værkets autonome tendenser ikke står i modsætning til værkets udadvendte omverdens-involvering. Nærværende arbejde ser derfor ikke en modsætning mellem på den ene side at anerkende værkets autonomi og på den anden side at anerkende værket som en udadvendt relationel størrelse, der er involveret i sin omverden; mellem egenværen og verdensinvolvering, mellem det lukkede og det åbne værkbegreb, mellem værk og netværk, mellem indre kontekst og ydre kontekst, mellem introvert og ekstrovert osv. Derimod forsøger nærværende arbejde at forstå de respektive værker både som noget “i-sig-selv”, men også som noget der interagerer med deres respektive omverdener i et dynamisk gensidigt løftende både/og. I den forstand opnås der kun en forståelse af værkets “halvhed” ved at beskrive værkets indadvendte egenværen - eller omvendt ved kun at beskrive værkets udadvendte virken. Værket har en egen karakter (en egen-helhed), men er også involveret i sin omverden i kraft af værkets effekter på denne omverden og de forhold i denne omverden, der omvendt påvirker værket (værkets medvirkende helhed).

Jeg vil i de følgende afsnit vende tilbage til de to betegnelser ‘egen-helhed’ og ‘medvirkende helhed’ flere gange. I afsnit ‘3.6. Helhedens halvhed’ vil implikationerne ved betegnelsen ‘egen-helhed’ blive særligt uddybet.

3.3. Det gensidigt henvendte

I forlængelse af det foregående afsnit er det vigtigt at påpege, at der i det gensidigt løftende forhold mellem de to niveauer (*egen-helheden* og den *medvirkende helhed*), som den bygningskunstneriske helhedsdannelse spænder over, findes et forudsættende tredje fænomen: et “rum”, som er en del af bygningen (egen-helheden), men som i sin gestus også peger ud over bygningen for at blive afgørende for den medvirkende helhed. Det er som regel svært entydigt at definere og grænsebestemme dette, da bl.a. bygningens funktionalitet i forhold til den menneskelige brug, udgør en til stadighed udadvendt dimension, da mennesket jo ikke er selve bygningen og i den forstand er “udenfor” bygningen, også når mennesket er fysisk inde i bygningen. I forhold til bygningens stedslige omgivelser er det dog som regel muligt at skelne tydeligere mellem en bygnings indadvendte og/eller udadvendte træk.

I relationen mellem bygningens “privatsfære” og det omgivende opstår en gensidig henvendelse; et *gensidigt henvendt rum*, hvor “påvirkningslinjerne” fra bygningens side “går igennem” bygningens eget rum, for henover bygningens “kant” at transformere disse til effekter, der virker i bygningens omverden. Omvendt er dette “rum” også passage for en modsat bevægelse, hvor omverdenen uafvendeligt (via bl.a. brugen og det omgives påvirkninger) virker i bygningens eget rum. I disse krydsninger og overlapninger opstår skæringspunkter, der har konsekvenser for bygningen “i-sig-selv”, da der uafvendeligt (intentionelt eller ikke-intentionelt) etableres et særligt “rum i bygningens kant” - et passagerum mellem bygning og omverden. Et “foldet rum” mellem inderside og yderside. Et dobbeltsidigt rum, der for (næsten?) alle bygninger kommer til udtryk

296. i bygningens facade og dennes (næsten altid uafvendelige) dobbelthed af både aflukkende og åbnende funktionalitet og udtryk. I visse bygninger er denne gensidige henvendelse ikke kun kvalificeret via facaden, men har mere gennemtrængende konsekvenser, hvilket tydeligt og på forskellig vis har fundet udtryk i de fire bygninger der analyseres i dette arbejde:

– I Vodroffsvej 2: Tværnittets kontekstuelle indlejring, asymmetrien og det deraf følgende flettede og “sammenfoldede” facade- og snitudtryk. Og de imellem omverden og indre gårde udspændte lejligheder.

– I La Tourette: Bl.a. den med det omgivende landskab sammenflydende indre gård. Krypten og det “indfoldede” kirkerum og tilhørende alterplateau.

– I Stabi: Den dobbeltrelaterede læsesal og hele Stabis meget direkte udvekslende kommunikation med bl.a. nationalgalleriet, philharmonien og Zentraler Platz.

295. Se bl.a. Finn Frandsen, ‘Umberto Eco og semiotikken’ s.97 (Århus 2000).

296. Uanset at en facade meget ofte er en overvejende to-dimensionel størrelse, betragtes dens helhedsmedvirkende praksis alligevel som rumlig i dette arbejde.

En kommunikation, der har store konsekvenser for formgivingen af Stabis bygningskrop, facader og interiør, men også for læseoplevelsen og videnstilegnelsen.

– I Stockholms kulturhus: Bl.a. siddepladserne i glasfacaden mod Sergels Torg og hele kulturhusets generelt transparente og åbne “hyldekarakter”, hvor det indre liv meget direkte bliver bygningens ydre billede mod Sergels Torg.

Alle disse eksempler virker netop som mellemrum, der “spatierer bygningens kant”. Nogle ligger tydeligt på kanten som f.eks. facade-siddepladserne i Stockholms kulturhus, hvor andre som f.eks. La Tourettes gård og kirkerum (altersoklens indfoldede bevægelse osv.) og Stabis læsesal lader dette mellemrum folde sig “dybere ind” i bygningen. Et mellemrum, der - selvom jeg her kalder det *ét rum* - sjældent består i kun ét træk, men som oftest i flere mere eller mindre koordinerede træk. Omfanget og karakteren af disse “foldninger” og “kant-spatieringer” har selvfølgelig gennemtrængende konsekvenser, også for bygningernes mere “indadvendte områder” og derfor for bygningernes respektive generelle karakterer og egen-helheder. For visse bygninger gælder det, at denne “kant-spatiering” kan blive så omfattende, at den på den ene side kan udgøre hele bygningen, men på den anden side også “opløse bygningen” i sine omgivelser; Stockholms kulturhus nærmer sig f.eks. en sådan tilstand qua kulturhusets generelt transparente og åbne hyldekarakter, hvor næsten hele bygningens indre eksponeres, hvorfor det bliver muligt også at forstå kulturhusets indre som ét med det ydre rum, som Sergels Torg udgør. Kulturhuset og Sergels Torg kan på den ene side sanses og opfattes som to rum, men på den anden side også som ét sammenhængende rum.

Vores måder at opfatte, forstå, skabe og gebærde os på i bygningskunsten vil som regel ske som krydsninger og udvekslinger mellem disse tre “rum”: det interne, det eksterne, og det gensidigt henvendte. Og det er i springene, omvendingerne og imellem disse krydsninger, at mulighederne for en kompleks

297. bygningskunstnerisk helhedstænkning etableres, og - som jeg vil vende tilbage til senere - bygningsværkernes afgørende eksistentielle (og kunstneriske) dimensioner finder sit afsæt.

De fire værker, som analyseres i nærværende arbejde, artikulerer og kvalificerer ovennævnte problematik på forskellig vis. Som nævnt indledningsvist danner de fire værker hver især ramme om forskellige menneskelige aktiviteter og problematikker, og det er bl.a. via de måder, de som værkdannelser hver især korrelerer til disse problematikker, at værkerne vender sig mod deres respektive omverdener og dermed overskrider deres værkgrænser mod en mere kompleks og udvidet helhedspraksis. Og da problematikkerne er forskellige - foruden de omgivende kontekster, brugerne o.m.a. - har de fire værker forskellige tilgange, hvorfor karakteren af deres respektive værkdannelser og udadvendte medvirken ligeledes er forskellige. Men de *korrelerer* alle, dvs. de integrerer noget andet end sig selv, uden at give afkald på at være sig selv - de er både omverdens-vendte og har stærke egenkarakterer - hvorfor de hver især har en udadvendt såvel som en indadvendt dimension. Denne dobbelthed kan let gøres til en uforenelig modsætning, men de fire værker, der analyseres i dette arbejde, evner på kvalificeret vis at balancere en sådan dobbelthed.

Som tidligere nævnt kan man i selv stærkt “indadvendte” bygninger identificere visse udadvendte effekter, og omvendt kan man i stærkt “udadvendte” bygninger også identificere en indadvendt dimension, så dobbeltheden er vedblivende tilstede, uanset om intentionen har været sig denne bevidst. Som også nævnt vil dobbelthedens balanceforhold uafvendeligt forandre sig over tid, så pointen er derfor blot, at bevidstheden om og bestræbelsen på “den gode balance” som regel er en vigtig forudsætning for en bygnings kvalificerede “balanceliv” - uanset at vi kun i begrænset omfang kan forudsige og sikre den gode balance igennem en bygnings levetid.

En given bygnings helhedsdannelse (af det gensidigt løftede forhold mellem egen-helhed og medvirkende helhed) er kompleks og dynamisk, fordi bygningens omverden som oftest er kompleks og foranderlig, uanset at bygningens form og egen-helhed måske er enkel og stabil (bygningen kan selvfølgelig også være kompleks og foranderlig). Som tidligere nævnt er helhedens afgrænsning ligeledes en meget svært bestemmelig størrelse, hvor bygningens afgrænsning - egen-helhedens fysiske grænsedragning - som oftest er nemmere at identificere. Det er dog vigtigt at skelne mellem bygningens form, betydninger og mening: Bygningens *form* er det måske relativt nemt at afgrænse og forstå uafhængigt af det omgivende, fordi formen (som oftest) har en defineret grænse (uanset om denne er tilpasset og/eller på den anden vis er i kontekstuel dialog med det omgivende). Bygningens *betydninger* opstår i det, man kan afdække som forskellige “træk” ved/i formen “i-sig-selv”, hvor-

297.

Her deler nærværende arbejde et vist slægtskab med arkitekt/licentiat og tidligere lektor på arkitektskolen i Aarhus, Erik Nygaard (1943-2004) i hans bog ‘Arkitektur forstået’ s.10-11 (Nykøbing Sj. 2011), hvor han anfører:

“En måde at anskue disse mange synsmåder på er at opdele dem i hhv. interne og eksterne, hvor de interne udelukkende vil se på ‘værket’ selv og ser bort fra ‘omstændighederne’, mens de eksterne vil forstå værket som et produkt af og i forhold til omstændighederne. Man kan tale om smalle og brede analyser.

Styrken ved den smalle tilgang er, at den respekterer det specifikt arkitektoniske og kan trænge meget langt ind i det arkitektoniske værk.

Svagheden er naturligvis, at der er væsentlige forhold omkring arkitekturen, den ikke får med. Omvendt med den brede tilgang: Den fortæller om arkitekturens relationer til andre dele af kulturen og samfundet, men har ofte svært ved at se det særlige ved det enkelte hus. Den kan udrede for eksempel barokkens forhold til modreformationen og enevælden, men har sværere ved at sige, hvad der skiller det ene barokke hus fra det andet.

Mine egne arbejder ligger i den brede ende, men jeg har forsøgt at forene de to synsmåder.”

Denne forening kalder Nygaard efterfølgende for ‘Den arkitektur-sociologiske model’:

“Herudaf springer fire betragtningsområder: formen i sig selv, formen forstået ud fra tilblivelsen, formen forstået ud fra modtagelsen og formen forstået som samfundsmæssigt/kulturelt udtryk.

Modellen er lånt fra litteratursociologien og den almene kommunikationsteori. Den er et billede på en helt simpel form for kommunikation med en afsender, et budskab og en modtager. Det hele indskrevet i en samfundsmæssig ramme. Den har derfor fire led: huset selv, tilblivelsen med dens determinanter, modtagelsen med dens determinanter og den samfundsmæssige eller kulturelle ramme, hvori det hele udspiller sig. Modellen blev oprindelig udformet i en slags dobbelt protest. Dels mod den snævre, rent æstetiske eller funktionelle analyse, man typisk mødte hos arkitektskolens lærere i 60’erne, dels mod den firkanterede, marxistiske, der vandt frem i begyndelsen af 70’erne, og som overhovedet ikke havde blik for det æstetiske. Hensigten var at se arkitekturen både som et produkt af omstændighederne og som et selvstændigt kunstnerisk udsagn med kraft til at forandre de selv samme omstændigheder.”

for "afdækkeren" inddrages og noget "udenfor bygningen" involveres (jf. den tidligere påpegning af, at mennesket altid er "udenfor" bygningerne). Betydningerne overholder dog stadig bygningens grænse, da de blot afdækkes. Bygningens *mening* er derimod en mere kompleks størrelse, da meningen ikke kan forstås uafhængigt af den større situation, bygningen medvirker i (både den stedslige og den menneskelige). Bygningsværkets mening er et forhold mellem værk og "udenomsværk" - og for at gentage Umberto Eco er værket et dovent fænomen, der lever af dette forhold, hvorfor værkets mening er en kompleks og foranderlig størrelse.

For at uddybe og nuancere dette må vi forsøge at skelne, men samtidigt også lære forholdet mellem form, betydning og mening at kende, hvilket leder mig til følgende: En bygning er *form* via sin trivielle fysiske tilstedeværelse. Og videre: En bygning er (mere eller mindre) *betydningsfuld* via sin *kvalificerede form* og sit deraf følgende træk-, muligheds- og tolkningsfelt og deraf givne meningspotentialitet. Og sidst: En bygnings helhedsdannelse (af egen-helhed og medvirkende helhed) er (mere eller mindre) *meningsfuld* via bygningens betydningsfulde forms *realiserende* og *medvirkende relationer* til det omgivende (både de stedslige og de menneskelige relationer).

For at eksemplificere kan en bygnings funktionsmuligheder give en bygning visse betydninger, men meningen opstår først i relationen mellem funktion og bruger, såfremt relationen realiseres og virker og udvikler sig meningsfuldt. En funktion (en betydning) kan derfor også være meningsløs, såfremt funktionen netop ikke fungerer for brugeren og derfor ikke giver mening. I bygningskunsten er dette forhold dog yderst komplekst, da et bygningsværk selvfølgelig ikke kun har instrumentelle betydninger og derfor kun virker set fra en række instrumentelt optagede brugsperspektiver. Et bygningsværk er også et kunstværk med en større og mere ubestemt betydningskompleksitet, hvorfor værkets mange forskellige "træk og effekter" ikke kun opleves simpelt som hhv. meningsløse eller meningsfulde, men indgår i en fortsat uafgjort meningsdannelse via et komplekst gensidigt løftende samarbejde med udenomsværket (brugerne og omgivelserne) hvor "begge sider" har et medvirkende ansvar der ikke kan forstås alene på baggrund af den - som oftest nemt definerbare og letforståelige - ensrettede relation mellem "servicerende" funktionsunderstøttelse og "serviceret" brug i en simpel instrument/brugerrelation. Jeg vil uddybe dette i det følgende afsnit.

I et bygningsværk opleves værkets mange betydningsfulde "træk og effekter" som meningsfulde, først og fremmest i kraft af samarbejdet i et gensidigt løftende helhedsfællesskab. Et samarbejdende fællesskab, der vel at mærke - og med yderligere kompleksitetsskabende konsekvenser - ikke kun er "internt selvoptaget", men også inkluderer de udadvendt medvirkende relationer, hvorfor også "udefrakommende" og mere "løst tilknyttede" betydninger inkluderes i helhedsdannelsen. Meningen opstår derfor på tværs af et meget bredt betydningsnetværk, der overskrider bygningens interne netværk.

Denne (blot igangsættende) skelnen fører mig videre til følgende antagelse: En bygnings betydningsfuldhed kan forstås som en objektiv størrelse, fordi betydningerne er bundet i byg-

ningens kvalificerede form (betydningerne ændres kun, hvis bygningen ændres), hvilket alle brugere - principielt set - har de samme objektive muligheder for at forholde sig til. Meningsfuldheden er derimod en mere dynamisk størrelse, da den ikke kun er bundet i bygningens fysiske form, men opstår i den samvirkende relation mellem på den ene side bygningen og brugerne, hvorfor de forskellige brugeres subjektive tilgange og aktiviteter spiller en såvel medvirkende som destabiliserende rolle, og på den anden side bygningen og omgivelserne, hvorfor det (som oftest) uafvendeligt foranderlige i omgivelserne ligeledes spiller en såvel medvirkende som destabiliserende rolle for en bygnings meningsfuldhed. Meningen ændres derfor, hvis enten bygningen, brugerne eller omgivelserne ændres. Omgivelserne (både de stedslige og de menneskelige) kan selvfølgelig forandre sig på mange måder; f.eks. som meget bogstavelige fysiske omstruktureringer på den ene side (hvilket bl.a. blev eksemplificeret i analyserne af hhv. Stabi og Stockholms kulturhus), men også som mere efemere forandringer bundet i f.eks. brugernes omskiftelige brug af en bygning (hvilket blev eksemplificeret i analysen af Vodroffsvej 2), en bys omskiftelige liv, årstidernes skiften og sågar blot lysets skiften over et døgn o.m.a. Disse skift kan potentielt forandre en bygnings meningsfuldhed, med midlertidige, kortere eller længerevarende konsekvenser.

De bygningskunstneriske betydnings- og meningsdannelser kan på ingen måde fastnagles eller "indhegnes" entydigt. Nærværende arbejde ser dog alligevel - jf. ovenstående - en tendens til, at de bygningskunstneriske betydningsdannelser knytter sig til egen-helhederne, mens meningsdannelserne i højere grad tager afsæt i de medvirkende helheder, hvorfor det gensidigt henvendte i bygningsværkerne påkalder sig en særlig opmærksomhed.

3.4. Eksistenstema

“Fordi arkitekturen faktisk ikke er autonom, men tillige formålsbestemt, kan den ikke simpelt negere menneskene,

298. som de er, skønt den, som autonom, ligeledes er nødt til det.”

- Theodor W. Adorno

Hvad vil det sige at være menneske? Dette er det grundlæggende filosofisk-antropologiske spørgsmål, men det betyder selvfølgelig ikke, at det kun er filosofferne og antropologerne, der er interesseret i og kan bidrage til dets besvarelse. Det er for ethvert menneske vedkommende at spørge til, hvad det vil sige at være menneske, da det på én gang er at spørge til sig selv og til det almenmenneskelige. Bygningskunsten (og arkitekturen som sådan) former som bekendt understøttende og udtrykkende fysiske rammer om menneskelivet, og i den forstand undersøges dette spørgsmål også i arkitekturen til en grad, hvor det må siges at være grundlæggende, gennemtrængende og helt afgørende, hvorfor spørgsmålet også finder vigtige undersøgelser og forsøg på svar i arkitekturen. Bag al arkitektur og dennes relationer til mennesket (bl.a. via de hverdagslige menneskelige aktiviteter og oplevelser, som arkitekturen skal muliggøre og give gode vilkår) ligger mere eller mindre klart definerede forestillinger om menneskelivet.

Uanset div. til tider “højtråbende evner”, hvor visse af bygningskunstens iøjnefaldende træk kan tiltrække sig stor opmærksomhed, glider bygningskunsten uafvendeligt også i baggrunden som ramme for det menneskeligt hverdagslige, og denne “baggrundsrolle” er årsag til, at bygningskunsten ofte også er let oversebar. Dette kan ligne en svaghed, men reelt er det en afgørende styrke; i den hverdagslige brug af bygningsværket, med deraf følgende reduceret opmærksomhed på værkets evt. iøjnefaldende træk, forsvinder (eller glemmes) den betragtede afstand og adskillelse mellem bruger og bygning. Brugeren går i en vis forstand i ét med det bygningsværk, der er anledning til brugen, da opmærksomheden nu primært er rettet mod de hverdagslige aktiviteter og “sysler”, som brugeren er optaget af, men som samtidigt er rammesat, muliggjort og påvirket af bygningen. På grund af denne samtidigheds kontinuum er brugen - i vellykkede tilfælde - derfor ledsaget af en følelse af sammenhæng, som derfor også giver brugeren en følelse af - ikke kun at være vidne til det iøjnefaldende ved bygningen og derfor kun udefra betragtede, lyttende, læsende eller på anden vis oplevende, men - at være en dybt involveret og medvirkende part i en fælles situation og meningsfuld helhedsdannelse, som derigennem kan nå “dybere ned” ved gensidigt at kvalificere og “udvide” såvel de menneskelige som de bygningskunstneriske implikationer. Det er ikke kun via det betragtede, men også og først og fremmest via det hverdagsligt samvirkende og “sammensmeltende”, at oplevelsen af meningsfylde kan slå igennem. Begrebet ‘opleve’ vil jeg vende tilbage til i implikationsafsnittet ‘3.10. Om at opleve bygningskunst’.

Jeg har i de foregående afsnit forstået brugerens “position” som “udenfor bygningen”, men med ovenstående nuanceres og ud-

vides denne forståelse, da brugeren nu agerer via en både/og-position, hvor brugeren på den ene side er “udenfor” bygningen (udenfor bygningens egen-helhed), men på den anden side også er “indenfor” som en afgørende involveret part i bygningsværkets medvirkende helhedsdannelse.

Uden at ville hævde en entydighed har bygningskunsten et særligt forhold (og vilkår), til forskel fra andre kunstarter som f.eks. billedkunsten, billedhuggerkunsten, filmkunsten, musikken (tonekunsten), litteraturen (skrivekunsten) osv., som vi som regel ikke har et uundgåeligt hverdagsligt forhold til, men som vi oftest har et mere tidsligt begrænset forhold til og derfor “kun” oplever momentant (dermed selvfølgelig ikke sagt, at oplevelser med disse kunstarter ikke kan gennemtrænge og have afgørende betydning for et hverdagsliv). Bygningskunsten er en kunstart, vi har et direkte involveret og uundgåeligt forhold til, i og med at vi lever i den hverdagsligt, hvorfor de trivielle sider af bygningskunsten (f.eks. de trivielt praktiske, funktionelle og formålsbestemte sider) også har afgørende betydning. Dermed endnu engang ikke sagt, at man ikke kan have tilsvarende omsluttende og selvforglemmende oplevelser med de øvrige kunstarter, men disse vil kun sjældent være hverdagslige, da man som oftest er “indstillet” på den momentane oplevelse og ikke hverdagsligt omsluttet, hvorfor den tidligere nævnte oplevelse af, at være en dybt involveret og medvirkende part i en fælles situation og helhedsdannelse har andre vilkår. Man kan selvfølgelig også opleve et bygningsværk (og arkitekturværker mere generelt) som en momentan begivenhed og få fine og helt egale oplevelser og indsigter med dette, men i forhold til bygningskunstens “fulde omfang”, dybe betydninger og meningspotentialer, er dette selvfølgelig utilstrækkeligt. Det er bl.a. derfor, en af arkitektuddannelsernes fornemmeste opgaver at bevidstgøre de arkitektstuderende om, at bygningskunsten (og arkitekturen mere generelt) som oftest er en hverdagslig og kompleks kunstart, hvor det momentane kun sjældent er tilstrækkeligt, hvorfor uddannelserne f.eks. må påtage sig et opgør med den til tider udprægede forherligelse af arkitekturens iøjnefaldende “instagram-moments” til fordel for en dybere og mere kompleks forståelse, hvor også de “trivielle” aspekter inkluderes og kvalificeres som vigtige forudsætninger for den vellykkede helhedsdannelse. Dette er selvfølgelig også helt afgørende for arkitekturudviklingen (både den byggende og den teoretiserende) og arkitekturkritikken.

Bygningskunsten må qua dette inkludere det “kedelige” og trivielle i sine helhedsfordringer, men det, som bl.a. adskiller bygningskunsten fra det ellers trivielle byggeri, er, at det “kedelige” og trivielt nyttige medvirker i og er en både løftet og

298. Theodor W. Adorno, ‘Funktionalisme i dag’, i tidsskriftet Slagmark 27 (Århus 1997 - opr. en festtale afholdt i forbindelse med Deutsche Werkbunds 50års jubilæum i 1957).

299. Jeg er selvfølgelig klar over at ikke

alle har et tæt hverdagsligt forhold til bygningskunsten, da ikke alle bygninger er bygningskunst, men det er dette arbejdes mål at bidrage til bygningskunstens større udbredelse, så den i mere omfattende grad kan virke som fysisk ramme for langt flere (ideelt set alles) hverdagsliv.

løftende uadskillelig kvalitativ del af helhedsdannelsen. Et bygningsværks helhedsdannelse tilbyder derfor ikke blot en æstetisk oplevelse, men også et løft af det trivielt nyttige, hvor det nyttige ikke blot er passivt til stede, men står i et gensidigt kvalificerende forhold til bl.a. de æstetiske aspekter. Brugen og oplevelsen af bygningsværket er derfor eksistentielt kompleks med flere komplekse "betydnings-etager" i gensidigt løftende samspil som grundlag for forståelsen af bygningens betydningsrigdom og konsistens og en deraf følgende potentiel meningsdannelse (på tværs af f.eks. det hverdagslige forhold, det både trivielt og komplekst funktionsbrugende, det komplekst tidlige forhold, det sansende, det kontemplative, det spekulative, det filosofiske forhold o.m.a.). I de fire analyserede bygningsværker kommer dette bl.a. til udtryk ved, at ellers trivielle og umiddelbart uanseelige og "kedelige" elementer - som f.eks. et anrettermøbel og placeringen af et tilhørende vindue (Vodroffsvej 2), græs på taget af en gang, et hak i en bjælke, betonrevner (La Tourette), udsigten mod en trafikeret vej (Stabi), en række siddepladser i en facade, et knæk i en bagmur, spærringen af en vej (Stockholms kulturhus) osv. - kvalificeres, løftes og "særliggøres" til vigtigt medvirkende aspekter.

300. De gensidigt løftende virkemåder i bygningskunstens helhedsdannelser er årsag til, at bygningskunstens værker ikke kan være abstrakte - som visse af de andre kunstarter har meningsfulde eksempler på. Bygningskunsten har naturligvis formelle niveauer, som arkitekten i en skabelsesproces kan abstrahere ud og bearbejde særskilt, men bygningskunstens helhedspraksis - dens samlede effekt og resulterende virken i Verden - er et konkret, komplekst og gensidigt løftende samspil mellem mange niveauer, hvorfor arkitekten så vidt muligt må "samle niveauerne" og lade dem virke i et komplekst helhedsfællesskab. Bygningskunstens helhedspraksis har denne problematik som vilkår.

301. Den svenske filosof og arkitekturteoretiker Elias Cornell (1916-2008) gjorde sig tilsvarende tanker i det følgende (lange) citat fra hans fine lille - til dansk oversatte - bog 'Arkitekturen som kunststart'. Først skal jeg dog gøre opmærksom på, at Cornells brug af begrebet 'mening' ikke svarer til nærværende arbejdes, men er tilsvarende min definition af begrebet 'betydning':

"Vi har tidligere fastslået, at næsten hvad som helst kan opleves æstetisk, ikke blot kunsten, men også store dele af den øvrige virkelighed. Nu tager vi i stedet det kunstneriske som udgangspunkt og spørger: Genstanden, som er skabt med kunstneriske hensigter, sådanne værk som altså indebærer løsninger på kunstneriske problemer, kan de opleves som praktisk virkelighed? Svarene i forbindelse med dette spørgsmål bliver afgørende for vores opfattelse af arkitekturens helhedsvæsen.

En genstand, som tilhører billedkunsten, har sin fulde mening [betydning] kun som kunstgenstand. Ser vi bort fra det kunstneriske i et billede, bliver det til et stykke uanvendeligt lærred. Muligvis kan det blive til en ufuldkommen afbildning. Billedkunstens resultat mister næsten fuldstændig sin mening [betydning], når vi forsøger at betragte det som praktisk virkelighed.

Med arkitekturen forholder det sig anderledes. Dens

resultater er nemlig sådanne, at de har mening [betydning] selv som praktisk virkelighed.

Lad os se på en bygning af klar kunstnerisk karakter, som var den kun en praktisk virkelighed. Man kan da også med udbytte studere visse af dens tekniske og materialemæssige sider samt også dens formål. Vi mærker ganske vist, at bygningens mening [betydning] forandres væsentligt. På den anden side bliver den ikke til en ubetydelighed. Vi erfarer blandt andet, at bygningen ikke er lavet for kun at ses æstetisk. Imidlertid mærker vi samtidig, at mange træk bliver uforklarlige. Det som tilhører det specielt kunstneriske, og den teknik, som kan ligge der bagved, det forvandles til noget ubegribeligt, unødigt, upraktisk.

Dette er jo fuldstændig klart. Men en ejendommelighed, som er mindre iagttaget, er det, at et arkitektonisk bygningsværk også kommer til at miste noget af sin formålmæssige klarhed, hvis vi forsøger at se den rent praktisk. Måske er denne ejendommelighed langt mere oplysende end de andre iagttagelser.

Nu kan vi også gå den modsatte vej ved betragtningen af bygningen. Vi vil forsøge at se bort fra den praktiske virkelighed for at se bygningen som et rendyrket æstetisk resultat. Den bliver da en kulisse, noget teatermæssigt. Hele sin mening [betydning] mister den altså heller ikke nu. Men den forandrer sin mening [betydning] ligesom i første tilfælde. En mængde træk bliver attrapagtige eller helt ubegribelige. Selv her optræder en ejendommelighed, som kompletterer vort indtryk af forsøget med at se bygningen rent praktisk. I samme øjeblik, som vi forsøger at se bygningen kun fra den æstetiske side, kommer den til at tage sig ufuldkommen ud netop som kunstværk. Også dette paradoksale forhold er mere oplysende end de øvrige synspunkter.

Fra helhedens synspunkt kan vi ud fra alle disse iagttagelser drage vidtgående konklusioner. Det bemærkes, at netop de tilsyneladende ejendommelige iagttagelser er mest afgørende. En første konklusion lyder: arkitekturen som kunststart er i sit væsen sådan, at dens hele og fuldstændige mening [betydning] kun fremtræder, når vi ser dens æstetiske og dens praktiske sider som sammenfaldende og uadskilleligt tilhørende helheden.

Når det gælder at skelne arkitekturen fra billedkunsten får denne konklusion givet afgørende rækkevidde. Ikke mindre bliver imidlertid konklusionens rækkevidde, når det gælder at skelne arkitekturen fra de rent praktiske ting. Vort ræsonnement viser jo, at et arkitekturværk mister meget af sin mening [betydning], hvis man søger at se det alene praktisk, og det beror på, at det er skabt med hensigter, som går ud over den praktiske virkelighed, nemlig de æstetiske hensigter. I og med denne konstatering kan vi ud fra vore iagttagelser sammenfatte en konklusion, som bestemmer

300. Abstrakte, forstået som at de kun bearbejder et formelt niveau, og f.eks. ser bort fra - bortabstraherer - den menneskelige relations praktiske sider, og en større kompleksitet af virkelighedsdimensioner.

301. jf. den tidligere skelnen mellem mening og betydning.

arkitekturens væsen mere kortfattet og syntetisk end den første. Vores anden konklusion lyder: arkitektur er en æstetisk organisation af praktisk virkelighed. Denne påstand er ingenlunde ny. Men det må uden videre betragtes som én af arkitekturteoriens vigtigste teser. Når vi her skal undersøge nogle af arkitekturens hovedproblemer, må vi hele tiden erindre denne dens helhed, vi kunne sige integrerende stilling i såvel den æstetiske som den praktiske virkelighed. Den mindste ignorering af denne viden drager med sig fejlagtige konklusioner og skæve indstillinger såvel til

302. helheden som til detaljerne.”

De fire værker, der analyseres i dette arbejde, inkluderer hver især en omfattende kompleksitet af aspekter, men deres respektive samlende kraft har det tilfælles, at de hver især udgår fra en bygningskunstnerisk undersøgelse og kvalificering af særlige menneskelige grundproblematikker; hhv. *beboelse* i Vodroffsvej 2, *tro (og tvivl)* i La Tourette, *viden (og refleksion)* i Stabi, og *kultur (og politik)* i Stockholms kulturhus.

De kredser hver især om og leverer hver især et bygningskunstnerisk kvalificeringsbidrag til disse forskellige menneskelige problematikker, men dette arbejde vil alligevel argumentere for, at de fire værker i og med denne kredsende kvalificering deler et fællesskab, som jeg vil tillade mig at - om ikke almen gøre, så i det mindste - udvide til også at inkludere mange flere bygningsværker. Dermed plæderer arbejdet også for en fælles grund, som ikke alle bygningsværker nødvendigvis står på (nogle bygninger har f.eks. andre formål, der ikke så direkte vedrører en menneskelig problematik), men som jeg alligevel - med nærliggende fare for i “lidenskabelig” ubesindighed at generalisere mine singulære erfaringer med de fire værker - vil hævde er et dominerende træk ved bygningskunstens helhedsdannelse.

De fleste bygningsværker bliver til og virker i og med en sådan kredsen omkring en menneskelig problematik. Dermed ikke sagt, at man altid kan reducere et givent bygningsværk til kun at handle om én ting, snarere tværtimod. La Tourette handler f.eks. ikke kun om tro/tvivl, men også om f.eks. beboelse, socialitet, proportionering (Le Modulor), byggeteknik osv., men i kraft af tro/tvivl-problematikken bliver disse kvalificeret på en særlig måde i La Tourette, hvorfor tro/tvivl-problematikken er det primære fokus, der giver retning til bygningens øvrige aspekter, der i den forstand kvalificeres, men i og med dette også indgår som understøttende i forhold til tro/tvivl-problematikken. Sprogligt kan man måske benævne det samlende “problemfokus” som én problematik, men som det fremgår af de fire analyser, er en sådan problematik ikke en reduktiv (én-foldig) tilgang, men snarere en udvidende begrænsning og fokusering, der kan åbne et komplekst (og mangfoldigt) problemlandskab med stor inspirationskraft for et vidt spektrum af “problembehandlinger” og bygningskunstneriske muligheder på tværs af bygningens egen-helhed og medvirkende helhed. Et bygningsværks problemfokus er på den ene side noget som værket vedvarende “er optaget af”, og som man mere eller mindre præcist kan sætte ord på, men på den anden side kommer det ikke nødvendigvis til udtryk på en entydig og stabil måde i værkets samlede og tidlige helhedsdannelse.

De fire analyserede bygningsværker står selvfølgelig ikke alene med deres problematikker. Der er naturligvis et utal af andre eksempler på bygningsværker, som på andre måder kredser om og kvalificerer de selvsamme problematikker. Nogle når måske på en anden måde den samme (eller evt. en større) dybde i deres kvalificeringsbidrag. Og de nævnte menneskelige problematikker er selvfølgelig kun et lille udpluk af de problematikker, som bygningskunsten kan (og må) forholde sig til.

Set fra et bygningskunstnerisk perspektiv, handler disse problematikker selvfølgelig om forskellige menneskelige livsudfordelser og eksistentielle behov, som bygningskunsten kan understøtte, udtrykke og bidrage til med fysiske og “psykiske” rammer. Dermed ikke sagt, at alle menneskelige problematikker nødvendigvis kan finde bygningskunstnerisk udtryk. Nogle rummer måske mange bygningskunstneriske muligheder, hvor andre har mere begrænsede muligheder, og endnu andre giver det måske slet ikke mening for bygningskunsten at forholde sig til, idet de ikke rummer mulighed for et bygningskunstnerisk kvalificeringsbidrag - selvom det umiddelbart er svært for mig at finde eksempler. Uanset omfanget af muligheder kan bygningskunsten selvfølgelig ikke “redde” eller determinere en menneskelig problematik, den kan kun bidrage til problematikens kvalificering med bygningskunstneriske midler. Enhver menneskelig problematik finder selvfølgelig som oftest også yderligere kvalificering via mange andre midler.

Det opløftende ved dette - hvilket også Cornell påpegede - er, at bygningskunsten selv kan finde inspiration og dyb betydning i og med disse kvalificeringsbidrag. De kunstneriske aspekter i bygningskunsten - som ofte fokuserer på formelle æstetiske forhold - kan via sin involvering i de menneskelige problematikker finde andre dybdelag, som en ensidig fokusering på formelle bygningskunstneriske forhold ofte vil mangle. Som Cornell formulerede det: “arkitektur er en æstetisk organisation af praktisk virkelighed”, og netop i dette gensidigt afhængige spændingsforhold mellem æstetisk organisation og praktisk virkelighed kan bygningskunsten hente sin rigdom og dybde.

Dermed ikke sagt, at bygningskunsten ikke kan have formelle værdier i sig selv, og at den kun skal være relationelt kvalificeret (jf. det indledende Adorno-citat). Involveringen i det menneskelige bør ikke kun handle om bygningens trivielle nytteværdi, men også blive en anledning til at etablere flere “betydnings-etager” i bygningskunsten og dermed et ikke-rigidt og komplekst betydningsrum som grund for bygningsværkernes kunstneriske dimensioner og den eksistentielle meningsfuldhed vi kan opleve, kan opstå i vores samspil med bygningsværkerne (jeg vil vende tilbage til dette i afsnit ‘3.9. Helhedsdannelsen som eksistentiel meningsgrund’).

La Tourette er et tydeligt eksempel på dette. La Tourette er proportioneret efter et æstetisk princip, den såkaldte ‘Le Mo-

302. Elias Cornell, ‘Arkitekturen som kunststart’ s.19-22 (oversat til dansk og udgivet fra Arkitektens Forlag, København 1962).

303. Ibid. s.21.

- dolor’, der formelt set holder værket sammen - i sprogvidens-
304. skaben taler man om *kohæsion* for en type sammenhængskraft, der minder om dette, selvom det ikke er helt det samme - men i kraft af bygningens religiøse problematik får ‘Le Modulor’ andre “betydnings-etager”, som den som rent proportioneringsværktøj ikke kan udvikle indenfor sit eget formelle system. Det er i og med udvekslingen med den konkrete menneskelige problematik (*tro/tvivl*), at Le Corbusiers ‘Le Modulor’ åbnes mod nye betydningslag, og på et dybere niveau er det disse betydningslag, der reelt set udgør den afgørende sammenhængs- og helhedskraft i La Tourette. I sprogvidens-
305. skaben taler man om *kohærens* for en type sammenhængskraft, der minder om dette, men igen ikke er helt det samme. Min brug af de to begreber *kohæsion* og *kohærens* i det følgende er derfor lånt fra sprogvidenskaben, men også “ny-situeret” og derfor forskudt og gjort til noget andet, som jeg plæderer for
306. gælder specifikt for bygningskunsten.

Generelt kan man sige om de fire værker, at de alle benytter sig af både kohærens og kohæsion i deres helhedsfordringer. De hænger hver især sammen både på form-siden og på indholds-siden. Man kan selvfølgelig diskutere, om ikke en bygning pr. definition har kohæsion, i og med den er bygget (samlet af byggematerialer), men omvendt kan man også diskutere, hvorvidt en bygnings formelle komposition hænger ordentligt sammen. Kohærens er derimod en mere kompliceret størrelse, for hvad er egentlig det betydningsmæssige indhold i en bygning? I dette arbejde har jeg valgt at skelne mellem bygningen som fysisk ramme (bygningen som form) og det, bygningen bruges til (det indhold af menneskelige aktiviteter, som rammen muliggør). Betydningerne kan selvfølgelig udspringe af såvel ramme som indhold, men dette arbejde lader det i denne sammenhæng være en betingelse for kohærens, at der er sammenhæng mellem indhold og ramme; at den formelle komposition ikke kun er selvbegrundende, men at kompositionen også finder sin form, indeholder og udtrykker betydninger i forhold til et menneskeligt og praktisk indhold. Der kan i den forstand være kohæsion og ikke kohærens i en bygning (formen hænger sammen, men formen og indholdet hænger ikke sammen). Omvendt vil der også kunne være kohærens, men ikke kohæsion i en bygning (indholdet hænger sammen med formen, selvom formen ikke hænger sammen), såfremt indholdet netop har som pointe, at det rummer en konflikt, som formen så udtrykker via sin mangel på kohæsion. La Tourette flirter med sidstnævnte, idet konflikten mellem tro og tvivl også kommer til udtryk i formen, ved bl.a. at indeholde “diskuterende”, tvetydige, labyrintiske og komplekst konfliktende formkompositoriske spændinger og træk som bygningskunstnerisk korrelerende ramme for tro/tvivl-problematikkens - i dette dominikansk “indholdsbeboede” bygningsværks særligt udfoldede - betydningsdannelser. Jeg kan nok ikke slippe afsted med at hævde, at La Tourettes form ikke hænger sammen som sådan, men jeg vil alligevel hævde, at den hænger sammen på en særligt konfliktuel måde betinget af de betydninger der er i spil, hvorfor indholdet og rammen på denne måde hænger sammen.

Elias Cornell udpegede i sin bog ‘Arkitekturen som kunstart’ et særligt niveau som afgørende for en bygnings evne til at danne helhed. Han formulerede det på denne måde:

“Arkitekturen er en rigt differentieret helhed, hvor visse sider og egenskaber forekommer mere betydningsfulde, mens andre kan vise sig at være underordnede. Det er til og med muligt at finde et eneste bestemt synspunkt, som er ledende for næsten alle de øvrige. [...] Vi tager et arkitekturværk i besiddelse. Vi forbliver da ikke betragtere. Vi bliver vidne til en bestemt handling, som tilhører arkitekturen ligeså meget, som den tilhører de agerende. Vi behøver ikke altid at se handlingen faktisk gå for sig. Måske behøver vi blot at ane dens forløb. Men på den anden side skal vi også se, hvorledes arkitekturens udtryk og dens følelsesmæssige side i vores oplevelse fremtræder stærkest, hvis vi med vores person rent ud er med til at gennemføre handlingen. [...] Mennesket og dets handling er den ene part, arkitekturen den anden. Dette møde kalder vi arkitekturværkets funktionstema. [...] Arkitektens arbejde med temaet kalder vi funktionstolkning eller tematolkning. Tolkningen er arkitektens måde at lade arkitekturen spille op mod de agerende og deres handlinger efter et mønster, som han har fundet gennem at leve sig ind i funktionstemaet, intuitivt eller systematisk. Vi må på denne måde forestille os, hvorledes arkitekturen griber tilbage til hovedelementet i den praktiske virkelighed, nemlig netop handlingen. Arkitekturen, som en genstand i sig selv foruden sin dramatiske hændelse, er os således ikke nok. I sin hele og fulde mening [betydning - jf. dette arbejdes brug af begrebet] fremtræder dens arbejder i hvert fald kun, når vi ser dem i lyset af deres funktionstema. Først hermed drager vi også konsekvensen af den almene tese, at arkitektur er æstetisk organisation af praktisk virkelighed. [...] Hvad er nu funktionstemaets rækkevidde? Naturligvis kan arkitekturens tema ikke reduceres til en enkelt slags teknisk udnyttelse. Arkitektens arbejde indskrænker sig aldrig til mekanisk at muliggøre visse materielle hensigter. Hvert arkitekturværk er i stedet et digt omkring hændelser i menneskets liv, et slags intuitivt og fortællende svar på funktionstemaets handling, kan man sige. Svarene, arkitekturværkerne, skifter efter et endeløst register med

304.

I sprogvidenskaben knyttes begrebet kohæsion sammen med de mere formelle sproglige midler der anvendes for at skabe sammenhæng; “Kohæsion = den sproglige sammenhæng i teksten (Dvs. med hvilke sproglige midler får skriveren teksten til at hænge sammen?). Kohæsion skabes fx ved hjælp af gentagelser samt brug af stedord, adverbier og bindeord.” (<https://dansksiderne.dk/index.php?id=7677> tilgået den 01.06.2022). I nærværende arbejde knytter jeg kohæsion mere entydigt sammen med de æstetiske principper i bygningskunsten, hvilket selvfølgelig ikke er helt det samme.

305.

I sprogvidenskaben knyttes begrebet kohærens sammen med en teksts indholdsmæssige sammenhæng. Med andre ord handler kohærens om det semantiske aspekt: “Kohærens = den indholdsmæssige, semantiske

sammenhæng i teksten (Dvs. teksten skal opleves som logisk sammenhængende for læseren). Kohærens opstår typisk af at man bruger ord fra samme semantiske felt.” (<https://dansksiderne.dk/index.php?id=7677> tilgået den 01.06.2022). I nærværende arbejde knytter jeg kohærens sammen med den menneskelige problematik som bygningen “kredser om”, og er “optaget af” (det som jeg senere vil benævne ‘eksistenstemaet’), og hensigtsmæssigheden i bl.a. funktionernes/programmets arrangement.

306.

Jeg burde selvfølgelig have opfundet mine egne begreber (jf. bl.a. min - i afsnit ‘1.7. Det samme og det forandrede’ nævnte - betænkkelighed ved eksisterende ord, begreber og formuleringers “bekendthedsgrad”), men dette lykkedes mig ikke i denne sammenhæng.

mange dimensioner. De er næsten lige så mangfoldige som
307. menneskets handlinger selv.”

Som nævnt kredser de fire analyserede bygningsværker om hver deres menneskelige grundproblematik; *beboelse* i Vodroffsvej 2, *tro (og tvivl)* i La Tourette, *viden (og refleksion)* i Stabi, og *kultur (og politik)* i Stockholms kulturhus. Spørgsmålet er, om et begreb som ‘funktionstema’ er vidtrækkende nok til at kunne korrelere til, hvad disse menneskelige grundproblematikker indebærer.

En nuanceret tilgang til bygningskunsten vil nok vægre sig imod at udnævne det funktionelle i bygningskunsten som det absolut afgørende (hvilket - kunne man frygte - blot vil gøre enhver bygning til et trivielt nyttigt redskab), og ifald må det være et meget åbent og omfattende funktionsbegreb, vi må arbejde med, hvilket Cornell da også implicerede, da han gjorde opmærksom på, at det aldrig indskrænker sig “til mekanisk at muliggøre visse materielle hensigter”. Med den efterfølgende formulering “Hvert arkitekturværk er i stedet et digt omkring hændelser i menneskets liv, et slags intuitivt og fortællende svar på funktionstemaets handling” åbnede Cornell op for en forståelse, der har en mere kompleks karakter, som rækker udover det instrumentelle og snævert funktionsnyttige, hvorfor det umiddelbart giver god mening at trække forbindelser mellem de menneskelige problematikker, som de fire værker kredser om i dette arbejde, og den nuancerede forståelse af begrebet ‘funktionstema’, som Cornell udviklede. Nærværende arbejde fører dog alligevel til en videre diskussion af dette forhold mellem det praktiske og det æstetiske, som Cornells betegnelse *funktionstema* indebærer, hvilket det følgende vil omhandle:

I de fire bygningsværkers kvalificeringer af deres respektive gensidigt understøttende forhold mellem bygning, brugere og sted, udvikles korrelerende rammer om og til den menneskelige eksistens, og i den forstand fortæller de os noget om selvsamme eksistens. Dette gælder alle fire værker, men som det særligt fremhæves i analysen af Vodroffsvej 2, er disse “fortællinger” aldrig uden “omkostninger”. Den pris, der betales, opgøres i bygningernes “egen-eksistens”; de fire bygninger har ikke kun et kodependent forhold til det menneskelige og er derfor ikke kun til som tjenende. De fire bygninger former i højere grad et “mellemværende” mellem den menneskelige væren og de respektive bygningers “egen-væren”. De fire bygninger udgør også hver især en “kunst-eksistens” med hver sin begrundelse og agens, men denne begrundelse opstår for alles vedkommende ud af et “spring”; en emergeret uddybning og ekstragevinst til bygningernes relationelle forhold til den menneskelige væren, hvorfor de fire bygninger henter deres første grund i den menneskelige formålsrelation (det, som Cornell kaldte funktionstemaet), som de på samme tid opfylder og overskrider i en “ekstra-begrundelse” ved også at danne hver deres egen “kunstige væren” (“kunstværen”), der også har agens; en autonom væren, som overskrider bygningernes roller som blot tjenende og formålsbestemte redskaber for også at gøre bygningerne til bygningsværker og bygningskunst. Og det er - som jeg læser det - denne emergent løftede dobbelthed i arkitekturen, som Adorno påpeger i dette afsnits indledende

citater, når han tildeler værkerne en dobbelthed af både formålsbestemthed og autonomi:

“Fordi arkitekturen faktisk ikke er autonom, men tillige formålsbestemt, kan den ikke simpelt negere menneskene, som de er, skønt den, som autonom, ligeledes er nødt til
308. det.”

Denne dobbelthed er netop afgørende for, at bygningsværkerne ikke hænger fast i tiden som snævert formålsbestemte, men har et ikke-formålsbestemt overskud som kan blive ved med at inspirere og fascinere, hvorfor de i den forstand besidder en åbenhed, som giver mulighed for en større og mere ubestemt betydningskompleksitet og deraf følgende muligheder for fortsat fornyede relevante meningsdannelser over tid. Men bemærk: Denne åbenhed indebærer ikke - og her vil jeg tillade mig at formulere det mere generelt - at arkitekturen ikke er forpligtet på sine menneskeligt funktionsunderstøttende formål, tværtimod er denne åbenhed noget, der nås via en emergent overskridelse af det formålsbestemte, hvor brugeren - som jeg beskrev det i begyndelsen af dette afsnit - i den hverdagslige brug af arkitekturen (i dette arbejde bygningsværket) har mulighed for at opleve, at den betragtede afstand og adskillelse mellem subjekt og objekt (mellem bruger og bygning) forsvinder.

Det brugende subjekt går snarere i ét med det objekt (det bygningsværk) der er anledning til brugen - eller denne gang mere præcist formuleret (jf. de fire analyserede bygningsværkers kvalificeringer af deres respektive gensidigt understøttende forhold mellem bygning, brugere og sted): Brugeren går i ét med den bygningsværk-katalyserede helhedsdannelse som både værket, brugeren og “udenomsværket” (stedet, omgivelserne, kulturen osv.) tilsammen skaber.

Som det tidligere blev formuleret, er brugen - i vellykkede tilfælde - på grund af dette kontinuum derfor ledsaget af en følelse af sammenhæng og meningsfylde og netop derfor også en følelse af - ikke kun at være vidne til det iøjnefaldende og derfor blot udefra betragtede, sansende, lyttende, læsende osv., men - at være en dybt involveret og medvirkende part i en fælles helhedsdannelse, hvor den entydige opdeling mellem subjekt og objekt står til forhandling, hvorfor både subjektet og objektet “får udvidet sit omfang”.

Den formålsbestemte brug er derfor *også* en forudsætning for overskridelsen, og der er derfor ingen (æstetiske) genveje til denne. Jeg må dog nødvendigvis præcisere, hvad jeg mener med autonomi; den autonomi, dette arbejde genkender som virkende i de fire bygningsværker, er en *relativ* autonomi, der netop ikke er uafhængig og “frit svævende”, men har et afsæt i det menneskelige, som kvalificerer autonomien og i den forstand relaterer og binder den. Det er altså tale om en *begræn-*

307. Elias Cornell, ‘Arkitekturen som kunstart’ s.37-39 (oversat til dansk og udgivet fra Arkitektens Forlag, København 1962).

308. Theodor W. Adorno, ‘Funktionalisme i dag’, i tidsskriftet Slagmark 27 (Århus 1997 - opr. en festtale afholdt i forbindelse med Deutsche Werkbunds 50års jubilæum i 1957).

set autonomi, der netop bruger begrænsningen som en *udvidende begrænsning*, som dette arbejde inspireret af den danske filosof Søren Kierkegaard vil benævne det. Vejen ind bliver vejen ud. Det er en frihed, der opstår i og med bindingen, og det er på denne måde, dette arbejde mere generelt vil plædere for, at bygningskunsten skal forstås som en bunden kunstart. Bygningsværkets væremsdimension deler på den måde et vist fællesskab med den menneskelige væren, i den forstand at de menneskelige livsbetingelser har et tilsvarende forhold mellem autonomi og binding. Som den danske videnskabsjournalist Tor Nørretranders (1955-) mere generelt - og ikke kun om de menneskelige "væsener" - har formuleret det:

310. "[...] livets princip er netop etableringen af et indeni: en grænse mellem selv og ikke-selv; afgrænsningen af et område i rummet, hvor der midt i et skiftende miljø opretholdes en vis konstans. De levende organismer har fundet ud af at holde saltholdigheden, temperaturen og andre vigtige forhold mere stabile end de er i omgivelserne. Derfor skulle man synes, at en invasion udefra er uvelkommen. Det er den også, men måske uundgåelig. Og det forhold, at der alligevel hele tiden sker en invasion viser, at det levende fungerer i en hårfin balance mellem at lukke sig inde i isolation og at åbne sig udadtil. De levende væsener kan ikke undvære deres omverden, men deres princip er alligevel at adskille sig fra den; at skille sig ude, eller rettere: inde bag en membran."

Dette citat skitserer en grundproblematik for livet og de levende væsners membraner, der i udpræget grad minder om nærstående arbejdes forståelse af bygningsværkernes - mellem inde og ude - udvekslende "membraner"/grænsedannelser.

På baggrund af dette vil jeg i det følgende - og endnu engang med nærliggende fare for i "lidenskabelig" ubesindighed at generalisere mine singulære erfaringer med de fire værker - driste mig ud i nogle mere generelt stræbende ræsonnementer: Et bygningsværk har en relativ autonomi. Et bygningsværk er både autonomt og bundet og indgår i komplekse udvekslinger og sammenblandinger med omverdenen - ganske som et menneske. Et bygningsværk har en åben grænseflade i forhold til sin omverden; et bygningsværk kan på den ene side forstås som en sluttet og autonom enhed, men på den anden side også som en porøs membran, som alt muligt andet passerer igennem - ganske som et menneske. Bygningsværker og mennesker har det tilfælles, at de nødvendigvis må "binde sig" og udveksle stof og energi med omverdenen, hvis de vil overleve - samtidig med at denne udveksling kan blive truende (true det selvstændige "sig"), hvis den bliver for voldsom. Denne udveksling og den deraf følgende foranderlighed er måske bygningskunstens og menneskets *farmakon*; noget, der i de rette doser har en "helbredende" vitaliserende virkning, men som kan være "giftigt", hvis doseringen er for stor. Dette er både bygningsværkernes og menneskets vilkår (og måske vilkåret for eksistens i det hele taget?).

For mere specifikt at vende tilbage til bygningskunsten plæderer dette arbejde derfor for en forståelse, der ikke vil vælge side mellem de to velkendte - og ofte med hinanden kæmpende - paroler: den funktionalistiske *formen følger af funktionen* eller

den mere "æstetiserende" *funktionen bør opstå som en mulighed i formen*. Nærværende arbejde vil med dette gennemtrænge begge ved at ophæve modsætningen mellem de to sideres prioritering af hhv. den bundet nyttige (forstået som den mekaniske og direkte menneskeligt behovsunderstøttende) funktionalitet, eller formens (mere uafhængige) æstetiske oplevelsespotentialer, til fordel for et gensidigt løftende forhold. Tilsvarende Cornells funktionstema, vil dette arbejde forpligte bygningskunsten på både det funktionelle og det æstetiske - hvilket er (burde være) en selvfølge - men også på overskridelsen af begge til fordel for en eksistentiel forståelse af arkitekturen som et gensidigt løftende mellemværende mellem den menneskelige væren og bygningsværkets væren og en deraf følgende større fortællingsevne, betydningsrigdom og meningspotentialitet.

Cornell undgår måske modsætningen i det førnævnte lange citat med sin konkluderende formulering: "arkitektur er en æstetisk organisation af praktisk virkelighed", men igen vil dette arbejde påpege en utilstrækkelighed, når den menneskelige anledning i arkitekturen summeres op som "praktisk virkelighed", og arkitekturen summeres op som "æstetisk organisation" af selvsamme praktiske virkelighed. Dette arbejde forsøger i højere grad at forstå den menneskelige interesse og anledning i arkitekturen som en eksistentielt kompleks størrelse, og ligeledes arkitekturen som en kompleks værk- og helhedsdannelse; et gensidigt løftende forhold mellem værkets virken i forhold til den menneskelige væren (foruden værkets sted, kontekst og udenomsværk), men også værkets egen-væren med sin egen begrundelse i forholdet til sig selv.

Et andet aspekt ved denne diskussion handler om det foranderlige og det snævert funktionelles diskutabile status i bygningskunsten, da brugen af en bygning som oftest skifter over tid. Omvendt er det ikke ligegyldigt, om en bygning er en bolig, et sygehus, en kirke, en kontorbygning el.a. Den menneskelige brug sætter sig på denne måde i bygningskunsten som bygningstyper - som har en vis tidslig træghed, der overskrider det snævert funktionelles hurtigere omskiftelighed, men som sagtens kan udvikle nye typer, lave blandinger o.m.a. Iht. Cor-

309. Søren Aabye Kierkegaard, 'Om Begrebet Ironi, Samlede Værker', bd. 1, s.236 (København 1962).

310. Tor Nørretranders, 'Verden vokser, tilfældighedernes historie' s.21 (København 1994).

311. Udtrykket "form follows function" blev formuleret af den amerikanske arkitekt Louis H. Sullivan (1856-1924) i hans essay; 'The Tall Office Building Artistically Considered'. Publiceret i 'Lippincott's Magazine', marts 1896 (se også; https://en.wikipedia.org/wiki/Form_follows_function tilgået den 01.06.2022). Pointen i formuleringen *funktionen bør opstå som en mulighed i formen*

har ikke så entydigt en ophavsmand, men jeg har f.eks. mødt den hos den amerikanske arkitekturkritiker og teoretiker Jeffrey Kipnis (1951-), der bl.a. har formuleret følgende variant; "Form cannot follow function until function (including but not limited to use) has first emerged as a possibility of form." (formuleret på et seminar ved The Graduate School of Design, Harvard University, 28. februar 1984. Citeret fra Peter Eisenman; 'The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End', bragt i 'Theorizing a new agenda for Architecture - An anthology of architectural theory 1965-1995 (ed. Kate Nesbitt) s.212-227, (formuleringen kan findes i note 7, s.224)(opr. 'Perspecta: The Yale Architectural Journal 21', 1984, s.154-172).

nell finder en bygning derfor sin grund i bygningens mere generelle funktionstema som en åben “kredsen” omkring en særlig funktionel problematik (beboelse, sygdomsbehandling, religionsudøvelse, kontorarbejde osv., jf. de førnævnte bygningstyper). En kredsen som if. Cornell udfolder sig digterisk, men som - uanset det mere ubestemte og “større rum” i det digteriske - som oftest kun kan “kredse” med en relativt begrænset “radius”. Omfattende ombygninger kan selvfølgelig forandre brugen mere radikalt, så en kirke f.eks. kan blive til en kontorbygning. Arkitekturen har også *tipping points*, hvor “udefrakommende” påvirkninger af den enkelte bygning medfører så omfattende forandringer, at bygningen bliver til, og må betragtes som noget radikalt andet, hvorfor den tidligere “konfiguration” ikke længere er afgørende, men kun er tilbage som spor og minder.

312.

Foranlediget af bl.a. dette arbejdes fire analyser og ovenstående overvejelser, finder jeg det derfor rigtigt at revidere Cornells forståelse - eller måske rettere *udvide* Cornells forståelse - så en bygnings grundlæggelse og udfoldelse ikke kun tager udgangspunkt i det funktionelle tema, men som et mere komplekst helhedstema, der udfolder sig (stadig digterisk) på tværs af menneskets, bygningens og stedets eksistentielle forhold i det, jeg i stedet vælger at kalde et *eksistenstema*; et tema, der - selv om det involverer det omgivende og det i videre omfang menneskelige og en generelt større kompleksitet - stadig tager udgangspunkt i bygningen, som i tilfældet Stockholms kulturhus, hvor forståelsen af bygningens interne funktionalitet som kulturhus er afgørende, men ikke giver en tilstrækkelig forståelse af bygningens “samlede effekt” og hele eksistens, der f.eks. også hænger uløseligt sammen med Sergels Torg og hele det intrikate spil med div. byakser og magtinstitutioner i Stockholm, større politiske implikationer osv. som bygningen jf. analysen initierer. I Vodroffsvej 2 fører analysen også frem til en revision - eller udvidelse - af Kay Fiskers proklamation; “Funktionalismens etik siger, at ingen form er noget i sig selv. Formen får kun betydning gennem den funktion, den skal opfylde. Denne etik bør vi stadig kæmpe for” til fordel for en mere kompleks forståelse afstedkommet af bygningens ændrede brug, hvorfor bygningens “funktionstema” blot udgør ét betydningsgivende aspekt ved et mere omfattende eksistenstema, der også anerkender bygningens selvgylde eksistens og egenværen som betydningsgiver relativt uafhængigt af det funktionelt tjenende.

313.

En bygnings eksistenstema er i den forstand et mere omfattende tema, der går på tværs af bygningens mange både interne, eksterne og tidlige aspekter. Det skaber sammenhæng mellem alle de aspekter, som medvirker i bygningens hele eksistens. Eksistenstemaet er derfor et på samme tid mere gennemtrængende, overskridende og grundlæggende tema for en bygnings helhedsdannelse end Cornells funktionstema.

En bygnings funktionstema handler om det, som bygningen mere eller mindre målrettet *gør og præsterer* i relation til dens brugere, mens en bygnings eksistenstema også handler om bygningens *væren* som en bredere og mere eksistentiel størrelse, som derfor kan give os mere nuancerede og dybere forståelser af bygningens relations-kvaliteter på den ene side (funktionstemaet, det menneskeligt understøttende, den kontekstuelle

medvirken, det bæredygtige o.m.a.), men også bygningens egen-kvaliteter (sænkvaliteter, billedannelser, kompositoriske figurer, karakterfuldhed, stemning, skønhed, “auratiske påvirkningskraft” o.m.a.), hvorfor vi kan udvikle en mere nuanceret relation og et mere nuanceret *erkendelsesforhold* til bygningen på tværs af det funktionelle, det sanselige, det betydningsfulde og det meningspotentielle.

På den ene side former et bygningsværk en understøttende fysisk ramme for en menneskelig problematik og en bærende og medvirkende omverdens-relation, men på den anden side er denne ramme ikke blot understøttende, men også et motiv der giver rammen en særlig og i en vis forstand selvstændig karakter - ikke kun dygtig til at understøtte og bære, men også dygtig til at være. Ethvert bygningsværk udgør en sådan dobbelthed af både ramme og motiv.

Min førnævnte betænkelighed ved Cornells begreb ‘funktionstema’, og om dette er vidtrækkende nok til at kunne korrelere til, hvad arbejdets fire analyserede værkers menneskelige problematikker og helhedsannelser omfatter og indebærer, var i den forstand berettiget. Jeg finder derfor anledning til at revidere og “udvide” Cornells begreb *funktionstema*, til fordel for betegnelsen *eksistenstema* for at fremhæve den menneskelige relation til bygningskunsten som mere grundlæggende, end selv en kompleks forståelse af det funktionelle kan rumme, men også at et bygningsværk har en selvstændighed - en autonomi jf. det indledende citat af Adorno - som i en vis forstand må betragtes som en eksistentiel dimension, det enkelte bygningsværk også har. Dette vil jeg vende tilbage til flere gange. Såvel de menneskelige dimensioner som bygningsværkets både relationelle og selvstændige dimensioner udgør eksistensafgørende forhold for ethvert bygningsværk.

Stillet overfor den næsten uoverskuelige kompleksitet, som arkitekturen ofte skal forholde sig til i dag, kan det måske være fristende at forfalde til forståelser og tilgange, hvor tingene forekommer at være knap så indviklede. Nærværende arbejde forsøger at undslippe denne fristelse, og plæderer derfor for en bestandigt reflekterende og flertydig tænkning frem for en reduktion af det komplekse til ensporede dagsordener. Uden på nogen måde at ville klandre Cornell for ensporet tænkning kan man dog alligevel diskutere, hvorvidt dette arbejde overhovedet skal spille med på Cornells forestilling om, at man kan identificere særlige tematiske træk som afgørende på tværs af bygningskunstens komplekse felt af helhedsannelser - uanset om disse er funktionstemaer, eksistenstemaer el.a. Anerkendelsen af det komplekse indebærer dog ikke en entydig skelnen og modsætningsgørelse mellem det komplekse og det fokuserede. Arbejdets fremhævelse af det eksistenstematiske udgør netop et forsøg på at pege på noget, som kan give fokuseringer og retninger til arkitekturen (og give arkitekterne udgangspunkter og “ståsteder” for disse “retningsgørelser” - som jeg var omkring det i indføringsafsnit ‘1.2. Om arbejdets tilgang

312.

I visse sjældne tilfælde kan et så radikalt brugsskifte dog lade sig gøre uden større ombygninger.

313.

Kay Fisker, ‘Persondyrkelse eller anonymitet’ s.522-526 (‘Arkitekten’, København 1964).

og form' med reference til den danske filosof Kasper Nefer Olsen) uden at gå på kompromis med en kompleks og flertydig forståelsestilgang. En forståelsestilgang, som er forudsat i, at disse eksistenstemaer ikke udgør simple årsagsforståelser, men netop forstås som komplekse temaer, der giver fokuseringer, retninger, betydninger og meningspotentialer til de respektive bygningers særlige "årsagsnetværk". Årsagsnetværk, der i deres komplekse (og foranderlige) "samarbejde" kan etablere en tematisk fællesretning, hvorfor de komplementerer hinanden som forudsætning for skabelsen af de respektive bygningers helhedsdannelser, som i kraft af dette har en chance for at blive vellykkede - ved at de ikke "flyder ud over det hele og bliver formløse uden helhed", som jeg var omkring det i afsnit '3.1. Om bygningskunstens praksis' med Brinkmanns Løgstrup-inspirerede formulering. Det komplekse må ydermere indebære, at sådanne samarbejder og fællesretninger ikke udelukker interne konflikter, hvilket bl.a. analysen af La Tourette eksemplificerer, da dette værks særlige eksistenstema indebærer en konfliktende "diskussion", hvor det fælles jo så består i, at det er det samme tema, der diskuteres, selvom der ikke er "enighed" om, hvad dette tema skal ende op med, men uanset denne uenighed komplementerer de "diskuterende" alligevel hinanden. Sagt med andre ord holdes "konklusionen" åben i La Tourette, hvilket giver kompleks og rig betydning til La Tournettes eksistenstematiske undersøgelse af det konfliktende forhold mellem tro og tvivl.

Generelt peger også Cornells pointering af, at ethvert arkitekturværk er "et digt omkring hændelser i menneskets liv", netop på, at simple årsager og trivielle konklusioner ikke (eller evt. kun sjældent) gives. Eksistenstemaet er derfor ikke en "fast indre essens", men udgør det komplekse underlag for en åben tematisk og situationsinvolveret undersøgelse, som kan tjene som en samlende problematik, de specifikt involverede aspekter kan samles om at "diskutere", og hvis udfald ikke er givet. Eksistenstemaet ses derfor som et dynamisk mellemværende, som de involverede aspekter og parter både har en fælles interesse i og forholder sig forskelligt til.

Eksistenstemaet udgør grundlaget for en tematisk bygningskunstnerisk undersøgelse af en eksistentiel, specifik menneskelig problematik, der kvalificeres med bygningskunstneriske midler i en specifik både "intern" og "ekstern" kontekst. På den ene side kvalificeres dermed bygningens egen-helhed (og egen-eksistens), men der katalyseres samtidigt også en medvirkende helhedsdannelse sammen med det relaterede sted og de relaterede mennesker (og evt. andre relaterede livsformer og videre omgivelser). Eksistenstemaet skal derfor ikke forstås som en reduktion, men som en intensivering. Ikke som et privilegeret niveau, men som en udvidende begrænsning. Ikke en universel orden, idé, intention eller skikkelse, og ej heller et universelt billede eller motiv, men et situeret og begrænset tema, der på den ene side er "sig-selv" i sin egen situation, men på den anden side vil jeg også hævde at ethvert eksistenstema - uanset at et sådant ikke nødvendigvis har udgjort et bevidst intentionsgrundlag for de involverede værkdannere - indgår i et globalt og historisk omfattende bygningskunstnerisk fællesskab med en uendelig række af specifikt situerede og specifikt kvalificerede eksistenstemaer. Temaer, der hver især har en

unik optagethed og er unikt kvalificerede, men alligevel deler en fælles "interesse" for det eksistenstematiske som sådan. Det er dog en vigtig pointe, at den eksistenstematiske kvalificering ikke kun sker i og med arkitekternes (eller andre værkdanteres) intentioner, men også udvikles i og med bygningsværkerne "livserfaringer" via den skiftende brug, ændrede kontekstforhold, patineringer, slid, restaureringer, ombygninger osv. Dette vil jeg vende tilbage til senere.

Eksistenstemaerne giver retninger til og kvalificerer specifikke bygningsrelaterede helhedsdannelser (af både egen-helheder og medvirkende helheder) og deraf følgende både situativt involverede og unikt udviklede bygningsværker med egne betydninger, ordener, rum, rammer, motiver og "udenoms-relati-onelle medvirkningskræfter", der kan tjene som grund for de meningsfulde forhold, som kan opstå i relationen mellem værkerne, brugerne og stederne. Omvendt bidrager disse meningsfulde forhold også til den videre og fortsatte kvalificering af de pågældende eksistenstemaer - denne pointe vil jeg også vende tilbage til senere.

Der findes selvfølgelig bygninger, som ikke har en direkte menneskelig funktionalitet og derfor umiddelbart falder uden for dette arbejdes pointeringer. Man kunne selvfølgelig fristes til at hævde, at sådanne bygninger derfor blot er trivielle og ikke bygningskunst, men så simpelt er det dog ikke; den neutralitet i forhold til det menneskelige, som sådanne bygninger kan siges at udtrykke, er alligevel mere kompleks, da enhver bygningshelhedspraksis ikke kun er internt relateret, men også eksternt relateret som medvirkende i et offentligt rum, en bygningskultur el.a. som tidligere beskrevet, hvorfor det menneskeligt relaterede alligevel - uanset de evt. ikke-menneskeligt relaterede intentioner, der ligger bag - spiller en rolle. Sådanne bygninger må derfor forholde sig til deres respektive eksistenstemaer og forme deres helhedsdannelser (på tværs af egen-helhed og medvirkende helhed) med udgangspunkt i disse forhold.

En bygningskunstnerisk helhedsdannelse kan - qua sin kompleksitet - ikke resultere i en entydig konklusion, men må folde sig ud som digt med alt, hvad det indebærer af åbent undersøgende tvetydighed fremfor målrettet entydighed osv. Den digteriske tilgang til bygningskunsten må i dette arbejdes tolkning læne sig op ad ordets etymologiske oprindelse i det tyske ord 'dicht' (der betyder tæthed), hvilket dette arbejde vælger at knytte til tætheden i det samarbejdende, diskuterende og komplementerende fællesskab omkring et komplekst eksistenstema,

314. Et i den forbindelse interessant fænomen (der selvfølgelig kan opfattes som uærligt) finder man i Paris, hvor det omfattende metro- og underjordiske tunnelsystems behov for ventilation over jorden har afstedkommet en særlig bygningstype, der fremstår som en traditionel bolig-infill med kulisser-vinduer, -altaner osv. i Paris' generelle bygningsmasse, men som i sit indre skjuler ét stort rum uden tag, der virker som en stor ventilations-skakt.

F.eks. 29 rue Quincampoix, 44 rue d'Aboukir og 145 rue de la Fayette (der er mange flere). Alle disse bygninger tjener et infrastrukturelt teknisk formål på trods af deres umiddelbare facade-fremtræden som boliger. Omvendt er metrosystemet selvfølgelig også et menneskeligt tjenende system. Det rækker dog udover nærværende arbejdes muligheder, at forholde sig til om disse - eller enkelte af disse - bygninger kan forstås som bygningsværker.

som jeg i ovenstående - og inspireret af Cornell - forudsatte for den vellykkede helhedsdannelse. Denne - af samarbejde dannede - tæthed forudsættes netop for at kunne overskride det trivielle og åbne ikke-trivielle dimensioner, som bl.a. kan have kunstnerisk og menneskeligt eksistentiel karakter.

Ovenstående giver umiddelbar mening i relation til de fire analyserede værker, da de alle netop er udtryk for en komplekst samlende og dyb eksistentiel forståelse af bygningskunsten, hvilket bl.a. er betinget af, at de alle er bygningskunstneriske (og digteriske) bearbejdnings af temaer, hvor dybere menneskelige problematikker er umiddelbart til stede som potentialer for den bygningskunstneriske rigdom, kvalitet og dybde.

Omvendt kan man hurtigt nævne adskillelige eksempler på bygninger med tilsvarende eksistenstemaer, der ikke er blevet udviklet med den samme rigdom, tæthed, kvalitet og dybde, så eksistenstemaet er selvfølgelig ikke i sig selv en garanti for et højt bygningskunstnerisk niveau. Endnu andre bygninger har selvfølgelig mere prosaiske eksistenstemaer, som det måske umiddelbart er sværere at grave eksistentiel dybde frem i. Omvendt vil jeg mene, at det er en åndsfattig og doven tilgang, hvis man som arkitekt ikke også kan gå til de umiddelbart mere prosaiske opgaver som f.eks. det at give form til et indkøbscenter uden at forsøge at fremelske dette - gå digterisk til dette - som en særlig mulighed for eksistenstematisk kvalificering, hvormed der også kan fremkaldes bygningskunstneriske og eksistentielle dybdeniveauer. Menneskelivets eksistens indebærer en uendelighed af problematikker og potentielle udtryksformer, og kun den dårlige (og/eller kyniske) arkitekt (og bygherre) vil ikke forsøge at lade enhver byggeopgave finde sit eget bygningskunstneriske udtryk for dette (uanset evt. begrænsende økonomi og øvrige vilkår).

Ethvert aspekt i en helhedsdannelse er en anledning til at nuancere, "sammenhængsfortætte" og give yderligere rigdom til et bygningsværk og bygningsværkets digteriske bearbejdning af dets eksistenstema. De menneskeligt eksistentielle problematikker (og andre relaterede livsforms-problematikker) udgør dog for bygningskunsten særligt dybe kilder, som bearbejdningen kan søge ned i. Kilder, hvor afgørende aspekter som menneskelige vilkår (og livsvilkår mere generelt), behov, funktioner, betydninger, sted, form, rum, skønhed, kontekstrelation, historie o.m.a. kan finde sammen, bearbejdes digterisk og komme bygningskunstnerisk til udtryk.

Eksistenstemaet er som oftest katalyseret af arkitektens og bygherrens intention, men er også meget mere end intentionen. Eksistenstemaet er måske endda kun indirekte "formuleret" via intentionen da intentionen ikke nødvendigvis "ved" hvad det er, den har sat i gang. En intention kan - bevidst eller ubevidst - igangsætte et eksistenstema, men intentionen kan ikke beherske eksistenstemaets udvikling. Et eksistenstema er noget der fortsat udvikler sig langs med helhedsdannelsens tid, og det træder frem via en fortættende "samlingskraft" der består i det konkrete fællesskab der over tid udvikler sig, samler og lader de respektive helhedsdannelsers mange dele og aspekter gravitere mod hinanden i deres gensidigt løftende samarbejder. I dette arbejde har jeg forsøgt at forstå disse fællesskaber som tematisk orienterede. Men det er ikke orienteringer der

nemt kan defineres og beskrives, hvorfor arbejdets forsøg på at sætte overskrifter på enkelte af disse temaer, selvfølgelig er utilstrækkelige. De overskrifter jeg alligevel har forsøgt mig med, er derfor meget overordnede og åbne og den vigtigste pointe er måske blot, at helhedsdannelserne er optaget af hver sit, at de hver især har en særlig karakter og at de derfor er forskellige. De ord jeg har forsøgt mig med som overskrifter - *beboelse, tro (og tvivl), viden (og refleksion), kultur (og politik)* - har derfor det problem, at de hverken er specifikke eller komplekse nok til at kunne udtrykke, at de er hæftet på helhedsdannelser som netop har en specifik og kompleks karakter. Jeg håber dog at analysernes "flere ord" har evnet at give bedre udtryk for de enkelte helhedsdannelsers specifikke "optagetheder" og særlige karakterer.

Som det ofte kommer meget direkte til udtryk i f.eks. digtekunsten kan man via et digt udtrykke nogle særlige indsigter i og om tilværelsen, men disse indsigter kan kun sjældent formuleres alene på baggrund af de regler og de "samlemåder" der gælder for det trivielle hverdagssprog, hvorfor det enkelte digt ofte finder sit eget "særsprog" med sine egne unikt situerede og unikt gældende regler, og dermed sin egen sprogbrug. Det samme gælder ikke helt uligt for bygningskunstens værker, hvorfor det situerede og unikke tilsvarende er et vilkår for bygningskunsten. Som arkitekt kan man derfor ikke blot gentage og kopiere tidligere erfaringer (dermed dog ikke sagt at man er "efterladt" uden tidligere erfaringer at lære af og bygge videre på, og en givet - stedslig, kulturel osv. - sammenhæng at forholde sig til) hvorfor man må gå den "besværlige oversættelsesvej" hvor andres (og egne) erfaringer "kun" kan tjene som principiel inspiration for udviklingen af et nyt bygningsværk der ligeledes må finde sit eget situations- og relationsforhold, sin egen "sprogbrug" og sin egen unikke karakter. Bygningskunstens værker befinder sig derfor i en blandingstilstand af både forlængelse og brud, og af både "hverdagssprog" og "særsprog".

Et bygningsværk giver dybt understøttende og udtrykkende rum til vores livsudfoldelser og giver i den forstand - med en uoversættelig, og for nærværende arbejde titelsættende formulering - *værelser til tilværelser*.

Ordet *værelse* er på en gang noget intimt og arbitrært og samtidig et generelt arkitektonisk fænomen, der sætter eksistens, krop, rum og sprog i et helt særlig forhold på tværs af den menneskelige og den bygningskunstneriske væren. *Et værelse* er på denne måde menneskelig eksistens projiceret ud i rummet med bygningskunstneriske midler, eller rettere: menneskelig eksistens projiceret ud i rummet med bygningskunstneriske midler, men også bygningskunstnerisk eksistens projiceret ind i det menneskelige, og jeg ser ingen grund til, at en sådan gensidigt

315. Den italienske arkitekt Aldo Rossi (1931-1997) lykkedes med at realisere sin dybt - både teoretisk og praktisk - udviklede arkitekturtenkning i en lang og meget interessant række byggede værker, bl.a. også et

indkøbscenter til Parma, Italien ('Centro Comercial Torri en Parma' 1985). Jeg fristes derfor til at fremhæve Rossi som et eksempel på en arkitekt der også evnede at vride dybere dimensioner ud af de ellers mere prosaiske opgaver.

løftende dobbelt-projektion ikke skulle kunne "lande" og *finde sted* i mange forskellige skalaer fra de helt små interiøre rum til de helt store by- og landskabsrum. Dette arbejde ser derfor en både kreativ og bevidsthedsberigende mulighed i at frigøre begrebet *værelse* fra dets traditionelle skala og ikke kun forstå det som en interiør rumkategori - det private kammer - men som en særligt kvalificeret måde at danne, forstå og være rum på, og derfor en måde, hvorpå man også kan danne og forstå rum af kollektiv og offentlig karakter, hvorfor såvel den private, den kollektive og den offentlige "væren" og "tilværelse" kan sætte de rumafgrænsninger og kvalificere de rum - de værelser - de måtte skabe og lande i og give kvalificerende målestok til de deraf følgende skalaer. Begrebet 'målestok' vil jeg vende tilbage til i afsnit '3.6. Helhedens halvhed'.

Opsummerende skal det derfor betones, at hvis en bygning i nuanceret forstand skal være funktionel, skal den kunne og være meget mere end det, vi direkte kan udvikle som funktionalitet i bygningen. Hvis en bygning i nuanceret forstand skal give os en æstetisk oplevelse, skal den kunne og være meget mere end det, vi direkte kan udvikle som æstetisk oplevelse i bygningen. Hvis en bygning i nuanceret forstand skal være økonomisk rentabel, skal den kunne og være meget mere end det, vi direkte kan udvikle som økonomisk rentabilitet i bygningen. Hvis en bygning i nuanceret forstand skal være bæredygtig, skal den kunne og være meget mere end det, vi direkte kan udvikle som bæredygtighed i bygningen. Dette *mere* - som går igen i ovenstående, og som *i nuanceret forstand* kan gøre en bygning (f.eks.) funktionel, æstetisk vellykket, økonomisk rentabel og bæredygtig - finder sted og udfoldelse i det emergent aspektoverskridende tværgående niveau i en bygning, som dette arbejde kalder *vellykket helhedsdannelse*. Det 'emergente' vil jeg vende tilbage til i det følgende afsnit.

Hvis en bygning eksisterer på vellykket vis - og derfor er væredygtig - skyldes det derfor ikke blot bygningens evne til at være funktionel, æstetisk vellykket, økonomisk rentabel, bæredygtig el.a., men også - og endnu vigtigere - bygningens evne til at få en helhedsdannelse og et gensidigt løftende fællesskab ud af alle disse aspekter, hvor hvert aspekt nok kan være dygtigt udviklet, men først for alvor folder sig ud i kraft af dette fællesskab. Et fællesskab, som - med grund i det eksistenstematiske - finder digterisk sted som *værelser*, der - i bygningskunstens tilfælde som minimum - finder skala og målestok på tværs af bygningen, brugerne og stedet.

På baggrund af bl.a. nærværende arbejde - og min generelt mangeårige optagethed - er det min erfaring, at rigtig mange bygningsværker bliver til og eksisterer i sådanne gensidigt løftende fællesskabsprocesser (med deraf følgende emergente effekter), selvom hvert enkelt bygningsværk selvfølgelig eksisterer på sin egen måde i sin egen kompleksitet og kontekst, hvorfor man ikke kan udpege generelle måder. Som nævnt i indføringsafsnit '1.8. Værker' er jeg skeptisk overfor "forsøg på at identificere altid gældende grundlæggende niveauer" og deraf følgende uforanderlige generelle tilgange; "[...] "Sandheden" om bygningskunstens helhedsannelser viser sig i glimt, for straks at forsvinde ved forsøget på at gøre denne nagelfast" som jeg også formulerede det, men da dette arbejdes tilgang er diskuterende, vil jeg (i et kort øjeblik) udfordre denne skepsis

ved at give plads til en argumentation for, at et givet bygningsværk ikke kun etablerer sit eget (blæksprutte-agtige) helhedsfællesskab, men også deler et fællesskab med andre bygningsværker. Et fællesskab der består i et grundlæggende "fællestræk", som går igen - for hermed at tage tråden op fra den overvejelse, som jeg påbegyndte i afslutningen af afsnit '1.7. Værker' omkring et "komplekst "diagram", der udgør et underliggende, principielt abstrakt grundmotiv for bygningskunsten som sådan"; en fælles "interesse" for og evne til at kvalificere det eksistenstematiske, som selvfølgelig har en særlig orientering for hvert bygningsværk, og som giver hvert bygningsværks specifikt samlede kompleksitet en særligt kvalificeret tæthed og retning, men som alligevel udgør et underliggende fællestræk. Min skepsis fører mig dog nødvendigvis til, at det eksistenstematiske ikke udgør et stabilt grundlæggende niveau, man blot udfordret kan hvile på, men at det udgør en grundudfordring, som dette arbejde vil plædere for, at man vedvarende må forholde sig konkret situeret og unikt kvalificerende til, såfremt man efterstræber den vellykkede helhedsdannelse og det væredygtige. Hvis det overhovedet giver mening at kalde dette for et diagram, er det ifald et diagram der ikke kan fastnagles og skildres endeligt.

I nærværende arbejde gives der kun fire eksempler på eksistenstemaer via de fire analyser af bygningsværker, der dygtigt kvalificerer hver sit, hvorfor min tidligere forestilling om, at den mere eller mindre bevidste eller ubevidste "interesse for" det eksistenstematiske - og fænomenet som sådan - er vidt udbredt, ikke i tilstrækkeligt omfang har kunnet påvises indenfor rammerne af nærværende arbejde. Jeg vil dog alligevel driste mig til at anføre, at den bygningskunstneriske kvalificering af det eksistenstematiske kunne være nærværende arbejdes bud på, hvad der kan gøre bygninger til bygningsværker og derfor udgør et grundlæggende fællestræk ved bygningsværkerne som sådan.

I forlængelse af dette kunne man ihukomme den hollandske arkitekt Rem Koolhaas' markante formulering "[...] the more architecture mutates, the more it confronts its immutable core", hvor jeg - uden at forsøge at gå ind, i hvad Koolhaas egentlig mente - må tilføje, at hvis en sådan "kerne" skal give mening i nærværende arbejde, må den bestå i den førnævnte eksistenstematiske grundudfordring. Udfordringen er netop vedvarende og kan som sådan forstås som uforanderlig, uanset at den også er foranderlig da den ikke kan finde et endeligt udtryk - den udgør et dynamisk mellemværende, som vi har en fælles interesse i, men møder fra forskellige perspektiver og derfor uafvendeligt forholder os forskelligt til. Det er derfor via de konkret situerede og derfor vedvarende forskellige forsøg, at vi lærer grundudfordringen bedre (men aldrig endeligt) at kende, hvorfor vi ikke kan fastnagle "kernen", men blot vedvarende får udvidet vores desangående erfaringer og muligheder for at blive bare lidt klogere.

316.
Formuleringen findes i Rem Koolhaas' introduktion til S,M,L,XL s. xix (O.M.A. Rem Koolhaas and Bruce Mau, Rotterdam 1995).

Det følgende citat er hentet fra en kronik, jeg skrev til dagbladet Politiken den 2. juli 2013 som en kommentar til den daværende regerings kommende arkitekturpolitik. Kronikkens pointe angår både bygningskunstens, arkitekturens og arkitekternes praksis:

“Uanset at vores samfund udsættes for en stærkt tiltagende mængde mislykket byggeri, har vi stadig en stærk bygningskultur. En bygningskultur, der i størstedelen af det 20. århundrede blev varetaget og styrket af dygtige arkitekter, der ikke blot havde evnerne og mulighederne, men også interessen for at tage hånd om vores hele bygningskultur. Der var en interesse for ikke kun at hævde sig på baggrund af ‘prestigebyggeri’ som koncerthuse, museer, firmadomiciler o.a., men også en ansvarlighed over for at løfte det almindelige ‘hverdagsbyggeri’ som boliger, institutionsbyggeri, kontorbyggeri, industribyggeri osv. Disse arkitekter havde en afgørende position i vores byggebranche, hvorfor deres særlige evner og brede interesse fik afgørende effekt på vores bygningskultur. De sad for enden af bordet så at sige og havde derfor mulighed for at koordinere og sammentegne hele den kompleksitet af aspekter, der skal virke positivt sammen, hvis et byggeri i bred forstand skal være vellykket og imødekomme såvel funktionelle, økonomiske, kulturelle som mange andre vigtige aspekter af såvel privat som kollektiv og samfundsmæssig karakter. Arkitekten havde med andre ord ansvaret og muligheden for at håndtere det, vi i arkitektstanden kalder helheden.

Med muligheden følger chancen for at udvikle evnerne, og en stor del af den danske arkitektstand greb i forrige århundrede denne mulighed og udviklede evnerne, med stor betydning for vores samlede bygningskultur og vores samfund som sådan. Resultaterne står lige foran os i vores byer, forstæder og landskaber. Der er mange enkeltstående mesterværker imellem, som for altid bør være forbilleder og inspiration for vores nutidige og fremtidige bygningskultur, men det, som ofte overses, men i lige så høj grad bør fremhæves, var det almindelige hverdagsbyggeris høje “bundniveau”, som konsoliderede vores bygningskulturs samlede høje niveau.

I dag ser situationen anderledes ud: Pladsen for enden af bordet varetages kun sjældent af arkitekten, men derimod af økonomiens og bureaukratiets folk, der - med enkelte positive undtagelser - har andre mål for øje end den helhedsfordring, der med arkitekten som fakkeltænder har løftet vores bygningskultur. I dag er det næsten kun prestigebyggeriet, der varetages med arkitekten i en afgørende position, og det er tydeligt, at hverdagsbyggeriet og vores samlede bygningskultur lider under dette. Prestigebygningerne er selvfølgelig vigtige som særlige fokuspunkter i vores bygningskultur, men de kan ikke sikre, at vores samlede bygningskultur har et

Bygningskunstens “kerne” vil til stadighed forblive sløret og skjult, som jeg tidligere var omkring det, først med henvisning til den franske filosof Henri Bergson og hans formulering: “Analysen kredser rundt om genstanden i en stadig utilfredsstillende attraa efter at fatte den og er ifølge sin natur dømt til denne evindelige kredsen rundt; den maa bestandig opsøge nye synspunkter for at fuldstændiggøre sin bestandig ufuldstændige skildring” og dernæst med min egen formulering: “Måske kan vi - når det kommer til stykket - ikke gøre meget andet end at forme, folde og på anden vis behandle dette slør, for på denne indirekte måde at få (konstant varierede og nye) glimt af det som sløret skjuler?”. I forlængelse af dette kunne det være denne overvejelses pointe, at bygningskunstens “kerne” består i en vedvarende “optagethed” af det eksistenstematisk, som undersøges og kvalificeres med bygningskunstneriske midler for at finde sted som specifikt kvalificerede eksistenstemaer (eksemplificeret i nærværende arbejde ved temaerne *beboelse, tro/tvivl, viden/refleksion og kultur/politik*), der kvalificeres, samles og udfoldes rematisk som åbne og uafvendeligt foranderlige helhedsdannelse (på tværs af egen-helhed og medvirkende helhed). Som nævnt i indføringen giver dette arbejde dog afkald på det store arkitekturhistoriske overblik, så ovenstående bud på et grundlæggende fællestræk for bygningskunstens værker er selvfølgelig utilstrækkeligt påvist. Arbejdet peger kun på en sådan mulig sammenhæng. For at undgå det konkluderende og fastholde det diskuterende må jeg dog nødvendigvis holde spørgsmålet åbent; kan dette bud og denne “pegning” i positiv forstand udgøre en *udvidende begrænsning* - en “fokuseringsåbnende” mulighed for at forstå, tænke og virke komplekst på en kvalitativ måde - eller risikerer den i negativ forstand at havne i den forsimplede fælde, som nærværende arbejde i udgangspunktet ellers ville udgøre et opgør med?

Bygningskunsten er (nok) den mest bundne af kunstarterne - bl.a. fordi en bygning som oftest er et forsøg på at svare på en kompleks (og fortsat) stillet opgave med mange og skiftende hensyn - og de fleste byggeopgaver har derfor tunge og svære skabelsesbetingelser. Omvendt er der ikke nødvendigvis en direkte sammenhæng mellem gode (forstået som nemme) betingelser og bygningskunstnerisk dybde, og selv om dette arbejde måske kunne have valgt analyseeksempler, der mere direkte kunne overbevise om dette, vil jeg alligevel argumentere for, at alle fire analyserede bygningsværker er gode eksempler på, at håndteringen af de menneskelige problematikker og den deraf følgende hverdagslige modstand, der knytter sig til kvalificeringen af langt de fleste bygningsværker, er en afgørende forudsætning for den bygningskunstneriske dybde. Selv en stærkt bundet situation (evt. til en vis grænse) har derfor potentialer til at kunne vendes til at blive en kreativt animerende modstand, der kan hjælpe arkitekten (og bygherren) til at prioritere og fokusere. Bygningskunstens “frihed” er derfor en kompleks og relativt størrelse. Reelt kan den kun finde frihed og “realisere sig selv” når den begrænses (af et funktionsstema iht. Cornell - eller et eksistenstema iht. dette arbejde). Er der vilje (foruden fokus, fantasi, viden og evner), er der vej.

317.
Henri Bergson, ‘Intuition og Verdensanskuelse’ s.12 (København 1914 - org.: ‘Introduction à la Métaphysique’, 1903).

højt niveau. Tværtimod kommer ellers vellykkede prestigebygninger ofte til at udstille, hvor slemt det efterhånden står til med hverdagsbyggeriet, da prestigebygningerne ofte omgives af elendigt byggeri, der ikke på samme måde er tegnet ansvarligt ind i en helhedsforståelse, hvilket selvfølgelig virker tilbage, hvorfor også prestigebyggeriet lades i stikken, og den samlede effekt devalueres.

Arkitekten er med andre ord blevet specialist i 'det særlige' og enkeltstående, mens det almene og gennemtrængende efterhånden er gledet arkitekten af hænde. Det prekære ved dette er, at det særlige ved den danske bygningskultur i meget høj grad netop er det almene, der - fordi det er gennemtrængende i vores bygningskultur - har en så vigtig samfundsmæssig betydning i forhold til vores hverdag og eksistens.

Prestigebyggeriet har kun sjældent så omfattende betydning som f.eks. vores ellers så højt berømmede almene boligbyggeri, der på mange måder har afspejlet, udtrykt og i en vis forstand konsolideret vores velfærdssamfund og humanistiske livs- og samfundsforståelse.

Denne helhedsfordrende forståelse af boligens livs- og samfundsbetydning har kørt på (developerdomineret) lavblus i de sidste årtier, til trods for at der i perioden er blevet bygget rigtig mange nye boliger, hvilket bl.a. - vil jeg hævde - hænger sammen med arkitektens reducerede indflydelse på hverdagsbyggeriet."

318.

Det følgende vil tage udgangspunkt i nærværende arbejdes forsøg på at udvikle et arkitekturteoretisk diskuterende grundlag for en kompleks forståelse for bygningskunstens helhedsdannelse på tværs af egen-helhed og medvirkende helhed, og ovenstående citats påpegnings af, at vores desangående fordringer ikke kun bør gælde for det særegne "prestigebyggeri", men at det er afgørende, at dette også gælder for det almindelige "hverdagsbyggeri".

Da både "prestigebyggeriet og hverdagsbyggeriet" er afhængige af hinanden i et gensidigt løftende og vigtigt kultur- og samfundsbidragende samarbejde, vil jeg som det næste - forsigtigt og med alle forbehold - forsøge at udvide horisonten fra de helhedsdannelse, der sættes i, af og med bygningsværkerne, til en bredere horisont af helhedsdannelse sat i, af og med arkitekturen som sådan (jf. den i indføringen påpegede skelnen, hvor bygningskunsten blot udgør et område af arkitekturen). Med forsigtigt mener jeg, at den bevægelse, arbejdet indtil videre har fulgt - gående fra det konkrete mod det relativt generelle (fra konkret værkanalyse til relativt generel implikation for bygningskunsten) - er uden for dette arbejdes praktiske rækkevidde at gentage, når vi taler om arkitekturen som sådan. Derfor må arbejdet - ved bl.a. at slå følgeskab med nogle fagfilosoffer - gå mere direkte til det generelle og i højere grad slippe det taktile underlag for at begive sig mere "svævende" afsted. Når jeg alligevel kaster mig ud i det, skyldes det - bl.a. inspireret af den tyske filosof Peter Sloterdijk (1947-) - en formodning om, at der er noget på færde i nærværende arbejdes undersøgelse af bygningskunstens helhedsdannelse, der som princip også må findes på andre skalaniveauer i arkitekturen, vel vidende at arbejdet her begiver sig ud på tynd is, hvorfor denne formodning kun kan afstedkomme en "skriftlig skitse", der ikke desto mindre sætter en større ramme omkring bygnings-

kunstens helhedsdannelse og mere specifikt den medvirkende helhed. Omvendt benytter arbejdet sig allerede af en sådan "udbredende" bevægelse i relation til bygningskunstens område, hvor arbejdet jo breder sine overvejelser ud fra fire bygningsværkers konkrete helhedsdannelse til mere generelle (relativt generelle) overvejelser om bygningskunstens helhedsdannelse som sådan, hvorfor arbejdet med dette afsnits yderligere udvidede horisont blot bevæger sig ud på endnu tyndere is. Spørgsmålet er selvfølgelig, om isen holder, og dette er måske vilkåret for arkitekturtænkning af nærværende slags, som gerne vil afdække og/eller skabe grunde og give (skriftlig og teoretisk) inspiration til skabelsen af fremtidig arkitektur. Man må nødvendigvis begive sig ud på isen for at se, om den kan holde, men som skrivende arkitekturforsker er det begrænset, hvor megen "vægt" man kan medbringe, så reelt finder man ikke ud af det, før andre - der på kvalificeret vis medbringer den byggende praksis' tunge vægt - har bevæget sig ud i de selvsamme områder.

319.

Skitsen starter med udgangspunkt i emergensbegrebet:

320.

Begrebet emergens bruges i dag indenfor mange fagområder, og hurtigt formuleret er der tale om en dannelse eller opståen af egenskaber eller fænomener, som der ikke kan gives en triviell forklaring på. Hvordan enkeltdele er samlet i en helhedsdannelse, er af afgørende betydning for helhedens "opførelse", men det særlige ved et emergent system er, at helhedens "resultat" omvendt ikke kan reduceres til delenes kalkulerbare "sum", hvilket skal forstås således, at man ikke kan "regne baglæns" og forklare den samlede helheds egenskaber udelukkende på baggrund af en "tilbagerulning" af den simple adde-ring af enkeltdeles egenskaber. Dette uforklarlige indebærer derfor et spring og altså en diskontinuitet, hvor der må skelnes mellem forskellige gensidigt afhængige niveauer, der - på trods af den gensidige afhængighed - ikke står i et direkte kontinu-

321.

ert forhold til hinanden. Begrebet emergens finder ofte anven-

318.

Thomas Ryborg Jørgensen, 'Arkitektens råderum skal udvides', kronik i dagbladet Politiken den 2. juli 2013.

319.

Dermed selvfølgelig ikke sagt, at den byggende praksis ikke allerede (på direkte eller indirekte vis) er optaget af arkitekturens helhedsrelationer.

320.

Professor, ph.d., dr. phil. Jesper Ryberg (1968-) i 'Den Store Danske': "Emergens er det forhold, at der ved en helhed dukker særlige egenskaber op, som ikke kan forklares ud fra de enkelte deles egenskaber. Etymologi: Ordet *emergens* kommer af latin *emergentia*, afledt af *emergere* 'dukke op, komme frem'." https://denstoredanske.lex.dk/emergens_-_egenskabsfremkomst (tilgået den 01.06.2022).

321.

Hvad der egentligt ligger til grund for

dette uforklarlige spring, er en gammel og fortsat uafgjort diskussion der bl.a. har fundet sted i den vedvarende strid mellem en mekanistisk og en vitalistisk tilgang til Verden, der bl.a. er kommet tydeligt til udtryk i de biologiske videnskaber og i udviklingen af naturopfattelsen. Den danske filosof og teolog Harald Høffding (1843-1931. Professor i filosofi ved Københavns Universitet 1883-1915 og dets rektor 1901-1902) forklarede i et foredrag betitlet 'Om Vitalisme' holdt i Biologisk Forening 27. Januar 1898, at denne strid går meget langt tilbage i historien: "Der er to Grundopfattelser, som her staa over for hinanden. Den ene støtter sig til, at den klareste Forståelse, vi kunne have af et Fænomen, have vi der, hvor vi kunne opløse det i dets Elementer og igen se det som Produkt eller Resultat af disse Elementers Samvirken, - altsaa naar vi gaa fra Delene til Helheden. Den saakaldte mekaniske Naturopfattelse hævder, at denne Forklaringsmaade

delse inden for fagfelter som f.eks. biologi, fysik, økonomi og sociologi. F.eks. har et myresamfund i en myretue ifølge biologien en positiv emergens, idet myresamfundet er organiseret på en "intelligent" emergensfremmende måde, der ikke kan forklares ud fra den blotte "adderer" af de enkelte myrers yderst begrænsede intelligens. Et eksempel fra fysikken er, at grafit og diamant har vidt forskellige egenskaber, selvom enkeltdele er de samme for begge. Således er emergensbegrebet stærkt knyttet til *struktur og organisering*, hvilket også giver god mening i forhold til bygningskunsten, hvor det ikke er sjældent, at forskellige bygninger består af de grundlæggende samme fysiske dele, men alligevel kan bygningernes helhedsdannelse være vidt forskellige, både i udtryk og virkemåde, fordi de involverede dele er struktureret og organiseret på forskellig vis.

I bygningskunsten er den vellykkede helhedsdannelse tilsvarende en emergeret effekt, der kan opstå, når materialer, dele og aspekter bringes til at virke sammen, hvor det samvirkende afstedkommer effekter, der overskrider den blotte sammenstilling, hvorfor 1+1 bliver mere end 2 (eller evt. blot noget andet end 2) og derfor overskrider den simple addering og det deraf følgende trivielle og simpelt kalkulerbare resultat (de dybere meningspotentielle implikationer ved dette vil blive uddybet i afsnit '3.9. Helhedsdannelsen som eksistentiel meningsgrund'). En bygnings emergente helhedseffekter kan - som jeg med en anden sprogbrug har været omkring det før - opstå i samspillet mellem materialer, dele og aspekter internt i en bygning, hvorfor en "værkeffekt" opnås, men den kan også række ud over bygningen og virke i samspillet mellem materialer, dele, aspekter og evt. andre faktorer på tværs af det, der er internt og eksternt for bygningen, og dermed etablere bygningsoverskridende helhedseffekter, der kan have positive konsekvenser for bygningens omverden, hvorfor bygningen kan blive en katalyserende og positivt medvirkende del i andre helhedsdannelse. Der foretages derfor et emergent spring fra egen-helhed til medvirkende helhed, hvilket jeg allerede har været omkring.

Dette spring er dermed også et skalaspring fra den enkelte del til den større helhed, som de involverede enkeltdele tilsammen skaber. Denne større helhed har dernæst mulighed for at blive del i en endnu større helhed, hvor det førnævnte helhedsfælleskab nu fungerer som medvirkende part i et endnu større fællesskab mellem flere helheder, der nu bliver enkeltdele i et næste og større helhedsniveau og så fremdeles. Med en sådan emergens-optaget tænkning bliver arkitekturens helhedsbegreb et komplekst begreb med mange gensidigt afhængige niveauer. Helheden er derfor ikke kun den (uafhængighedsgørende) "indrammende ydre cirkel" for hvert helhedsniveau, men er også til stede "imellem cirklerne" på alle niveauer som emergent niveauoverskridende *spring og skabelse*.

I arkitekternes daglige forslagsstillende og byggende praksis benytter vi os ofte af en - praktisk kompleksitetsreducerende - skalainddeling, der former en traditionel "helhedstrappe"; en tradition for at tænke og etablere helhedsdannelse på forskellige skalaniveauer, f.eks.: møblet, det interiøre rum, bygningen, byrummet, kvarteret, byen, landskabet, der hver især forstås som helheder, hvor hvert helhedsniveau forstås som en "effekt"

ikke blot gælder for de fysiske og kemiske Fænomener, men for alle Naturfænomener. Herimod gøres der fra den anden Side gældende, at det Ejendommelige for de organiske Fænomener er, at Elementernes, Delenes Beskaffenhed, Form og Virkemaade ikke kan forstås uden ved at lægge Tanken om den Helhed, de danne eller skulle danne, til Grund. Organismen kan ikke forklares som blot Produkt af Organer eller Celler, og Cellen ikke som blot Produkt af Molekuler. Vi maa da her antage en særegen Kraft, der virker efter andre Love end de mekaniske Love. Dette er den vitalistiske Opfattelse. [...] Naar Historien viser os en rytmisk Skiften af disse modstaaende Synsmaader, udelukkes derved ingenlunde Erkendelsens Fremskriden. Det er de nye Erfaringer, som lade Fænomenerne fremtræde snart mere fra den ene, snart mere fra den anden Side, og som tillige efterhaanden omdanner de tidligere Former for de to Grundopfattelser. En mekanisk Naturopfattelse kommer først frem paa et forholdsvis fremskredent Standpunkt. Naturmenneskets Opfattelse er vitalistisk eller animistisk, forklarer alle Fænomener, der vække Opmærksomhed, ved personlige Væseners Indgriben. Al senere Vitalisme har et vist slægtskab med denne primitive Opfattelse. - I den græske Oldtid gøres Mekanismens Synspunkt gældende af *Atomisterne* (hvis Lære senere fremstilledes i Lucretius' berømte Digt de rerum natura). *Aristoteles*, der selv var en genial Naturforsker paa det organiske Livs Omraade. hævdede i Modsætning til Atomistiken en Opfattelse, der betragtede Naturen som en stor Trinrække, hvor ethvert Led er Stof og Middel i Forhold til et højere, medens det er Form og Formaal i Forhold til et Lavere. Intetsteds i Naturen kunde han tænke sig Helheden opstaa som Resultat af Elementerne, Formen som Virkning af Stoffet. Han udstrækker altsaa Vitalismen til hele Naturen. [...] Foreløbigt sejrede den aristoteliske Opfattelse, og den blev den herskende i Middelalderen. Et Vendepunkt kommer med *Grundlæggelsen af den moderne Naturvidenskab* ved Leonardo da Vinci, Kepler og Galilei. Man opstillede nu den Sætning: al Forandring er Bevægelse, og fordrede den gennemført paa alle Omraader, saa at alle Naturlove kunde udledes af den mekaniske Bevægelseslæres Principper. *Den kartesianske Filosofi* generaliserede denne Opfattelse og førte den ud i store Kredse. Opdagelsen af Blodets Kredsløb og af Refleksbevægelsen var et erfaringsmæssigt Støttepunkt for den Overbevisning, at det organiske Livs Omraade ikke kunde danne nogen Undtagelse. [...] Som Reaktion mod hele denne Retning fremstaar den Opfattelse, som man nu nærmest tænker paa, naar man taler om Vitalisme. *G. E. Stahl* bekæmpede den mekaniske Fysiologi og hævdede (især i *Theoria medica vera* 1708), at uden en Sjæls Indgriben var den organiske Vækst og Organismens Selvopholdelse uforklar-

lig. Han gaar altsaa længere tilbage end til Aristoteles, idet han fornyer den primitive Animisme. Han mente, at naar den bevidste Sjæl kan være Aarsag til vilkaarlige Bevægelser, maa den ogsaa kunne være Aarsag til de uvilkaarlige Processer i Organismen, selv om den her virker paa mere instinktmæssig Maade, og selv om den ikke altid bærer sig fornuftigt ad, hvad den jo heller ikke altid gør i sine vilkaarlige Handlinger. - Den bekendte Lægeskole i Montpellier ændrede Teorien ved at skelne mellem Sjæl og Liv, saaledes at der mellem Sjæl og Legeme indskodes et særegt Livsprincip. I denne Form er Vitalismen fremstillet af *Barthez* (*Nouveaux Elements de la science de l'homme*. Montpellier 1778). Han bekæmper to Sekter, Mekanisternes og Animisternes, og repræsenterer Vitalismen i snevreste Betydning af Ordet. Han definerer Livsprincipet som »den Aarsag, der frembringer alle Livsfænomenerne i det menneskelige Legeme«. Det følger Love, der ligge over Fysikens Love (d'un ordre transscendant par rapport aux lois de la Physique). Dets egentlige Natur, særligt dets Forhold til den egentlige Sjæl, er ubekendt. Men Barthez opfatter det tydeligt nok i Analogi med det egentlige Sjæleliv; tillægger det Instinkt, Temperament og Sanssevne. Det griber ind i Livsprocessen og leder denne i en bestemt Retning. Det lægger den Kraft i Musklerne, som behøves til Overvindelse af en bestemt Modstand, og viser særligt sin Magt i konvulsiviske Anfald. Det udvider Muskelfibrene i Mælkens og Sædens Udførselsgange, og det virker paa Safterne, saa at der dannes de Stoffer, som behøves til Reparation eller Forplantning. Det regulerer Aandedræt og Varmeudvikling og betinger en »sympatisk« Forbindelse mellem organismens forskellige Dele. - Forskellig baade fra Barthez's og fra Stahls Vitalisme er den Teori, den berømte Anatom *Bichat* opstillede (i *Recherches physiologiques sur la vie et la mort*. Paris 1800). Han opfatter Livskraften som en Egenskab ved de organiske Væv. Det var en begyndende Decentralisation af Vitalismen." https://da.wikisource.org/wiki/Om_Vitalisme (tilgaaet den 01.06.2022). Høfding fører os helt op til sin egen tid, og forklarer hvordan diskussionen udvikler sig, uden aldrig at finde et afgjort stadi hvor "livsproblemet" som han kalder det, finder en endelig forklaring. Og i dag må vi tilsvarende erkende - uanset naturvidenskabens fortsatte udvikling - at den vitalistiske side stadig kan hente point i diskussionen, senest med den genoptagelse og afromantiserede videreførelse af den vitalistiske "tradition" som bl.a. den franske filosof Gilles Deleuze (1925-95) udviklede. For en introduktion se bl.a. antologien: Mischa Sloth Carlsen, Carsten Gam Nielsen og Kim Su Rasmussen, 'Flugtlinier. Om Deleuzes filosofi' (Museum Tusulanums forlag, Charlottenlund 2001).

324. skabt af et "lavere" niveau dele: en by skabt af bygninger, en bygning skabt af bygningsdele osv. I arkitekturværkernes virkende praksis tegner der sig dog hurtigt et mere komplekst billede, hvor trappe-metaforen bliver for simpel, hvorfor det er problematisk at tage den for givet. Det metaforiske billede, der følger med trappens tydelige inddeling i enkelttrin og trappens lineære struktur, er for unuanceret. Hvert trin (hvert helhedsniveau) giver det kun delvist mening at forstå solitært, da det f.eks. vil være utilstrækkeligt at forstå et arkitekturværk (på et hvilket som helst niveau) uden også at forstå de specifikke og mere komplekse sammenhænge, værket indgår i. Det skyldes, at helhedsdannelsens emergens-effekt ikke blot bidrager til det næstkommende skalaniveau, men til en større kompleksitet af niveauer, skalaer, omgivelser og fænomener, hvilket f.eks. i udpræget grad fremgår af analysen af Stockholms kulturhus, hvor kulturhusets emergente "spring" ikke blot er ét spring, men flere, i forskellige "retninger" og med forskellig "længde", hvilket kun utilstrækkeligt lader sig forstå og beskrive via trappemetaforen. Yderligere slører denne traditionelle helheds-trappes tilsyneladende overskuelighed for, at virkeligheden så at sige "bliver en anden undervejs"; at skalatrinene ikke er "fraktalt selv-similære", hvor lignende mønstre gentager sig på alle skala-niveauer, og/eller en logik, "en algoritme", en idé el.a. kan føres helt igennem.

Trinene former ikke en kontinuitet, der kan sikre, at en helhedsfordring kan "gå hele vejen" og i den forstand gennemtrænge og forklare "den struktur, Verden er ordnet i" for dermed at bemestre sammenhængen fra det mindste til det største. Trinene er netop forskelsgørende, hvorfor de udgør en diskontinuitet, hvilket sætter grænser for vores helhedsfordringers reelt mulige omfang. Erfaringerne på et givent skalaniveau er "krummet" på andre måder end erfaringerne på et andet skalaniveau, uanset at man måske kan "strække" visse erfaringer til at skabe "krumnings-" og skalaforbindelser - eksempelvis de eksistenstematisk betingede skala-tværgående forbindelser, som analyserne fremhæver. Der er dog grænser for "strækningernes elasticitet", hvorfor de brister i forsøget på at etablere altomfattende forbindelser (dette vil blive nuanceret senere i afsnit '3.9. Helhedsdannelsen som eksistentiel meningsgrund').

Uanset at dette arbejde - som tidligere nævnt - anerkender, at *alt påvirker alt*, kan dette arbejde ikke - jf. ovenstående - forstås som et forsøg på at udvikle en helhedskosmologi (og/eller en stor fortælling). De medvirkende helhedsdannelser giver dog - om end mere begrænsede og besindige - muligheder for at tænke og agere tværgående, så for at finde en bedre metafor end helhedstrappen vil dette arbejde derfor i højere grad tage udgangspunkt i det førhen nævnte mere sammenblandede forhold, at et bygningsværks helhedsdannelse (som minimum) har to komplekse niveauer, der har et uadskilleligt involveret og uregerligt *ellipsoidt* udvekslende forhold med to brændpunkter; et mindre helhedsniveau, der sætter helheden i værket (*egen-helheden*), og et mere omfattende helhedsniveau, der sætter helheden i relationen mellem værk og omverden (*den medvirkende helhed*) som tidligere pointeret. Hvordan disse to niveauer er prioriteret og står i forhold til hinanden (og omfanget af værkets omverden), er unik for hvert værks samlede

helhedsdannelse (som "bygningsværk + udenomsværk") og vil ligeledes forandre sig over tid. Den omverden, der bevidst og ubevidst inkluderes i et værks medvirkende helhed, består dog som oftest ikke blot i én skala (f.eks. et byrum, som bygningen medvirker i), men inkluderer som regel en større kompleksitet af både mindre og større skalaer, kontekster, aktører, problematikker osv., som påvirkes af og påvirker bygningen. I de fire værkanalyser fremgår det f.eks. tydeligt, at de skalaer, kontekster, aktører og problematikker, der inkluderes i de fire værkers medvirkende helhedsdannelser, er meget komplekse og omfattende.

Som tidligere nævnt er den entydige deling mellem to slags "værktyper" derfor utilstrækkelig (det autonome og det relationelle, det lukkede og det åbne osv.). Derimod placerer de fleste værker sig i en (prioriteret, men) kontinuerlig glidning mellem indadvendthed og udadvendthed, hvorfor der findes en mangfoldighed af værker med værk- og skalaoverskridende "helheds-ellipser" i et utal af størrelser og udformninger; regulære, irregulære, skæve, bulede, knortede, sammenfoldede, strittede o.m.a., der tilmed overlapper, medvirker i og reagerer på mødet med andre ellipseformer i ét Verdensomspændende, uigennemskueligt og ubeherskeligt foranderligt og uendeligt komplekst *net-værk*.

De er netop mangfoldige, fordi det - for at vende tilbage til den tidligere metaforiske bestemmelse af bygningskunstens medvirkende helhedsdannelser som "blæksprutter" - mere komplekst gælder, at hvert specifikke værks tidligere nævnte "blækspruttearme" indgår i hver sin særlige ellipse - hver sin unikke blandingstilstand - hvorfor et bygningsværks samlede helhedsdannelse af både egen-helhed og medvirkende helhed ikke blot er én ellipse, men adskillige. Ethvert bygningsværks helhedspraksis er derfor unikt multi-ellipsoid; ikke kun bygningsoverskridende opad i skala, men også "til siden" og nedad i skala og endda måske også "indad" i værket, hvor f.eks. La Tourettes alter, Vodroffsvej 2's anrettermøbler og Stockholm Kulturhus' vinduessiddepladser er eksempler på elementer, som i en vis forstand også kan forstås som "værkdannelser" (som egen-helheder) med egne værkoverskridende helhedsellipser "inde i" de respektive bygninger.

322.

Dermed selvfølgelig ikke sagt at en helheds dele, ikke også - og uafhængigt af den helhed delen ellers i første omgang er del i - kan påvirke andre helhedsdannelser.

323.

Dette er selvfølgelig en stærkt forenklet "trappe" der med en mere finmasket tilgang f.eks. også kunne inkludere en længere liste af mere nuancerede potentielle helhedsniveauer som: forstæder, sogn, pladser, markedspladser, parker, karéer, blokke, centre, gårde, byhaver, gårdspladser, gyder, passager, veje, gader, alléer, stræder, stier, strøg, prome-

nader, anlæg af forskellig slags (idrætsanlæg, industrielle anlæg osv.), havnerum, kanaler, landskabsrum, dale, skove, heder, enge, overdrev, sletter, marker, ødemarker (urbane og landskabelige), farvande, sund, kyststrækninger, fjorde, vige, åer, bække, søer osv. osv.

324.

En by er f.eks. forudsat af en vis mængde bygninger, men en mængde bygninger former ikke nødvendigvis en by. Ligesom en bygning er forudsat af en vis mængde bygningsdele, men en mængde bygningsdele former ikke nødvendigvis en bygning.

De traditionelle arkitektoniske skalaer; detaljen, møblet, det interiøre rum, den interiøre rumstruktur, facaden, bygningsgestalten, byrummet, kvarteret, byen, det menneskeligt bearbejdede landskab osv. (og for den sags skyld evt. også regionen, nationen, “unionen”, kontinentet, kloden), må alle betragtes som skalaer med egne problematikker og muligheder. Dette arbejde lægger som bekendt sin vægt på bygningens skala for i dette kapitel (med denne som udgangspunkt) at forsøge at skitsere en helhedstænkning, der også kan identificeres på andre af arkitekturens skala-niveauer, for at inkludere det medvirkende og gensidigt løftende, hvor de enkelte skalaer forstås som dele i tværgående helhedsdannelse af forskelligt omfang. Helhedsdannelse på forskellige niveauer, der deler et fællesskab omkring en overordnet helhedstænkning, der ikke vil udviske skalatrin og forskelle, men derimod udnytte disse som *forskelskræfter*, der kan bruges til at etablere dynamiske gensidigt løftende helhedsforhold imellem flere skalaer (gensidigt løftende helhedsforhold, som vel at mærke kan være såvel harmoniske som konfliktuelle - og ikke altomfattende); at det netop er forskellene - deres kvalificeringer hver for sig, men samtidigt også spændingerne og samarbejdsmulighederne imellem dem - der giver muligheder for rige og dynamiske helhedsdannelse. Hermed også antydning, at man kun indirekte kan arbejde på den medvirkende helheds niveau; at man kun via bearbejdningen af delene og deres forskelsbetingede samvirkninger kan opnå medvirkende helhedseffekter i emergente “kædereaktioner”. Vi kan derfor arbejde med det, jeg - utilstrækkeligt og i første omgang - vil kalde “kæder”, der via en forståelse for, at man via bearbejdningen af hver enkelt dels egen-kompleksitet - delens egen-helhed - kan opnå “deloverskridende” effekter, der kan sætte en emergens-effekt og kædereaktion i gang, som kan bidrage til kvalificeringen af andre dele og andre skalaniveauer, der potentielt kan være meget omfattende (jf. f.eks. Stockholms Kulturhus), men dog - som nævnt nogle gange nu - ikke kan blive fuldt skala-omfattende.

Den ovenfor opremsede skala-rækkefølge fremhæver som nævnt kun en mere eller mindre traditionel rækkefølge, hvori forskellige kæder af forskellig “længde” kan etableres og virke. Disse kæder kan evt. også afstedkomme alternative skala-niveauer, alt afhængig af de konkrete dele og samspil de involverer jf. f.eks. de fire værkanalyser. Ligeledes kan man også forestille sig kæder med mere “forskelsdiffuse” glidninger, hvor grænserne mellem forskelle og skalaer er mere eller mindre porøse, opløste og ubestemmelige. Pointen er dog, at der er forskelle i kædernes spænd, uanset om disse er distinkte og med klare grænser eller diffuse og med uklare grænser. Man kan også forestille sig “ikke-lineære” kæder, hvor det enkelte led ikke (eller ikke kun) er i berøring med det næste traditionelle skalatrin, men kan springe nogle skala-niveauer over (eller gribe hen over flere niveauer), hvor f.eks. en relativt lille skala kan have stor effekt på en relativt stor skala, som f.eks. de “stumme” vinduesdetaljer i Stockholms kulturhus og disses afgørende effekt på den tætte og næsten sammensmeltede relation mellem kulturhusets indre og Sergels Torg og den deraf opståede særlige situation.

Den førnævnte multi-ellipsoide tænkning må derfor tænkes ind i sådanne “spredende” kæder, hvor den enkelte ellipse forstås som del i ellipse-kæder med et større skalaspænd. Og måske er

disse ellipse-kæder blot kæder på ét niveau, men på et andet niveau også filtret ind i hinanden i et “ellipse-skum” - inspireret af den tyske filosof Peter Sloterdijks sfærologi og såkaldte *skumteori* udviklet i det filosofiske trebindsværk ‘Sphären’. I det følgende skal vi en - abstrakt principiel - tur omkring et par fagfilosoffer, som har gjort sig relaterede forestillinger om forskellige måder at forstå store sammenhænge på. Disse forskellige måder er mere eller mindre direkte relateret til arkitekturens problemstillinger, og de forklares bl.a. via forskellige diagrammatiske metaforer (som jeg tillader mig at kalde dem, hvilket jeg uddyber i note 352. Først skal vi - som allerede tangeret - omkring Sloterdijks sfærologi, der via sin fokusering på rumdannelse er direkte relateret til arkitekturen:

I en forelæsning holdt den 18. marts 2009 for ‘Center for ledelse i byggeriet’ (CLIBYG) beskrev lektor dr.scient. i sociologi Christian Borch (1973-) Sloterdijks sfærologi på denne overordnede måde:

“Han [Sloterdijk] skildrer det moderne samfund metaforisk som en struktur af bobler sammensat i skum. Individet optræder hver for sig som bobler, der samler sig i skumlignende fællesskaber. Denne struktur er opstået i forlængelse af modernitetens indtog og erklæringen om Guds død. Det præmoderne samfund var ifølge Sloterdijk karakteriseret ved at være omsluttet af én makroboble manifesteret ved én altomfavnende gud. I det moderne samfund er makroboblen sprængt og nedbrudt til en pluralitet af mindre bobler. På den måde beskriver Sloterdijk det moderne samfunds sociale opbygning som en skumsocialitet uden hierarki eller et fælles centrum.”

326. Den danske teolog og professor Hans J. Lundager Jensen (1953-) introducerer videre til Sloterdijks filosofi på denne vis:

“Rumdannelse er en antropologisk konstans - mennesker kan slet ikke lade være med at danne rum omkring sig - og menneskehed og rumformer har udviklet sig sammen og gensidigt.¹⁷ Dette udgangspunkt kan ses som Sloterdijks originale version af det mere almene fænomen ‘den spatiale vending’.¹⁸ Som en opfølger og korrektur af Heideggers

325. De sidstnævnte helt store skalaer er, med deres økologiske og bæredygtighedsmæssige implikationer, også blevet aktuelle og uomgængelige helhedsskalaer vi må inkludere.

326. http://www.clibyg.org/historier/arkiv/index.php?item_id=46 (tilgået den 01.06.2022).

327. Hans Jørgen Lundager Jensen, cand. mag., mag.art., dr.theol. og professor i religionsvidenskab og teologi på Aarhus Universitet.

328. Note (17) knyttet til dette citat: “Sloterdijk, ‘Talking to Myself about the Poetics of Space’ (2009): ‘humans are themselves an effect of the space they create (...) Humans are pets that have domesticated themselves in the incubators of early cultures’.

329. Note (18) knyttet til dette citat: “En introduktion kan ses i Jo Guldi, ‘What is the Spatial Turn?’ på <http://spatial.scholarslab.org/spatial-turn/>(set 2016-08-22). Jf. Knott 2008.”

330. berømte værk *Sein und Zeit* ('væren og tid'; 1927)¹⁹ og eksistentialismens generelle overvurdering af tidslighed, er
331. værket en slags '*Sein und Raum*' ('væren og rum').²⁰ Menneskets virkelighed er i højere grad rum: Rum kommer logisk, psykologisk og eksistentielt før tid. Mennesker er, og kommer til sig selv, i et rum (fra moderlivet til den primære gruppe, typisk den nære familie og en lokal gruppe), længe før de får nogen anelse om at de er i en tid og selv har tidslighed (dvs. et tidsrum at udfylde forud for den uundgåelige død). De bliver til i et rum eller en sfære - livmoderens beskyttende og veltempererede boble - og de fødes ind i rum, som de senere selv skal udfylde, opretholde eller forandre - typisk ved at gestalte og udvide det. Det menneskelige rum er materielt (og dermed er sfæreprojektet blevet relevant også for fx arkitekter
332. og byplanlæggere²¹) og, navnligt, ikke-materielt: Det
333. menneskelige rum er et 'resonansfællesskab'²², der består af kommunikation med andre mennesker, begyndende med fosterets fornemmelse af moderens krop og den allernærmeste omverden og erfaringen af den 'velkomstkomite' der normalt vil stå klar, når fosteret ledes ud i luften og lyset og bliver til
334. en nyfødt.²³ [...] Allerede den varme som menneskefosteret erfarer, først i moderen, dernæst i den primære spædbarnsplejegruppe, gør mennesket til et 'forkælelsesvæsen'. Det vil stræbe efter at gendanne og udvide den oprindelige varme i både ligefrem og i metaforisk forstand. 'Samfund' [...] er fra begyndelsen varmetuer eller drivhuse. Mennesker samles omkring lejrball eller træder ind i rum med behagelig temperatur, og de erfarer 'varme' fra hinanden i deres venskaber og kulturelle fællesskaber. [...] Det menneskelige rum er både varmetuer og stressfællesskaber med den funktion at beskytte - immunisere - imod farer og
335. risici."

Borch fortsætter på denne måde:

- "Skumteorien indfanger den måde, vi i dag skaber menings-systemer på. Vi har ikke som tidligere en overordnet sfære - én stor globe eller boble - der leverer den overordnede sammenhæng og mening i livet. Ikke en Gud eller nationalstat som ramme for den enkelte. [...] Nej, det enkelte individ indgår i myriader af meningsfællesskaber, der på en gang er selvbe-
336. roende og på en gang i konstant dialog med andre systemer."

- Frem for at forstå den hele virkelighed som én stor helhedsbob-
337. le ("[...] en alt-fælles og alt-inkludativ hypersfære", som Sloterdijk formulerer det - "[...] den klassiske metafysiks centralsymbol, den alt-forsamlende monosfære: det kugleformede Et og dets
338. projektion i panoptiske centralkonstruktioner"), bør man forstå virkeligheden - og tilsvarende arkitekturens hele virkelighed - som fragmenteret ud i et skum; en uendelighed af mindre
339. helhedsbobler i forskellige skalaer. Borch forklarer videre:

"Et centralt element i Sloterdijks skumteori er, at ingen bobler udgøres af blot et enkelt individ. Sagt med andre ord - vi er ikke individer, men er kun noget i relation med andre. På mikroniveau giver filosofien som eksempel fosteret, der via moderkagen er uløseligt forbundet med moderen. Et andet eksempel er hypnotisøren og den hypnotiserede. Den ene er kun noget i kraft af den anden.

- Dermed gør Sloterdijk op med tanken om selvberørende individer. Vi er altid i boble-fællesskab med andre; vævet
340. sammen med andre bobler i det store skumbad."

For at relatere dette mere specifikt til arkitekturens "hinder" vil dette arbejde plædere for - bredt mere generelt ud inspireret af nærværende arbejdes erfaringer med de fire analyserede bygningsværker - at arkitekturværkernes "individuelle bobler" tilsvarende ikke kun er isolerede og klart afgrænsede, men også porøse, overlappende og foldet ind i hinanden, bl.a. forstået på den måde at det tidligere omtalte *gensidigt henvendte "rum"* er indlejret (mere eller mindre kvalificeret) i alle "bobler" i alle størrelser (arkitekturværker i alle størrelser). Det medvirkende, der rækker ud over det enkelte arkitekturværks "boble" muliggøres i vidt omfang af dette "rum", og det medvirkende

296
—
297

330. Note (19) knyttet til dette citat: "Dansk oversættelse ved Christian Rud Skovgaard: Væren og tid, Klim 2007."
331. Note (20) knyttet til dette citat: "*Sphären II*, 59. En nærmere redegørelse for den potentielle, men uudnyttede rumanalyse hos Heidegger: *Sphären I*, 336-45. En nærmere diskussion af Sloterdijks Heidegger-analyse her og en god generel redegørelse for *Sphären*-projektet: Morin 2009."
332. Note (21) knyttet til dette citat: "Navnlig *Sphären III: Schaume* har udførlige overvejelser over nutidig og fremtidig rumgestaltning."
333. Note (22) knyttet til dette citat: "*Ausgewählte Übertreibungen* 187."
334. Note (23) knyttet til dette citat: "*Ausgewählte Übertreibungen* 448; med 'varme hænder', kunne man sige på dansk. - Den kristne *dáb* er en tredje, hyperkulturel udvidelse af den velkomst til verden som den nyfødte mødes med på først biologisk, så lokalt-kulturelt niveau (*Sphären I*, 628)."
335. Hans J. Lundager Jensen, 'Peter Sloterdijk, Skum og religion' s.10-12. <https://tidsskrift.dk/rvt/article/view/25027/21948> (tilgået den 01.06.2022). På s.9 skriver han helt overordnet: "Det kolossale værk i tre store bind med den samlede titel *Sphären* er en slags bud på en menneskehedens kulturhistorie fra fosteret i livmoderen til astronauter i rumstationer. Første bind, *Blasen* (altså 'blæser, bobler'), kom i 1998, det andet bind, *Globen* ('globusser, kugler') i 1999, og det tredje og sidste, *Schäume* ('skum, skumdannelser') i 2004. Grundideen med værket som helhed var at tænke menneskelig væren og den menneskelige historie (med eksempler overvejende fra den vestlige historie) i rumlige kategorier".
336. Christian Borch, 'Vi lever i skrøbelige omvarende bobler' (artikel fra videnskab.dk den 17. okt. 2008) <https://videnskab.dk/kultur-samfund/vi-lever-i-skrøbelige-omvarende-bobler> (tilgået den 01.06.2022).
337. Peter Sloterdijk, 'SKUM - Humanskum + Program - Peter Sloterdijk' s.8 (Da. overs. Kunstakademiets Arkitektskole, Institut 1, København 2007).
338. Ibid. s.14.
339. Sloterdijk refererer selv til den tyske biolog Jakob von Uexküll (1864-1944)('Kompositionslehre der Natur', Frankfurt/Berlin/Wien 1980, s.355): "Det var en vildfarelse at tro, at den menneskelige verden ville afgive en fælles scene for alle levende væsener. Hvert levende væsen besidder en specialscene, der er præcis lige så real som menneskenes specialscene. (...) Gennem denne erkendelse vinder vi en ny anskuelse på universet. Det består ikke af en enkelt sæbeboble, men af millioner og atter millioner af tæt omgrænsede sæbebobler, der overalt gennemskærer og krydser hinanden." Peter Sloterdijk, 'SKUM - Humanskum + Program - Peter Sloterdijk' s.15 note 9 (Da. overs. Kunstakademiets Arkitektskole, Institut 1, København 2007).
340. Christian Borch, 'Vi lever i skrøbelige omvarende bobler' (artikel fra videnskab.dk den 17. okt. 2008 - <https://videnskab.dk/kultur-samfund/vi-lever-i-skrøbelige-omvarende-bobler> - tilgået den 01.06.2022).

kan via dette få emergerende konsekvenser for andre sammenhænge og skalaer. Ambitionen om positive effekter på de større, tværgående og fælles helhedsniveauer vil dette arbejde derfor ikke give afkald på, men det sker primært via denne indirekte tilgang. Som Sloterdijk skriver:

“Er det nødvendigt at forklare, hvorfor begyndelsen på en viden om menneskenes samvirke ligger i beslutningen om at forlade den gensidige hypnoses tryllekreds? Den, der vil tale teoretisk om “samfund”, må operere udenfor Vi-omtåget-

341. heden.”

Det “vi”, der dermed antydes, er derfor ikke et allerede givet “vi”, men et mere “tåget” emergerende “vi”, der muliggøres via “individernes” samvirken. En vigtig forskel er derfor også, at denne samvirken ikke lader de individuelle “bobler” briste til fordel for en stor “vi-boble”, men at udvekslingen og det gensidige løft *mellem* de individuelle bobler er forudsætningen for det højere niveau, som “vi’et” udgør, hvorfor dette “vi” er en dynamisk størrelse, der forsvinder, hvis “individ-boblerne” brister. Eller også stivner det, i den forstand at det misbruges i “Imperiernes og Guds-rige-fiktionernes autoplastiske propaganda” eller i samfund, der “hypnotiserer sig selv som homogene enheder”, som Sloterdijk formulerer det.

342.

Det dynamiske og gensidigt “individ-løftede og -løftende vi” er den underliggende fordring for nærværende arbejde, og dette modarbejdes af såvel de “egoistiske ikke-udvekslende individer” som det “propaganda-ramte og/eller hypnotiserede vi”. Hver boble er derfor ikke kun “en lysning i det uigennemtrængelige”, som Sloterdijk skriver, men også en mulighed for et “lys”, der kan overskride boblen og gennemtrænge og virke på tværs af flere bobler.

343.

Den danske chefkonsulent Jørgen Danelund (1946-2018) forklarede Sloterdijks skumteori på denne måde: “Vi er altid i bevægende skumbad, og i den enkelte boble gensidigt adskilte, men samtidig også gensidigt afhængige af at dele væg med nogle af de andre bobler.” Det særlige ved skumforbindelserne er i den forstand, at de i selve forbundetheden er gensidigt afhængige af den fælles “væg”, der både adskiller to sæbebobler og samtidig er forudsætningen for deres fortsatte forbundne eksistens - “sam-isolerede forbindelser” kalder Sloterdijk dem meget betegnende.

344.

345.

Borch gentager denne væg-metafor og relaterer den direkte til arkitekturen:

“Storbyen består af et hav af lejligheder, forretninger og virksomheder, hvor væggene afgrænser enhederne fra hinanden, men hvor de samtidig har berøringsflader med hinanden netop via væggene. Altså ligesom bobler, der har en hinde som væg mod andre bobler, men som samtidig er i tæt berøring med andre bobler”.

346.

Pointen i dette arbejde er dog, at denne *delen-væg* må forstås langt mere komplekst og sammenfiltret, end hvad væg- og hindemetaforen umiddelbart kan udtrykke: Boblerne er komplekst forbundne, som også Sloterdijk gør opmærksom på, men disse forbindelser bør i bygningskunstens felt ikke blot forstås som

“porøse og/eller transparente vægge”, der på den ene side adskiller som f.eks. ydervægge (facader), men også forbinder inde og ude (bygningsværk og “udenomsværk”) via ydervæggens åbninger (døre, vinduer o.a.) og/eller transparens.

Denne måde at forbinde på - med vægge som “berøringsflader” - er selvfølgelig vidt udbredt i bygningskunsten, men i dette arbejde forsøges forbindelserne - med de fire analyserede værker som eksempler - også forstået mere komplekst som noget yderligere overlappende, gennemtrængende og overkrydsende “sammenfiltret” i det, dette arbejde kalder ‘det gensidigt henvendte’ som forudsætning for bygningskunstens boble-over-skridende medvirkende helhedsdannelse. Disse udgør et mere omfattende forbindende og grænseoverskridende fænomen, der kun utilstrækkeligt kan udtrykkes via Sloterdijks diagrammatiske skum/boble-metafor, men alligevel ikke er helt uligt de supplerende overvejelser, som Sloterdijk gør sig, når han f.eks. beskriver det på denne måde: “Der er tale om et specifikt socialt eller partcipatorisk rum, som jeg gerne vil kalde det, i hvilket flere subjektiviteter er sammenflettet med hinanden. I kommunikationen er man sammenfiltret med hinanden.” Sloterdijk er dog ikke helt klar, hvad dette angår, når han f.eks. andetsteds pointerer:

347.

“Boblerne i skummet [...] er selvreferentielt forfattede mikrokontinenter. Så meget som de end foregiver at være forbundet med andre og det ydre, så afrunder de sig dog først og fremmest kun hver i sig selv. De symbiotiske enheder er kun verdensdannende hver for sig og for sig selv - ved siden af

341.
Peter Sloterdijk, ‘SKUM - Humanskum + Program - Peter Sloterdijk’ s.10 (Da. overs. Kunstakademiets Arkitektskole, Institut 1, København 2007).

342.
Ibid. s.8-9 (de to citater falder lige efter hinanden).

343.
Ibid. s.14.

344.
Jørgen Danelund (tidligere chefkonsulent Center for Ledelse og Styring, Professionshøjskolen Metropol, og Danmarks Forvaltningshøjskole): ‘Det er bevægende’, i ‘avis Venire’ 12. udgave 2012, s.10.

345.
Formuleringen er hentet fra Christian Borch ‘Peter Sloterdijk’ file:///Users/trybo/Downloads/Peter_Sloterdijk.pdf (tilgået 01.06.2022). Citat: “Det arkitektoniske niveau fylder meget i Sloterdijks skumanalyse, og selve definitionen af skum som “sam-isolerede forbindelser” er inspireret af det amerikanske arkitektfirma Morphosis’ begreb om “forbundne isolationer” (Sloterdijk, 2004: 255)”.

346.
Christian Borch, ‘Vi lever i skrøbelige omvarende bobler’. Artikel fra videnskab.dk den 17. okt. 2008 <https://videnskab.dk/kultur-samfund/vi-lever-i-skrøbelige-omvarende-bobler> (tilgået den 01.06.2022).

347.
Citaten er hentet fra et interview med Sloterdijk i Asterisk 2002/3, hvor Sloterdijk videre anfører: “Rum-begrebet er konstitutivt for samfunds-begrebet; men det begreb om rummet, jeg anvender, er et ikke-trivielt rumbegreb. Det er ikke et fysisk rumbegreb. Tesen er, at rummet opstår gennem kommunikation. Vi skal ikke forestille os rummet som en beholder, indeholdende et tre-dimensionalt koordinatsystem, i hvilket menneskene så forekommer og har forskellige forbindelser med hinanden, som man kunne kalde kommunikation. For så ville rummet være ældre end kommunikationen, og hele teorien ville være til ingen nytte. Jeg hævder, at kommunikationen er ældre eller mere grundlæggende end rummet, selvom dette rumbegreb så måtte være et andet end fysikerens rum. Der er tale om et specifikt socialt eller partcipatorisk rum, som jeg gerne vil kalde det, i hvilke flere subjektiviteter er sammenflettet med hinanden. I kommunikationen er man sammenfiltret med hinanden”.

tilgrænsende verdensdannelsesgrupper, der på sin vis gør det samme, og med hvilke de er sammentrukket til en interaktiv flok under ko-isolationens princip. Deres gensidige ligheder synes at tillade slutningen, at de står i en livlig kommunikation med hinanden, og at de er vidt åbne for hinanden; i virkeligheden ligner de mest hinanden på baggrund af deres opståen i fælles efterligningsbølger og på grund af analogt medieudstyr. Operativt har de for det meste

348. så godt som intet at gøre med hinanden.”.

Uanset at jeg selvfølgelig ikke er blind for disse isolationstendenser som et udbredt og uheldigt fænomen i vores samtid - selvtillstrækkeligheden, de selvoptagede grupperinger, ekkokamre, nationalismen o.a. - forekommer det umiddelbart, at Sloterdijk her modsiger sig selv i forhold til den tidligere anførte mere porøst komplekse tilgang til det selvberørende (“på en gang selvberørende og på en gang i konstant dialog med andre systemer”), hvor han nu i stedet skriver, at boblerne har “så godt som intet at gøre med hinanden”, hvorfor denne formulering uafvendeligt vækker et billede, hvor boblerne forekommer at være lukkede og i den forstand ret entydigt selvberørende (hvorfor metaforen her ikke kun virker som en åben grammatik metafor, men også som en mere bestemt billedmetafor). Det rækker ud over nærværende arbejdes horisont at gå dybere ned i denne formodede selvmodsigelse hos Sloterdijk, og dette arbejdes trækken på Sloterdijks skumteori og boblemetafor må derfor være mere forbeholden, da en helt afgørende pointe i nærværende arbejde er, at de fire værker der indgår i dette arbejde alle er “porøse” og med deres omgivelser gensidigt sammenflettede og samvirkende, hvilket - jf. mine tidligere overvejelser - kommer til udtryk via værkernes medvirkende helhedsdannelser og det gensidigt henvendte. Dette arbejde må derfor - med udpræget fare for ikke at yde Sloterdijk retfærdighed - skrive sig ud over det umiddelbare billede, som skum- og

349. boble-metaforen sætter (med Sloterdijks sidst citerede formulering), til fordel for noget - for bygningskunsten og arkitekturens helhedsrelationer - mere komplekst, porøst udvekslende og gennemtrængende samvirkende, hvor “alt påvirker alt” (både positivt og negativt). Boblerne er relative og kun bobler på ét forståelsesniveau. På andre niveauer medvirker de også i noget, der ikke blot kan forstås som et skum af bobler.

Det afgørende i dette arbejde er den samvirkende dobbelthed af “selvberørende” helhedsdannelse (egen-helhed) og overskridende helhedssamarbejde (medvirkende helhedsdannelse). Dermed ikke sagt, at et arkitekturværk i fysisk forstand nødvendigvis skal samle sig som én genstand - en bygning f.eks. “Værktæthed” kan lige så godt forekomme i en mere spredt komposition; et system af spredte genstande, et netværk el.a. Tætheden er dog stadig en forudsætning, forstået på den måde at den samvirken mellem delaspekterne, der ligger i tætheden, jo netop er forudsætningen for det overskud - det *mere* - der kan overskride værket, hvorfor afstand - ikke forstået som fysisk afstand, men som manglende gensidigt løftende udveksling - modarbejder det overskud, som delenes samvirken kan producere.

For at vende tilbage til Sloterdijk anerkender dette arbejde - med baggrund i bl.a. arbejdets fire værkanalyser - værkerne

som “boble-fænomener” med hver deres lille autonome “lomme af luft”, men ikke at værkernes helhedsdannelser entydigt er 1:1 med deres værkbobler. Helheden kan på ét niveau være 1:1 med værkets boble (som *egen-helhed*), men på et andet niveau kan helheden også overskride boblen og virke på tværs af flere bobler og imellem boblerne (som *medvirkende helhed*), og - med fare for ikke at kunne styre mit optimistiske sind - i særligt vellykkede tilfælde emergere til væsentligt større helhedsniveauer (dog stadig med en besindelse på, at denne overskridende emergens ikke kan strækkes til at nå et altomfattende niveau).

Disse større mellemliggende helhedsniveauer synes boble/skum-metaforen ikke at kunne give os en forståelse for, da metaforen “i-sig-selv” umiddelbart kun fremmaner to niveauer; boblerne hver for sig og det hele skum. Alle de mellemliggende og mere eller mindre tværgående og gennemtrængende helheds- og skalaniveauer er ikke direkte udtrykt i boble/skum-metaforen, uanset at Sloterdijk også skriver om disse. Et komplekst udtryk for ét - eller flere - af disse mellemliggende niveauer kan man f.eks. finde hos den italienske arkitekt og

350. landmåler Giambattista Nolli (1701-1756) med hans fantastiske kort over Rom (‘Pianta Grande di Roma’), fra 1748. Nollis kort fremhæver Roms struktur af offentligt tilgængelige områder og rum som et meget komplekst sammenhængende, gennemtrængende og sammenflydende fænomen på tværs af eksteriøre og interiøre rum, hvilket dette arbejde vil hævde ikke umiddelbart kan forstås som et “boble/skum-fænomen” (eller ifald kun meget svært), hvorfor ikke “boblerne” er fremhævet, men alt det komplekst relationelle, fælles og offentlige (det tidligere omtalte “vi”) der på den ene side ligger imellem “boblerne” (i dette tilfælde bygningerne), men også - og meget vigtigt - trænger ind i “boblerne” for på denne måde at inkludere noget af det, som jeg tidligere benævnte ‘det gensidigt henvendte’.

Nolli giver os et mere porøst og labyrintisk indtryk af Rom, som en boble/skum-metaforisk forståelse af byen ikke umiddelbart giver os (uden supplerende hjælp fra ord og yderligere metaforer), og i den forstand får Nolli fat i noget andet. Nollis kort

ill.1.
(side 303)

348.
Peter Sloterdijk, ‘SKUM - Humanskum + Program - Peter Sloterdijk’ s.11 (Da. overs. Kunstakademiets Arkitektskole, Institut 1, København 2007).

349.
Jeg skriver dette, med forbehold for at Sloterdijk andetsteds udtrykker en mere kompleks og nuanceret forståelse. Som tværfagligt orienteret arkitekt, er det min svaghed at jeg kun kan have et halvstuderet forhold til f.eks. de filosoffer jeg refererer til. At jeg ved at tage afsæt fra f.eks. Sloterdijk, samtidig risikerer at dette afsæt i samme moment kommer til at “trykke Sloterdijk fladere”, end en mere indsigtfuld forståelse vil gøre. Ifald dette er tilfældet, håber jeg at læseren vil kunne tilgive mig dette, men jeg håber også, at dette afsnits overordnede pointe alligevel når frem.

350.
“Giambattista Nolli (or Giovanni Battista) [April 9, 1701 - July 3, 1756], was an Italian architect and surveyor. He is best known for his ichnographic plan of Rome, the *Pianta Grande di Roma* which he began surveying in 1736 and engraved in 1748, and now universally known as the Nolli Map. The map is composed of 12 copper plate engravings that together measure 176 centimetres (69 in) by 208 centimetres (82 in). It was produced and published in response to the commission of Pope Benedict XIV to survey Rome in order to help create demarcations for the 14 traditional *rioni* or districts. It was by far the most accurate description of Rome produced to date at a time when the architectural achievement of the Papacy was in full flower.” https://en.wikipedia.org/wiki/Giambattista_Nolli (tilgæet den 01.06.2022).

351. synliggør en kompleksitet af tværgående forbindelser, der i højere grad giver mindelser om den diagrammatiske rhizom-metafor som det franske filosof- og psykolog-par Deleuze og Guattari udviklede. Metaforen hentede de fra botanikken, hvor et rhizom betegner en underjordisk eller fladt krybende rodnetsformation (f.eks. under en græsplæne), hvis karakteristika er, at der ikke er noget centrum eller et egentligt udgangspunkt (modsat f.eks. et træ). I rhizomet er det forbindelserne *imellem* der betones fremfor de individuelle “punktuelle bobler”. Som de skriver: “Et rhizom begynder ikke og ender ikke; det er altid i midten, mellem tingene, et mellem-værende, *intermezzo*.”.

Bygninger *bygges* som (oftest som) ret tydeligt begrænsede størrelser og virker derfor umiddelbart som “punktuelle og tingslige” singulære fænomener, men deres virkninger overskrider (som oftest) også det singulære for at medvirke i mere omfattende netværk. Med nærliggende fare for ikke at yde hverken (i første omgang) Sloterdijk eller (i næste omgang) Deleuze og Guattari retfærdighed, minder Sloterdijks boble/skum-metafor om dette, fordi den umiddelbart betoner det singulære (de individuelle bobler og de mange bobler som skum) og dernæst netværket (boblernes indbyrdes - boble-overskridende - netværks-relationer). Deleuze/Guattaris rhizom-metafor har et andet fokus, fordi den umiddelbart betoner netværksforbindelserne og derfor finder et tydeligere og rigere udtryk for det porøst tværgående og medvirkende. Omvendt er de - i bygningskunsten stadigt udpræget nærværende - singulære dimensioner sværere at genkende i rhizom-metaforen, hvorfor den singulære opmærksomhed ikke så udpræget er understøttet. Nollis “rhizomatiske” kort og Sloterdijks boble-/skum-metafor vil i den forstand kunne supplere hinanden og tilsammen give os et - stadig utilstrækkeligt, men trods alt - mere nuanceret indtryk af f.eks. Rom.

I bygningskunsten er det som nævnt som oftest det singulære (f.eks. indtrykket af bygningskroppen, det enkelte rum osv.), der som det første træder frem. I arkitekturens større skalaer som (stor-)byen og landskabet er det måske snarere omvendt, da den mere eller mindre komplekst-labyrintiske oplevelse af byens eller landskabets netværk som oftest er det, der i første omgang træder frem, mens indtrykket af byen eller landskabet som et singulært fænomen med en særlig karakter er noget, der langsomt danner sig, efterhånden som man får overblik, hvorfor det singulære selvfølgelig også findes på by- og landskabsniveau (og ikke kun i forbindelse med landskaber og byer, der har en tydelig grænsedragning - f.eks. øer, byer omkranset af en bymur osv.). Omvendt kan man selvfølgelig også finde *netværker* “inde i” bygningerne, hvorfor vi til tider benytter metaforer som “byen i bygningen” eller “landskabet i bygningen”. Der består altså ikke en entydig modsætning imellem det singulære og netværket i arkitekturen, da de findes i hinanden. Snarere består forskellen i forskellige betoning.

Uanset at både Sloterdijk og Deleuze/Guattari selvfølgelig skriver om komplekst og nuanceret om deres respektive forståelsesmetaforer (og dermed med ord “supplerer de mangler”, deres respektive metaforer har), betoner Sloterdijks boble/skum-metafor umiddelbart den uendelige flerhed af singulære fænomener for



1.

351. Nollis kort over af Rom er dog ligeledes - og naturligtvis - begrænset, da Roms private “sfærer” f.eks. ikke beskrives, men kun det i Roms bygningsmasse og mellemliggende offentlige rum som er direkte offentligt relateret, hvorfor Nollis kort på denne måde er utilstrækkeligt.

352. Rhizom (Græsk ρίζωμα, rhizoma = “rod-stængel”). Det fremgår ikke helt klart af rhizom-afsnittet i ‘Tusind Plateauer’, hvorvidt Deleuze og Guattaris rhizom-begreb skal forstås som en metafor, andet end at det - i og med D/Gs brud med repræsentationsfilosofien og dens “træstrukturer” - ikke skal forstås som et bogstaveligt billede på hvordan et sådant struktur-fænomen tager sig ud, men blot hvordan det virker. Man kan måske i stedet kalde det for en diagrammatiske metafor (snarere end en billedlig metafor), hvor rhizomet forstås som en - ikke konkret, men - principiel strukturel analogi til det (de) fænomen(-er) der søges beskrevet. Det (disse) søges netop beskrevet og forstået via en “overførsel” til noget andet (jf. begrebets etymologiske baggrund i det græske ‘metaphora’ - ‘overføring’, der bruges hvor sproget mangler et ord for et fæno-

men), hvorfor jeg i denne sammenhæng - og med denne metafor-definition - tillader mig at forstå deres rhizom-begreb som en metafor. Den samme betragtning gælder for min forståelse af Sloterdijks boble- og skum-begreb, der tilsvarende forstås som en diagrammatiske metafor. Den tidligere citerede Hans J. Lundager Jensen er inde på noget tilsvarende: “Skum er altså en metafor eller en tankefigur som kan sammenlignes med andre fundament-billeder: rhizom (rodsystem) hos Deleuze og Guattari og netværk hos Latour. Det fælles ved disse forskellige og konkurrerende tanke-figurer er at de er anti-kugler: De er alle centrumløse, mangfoldige, komplekse og potentielt uoverskuelige”. Hans J. Lundager Jensen, ‘Peter Sloterdijk, Skum og religion’ s.14. <https://tidsskrift.dk/rvt/article/view/25027/21948> (tilgået den 01.06.2022).

353. Gilles Deleuze & Félix Guattari, ‘Tusind Plateauer - Kapitalisme og Skizofreni’, s.34. Dansk udgave 2005, Det Kongelige Danske Kunstakademi og Niels Lyngsø (opr. Gilles Deleuze & Félix Guattari: ‘Mille Plateaux - Capitalisme et Schizo-phrénie 2’, Paris 1980).

i den forstand at vægte det punktuelt orienterede, hvilket - lidt for tydeligt - kommer frem, når Sloterdijk formulerer sig på denne måde (her taler han dog om kamre i stedet for bobler, idet 354. han refererer til Ernst Bloch):

“Der findes ganske vist, efter Ernst Blochs evokative formulering, “mange kamre i verdenshuset” - de har imidlertid ingen døre, muligvis endog kun blændede vinduer 355. på hvilke kun en udendørscene er påmalet.”

Deleuze/Guattaris rhizom-metafor betoner til forskel fra dette de mange (åbne) “døre” og det uendelige gennemtrængende og sammenflettende netværk, hvorfor deres umiddelbare metafor primært vægter en uendelig mængde tværgående og forbindende linjer - som de skriver:

“Der er ikke punkter eller positioner i et rhizom [...] Der er 356. kun linjer.”

Sloterdijks og Deleuze/Guattaris forståelsesmetaforer er på denne måde perspektiveret vidt forskelligt. Omvendt føler jeg mig også fristet til at hævde, at de med deres forskellige perspektiver *tilsammen* udgør et både konfliktende og gensidigt løftende forhold (mellem punkt og linje), der kan give mindelser om materiens komplementære dobbeltnatur ved samtidigt at være både partikel og bølge (jf. den danske fysiker Niels Bohrs 357. (1885-1962) komplementaritetsteori): Dette udfoldes bl.a. i kvantemekanikkens - og dennes studier af fænomener på molekylært eller atomart niveau - berømte, dobbelte og uforeneligt spaltede forståelse af et foton som et komplekst fænomen, der på samme tid er partikel og bølge (den såkaldte partikel/bølge-dualitet), hvor ingen af de to sider i dobbeltheden udgør en 358. dækkende beskrivelse af fotonet, da “sandheden” om fotonet ligger udenfor vores rækkevidde, et undefinerbart og umåleligt sted imellem. Nærværende arbejde plæderer for, at denne dobbelthed ikke helt uligt også gælder for bygningskunstens dobbelte helhedsdannelse af - som oftest nemt identificerbare - “partikulære”/singulære *egen-helheder* og overskridende mere ubestemmeligt “bølge/linje-agtige” sammenflettende *medvirkende helheder*. En dobbelthed, som jeg med dette afsnit vil hævde ikke kun virker i bygningskunsten, men også mere omfattende i arkitekturens helhedsrelationer.

Arkitekturens helhedsrelationer er i den forstand hverken et individuelt eller et fælles anliggende, men i responsivt integrerende forbindelser begge dele samtidigt i forskellige blandingsgrader. På denne måde er Sloterdijks skum/boble-metafor og Deleuze/Guattaris rhizom-metafor kun to sider af den mangesidige kompleksitet som arkitekturens helhedsrelationer udgør. De forskellige perspektiver og metaforer hos hhv. Sloterdijk og Deleuze/Guattari møder et tilsvarende problem, som Niels Bohr - med sin komplementaritetsteori - pointerede i relation til fotonet. Formuleret med mine korrelerende ord: Man kan ikke til fulde forstå dét, som et komplekst og specifikt fænomen “udtrykker”, ved metaforisk at “overføre” det til et andet “udtryk” (diagrammatisk, billedligt el.a.). Dette andet “udtryk” vil - uanset hvor nuanceret og klogt det er - til stadighed være en forenkling, der ikke kan “dække” fænomenet i sin helhed. Reelt kan man kun nærme sig en nuanceret erfaring og forstå-

else ved at “leve sammen” med fænomenet over tid, og - i bygningskunstens og arkitekturens tilfælde - i den forstand *bebo* den (uanset at enhver *beboer* uafvendeligt vil bringe alt muligt med sig, som er medbestemmende for erfaringen og forståelsen). Den fulde forståelse (og evt. deraf følgende forestillinger om beherskelse) er dog stadig uden for vores rækkevidde.

En metaforisk forståelse af et komplekst fænomen som arkitekturen kan i vores forståelsesforsøg hjælpe os noget af vejen, og disse forsøg er - som alle mulige andre forståelsesforsøg - vigtige, da de også bidrager til, bliver en del af, medvirker i og evt. yderligere kvalificerer fænomenet (hvilket Sloterdijks og Deleuze/Guattaris metaforer i vidt omfang gør). Det er i denne medvirkende “udvidelse”, at disse forståelsesforsøgs reelle kvaliteter ligger, men vi må som nævnt vedvarende besinde os på, at en metafor er et forenkende “forståelsesmedie” - ligesom alle mulige andre “forståelsesmedier” - og derfor utilstrækkelig.

Alle de forståelsesforsøg, dette arbejde har været omkring (mine egne og andres, nutidige og historiske), er undervejs blevet kendt utilstrækkelige, og dette arbejdes pointe er, at dette er et uoverstigeligt vilkår. Nærværende “ordarbejde” når selvfølgelig hverken Sloterdijks eller Deleuze/Guattaris “ordarbejder” til sokkeholderne, men uanset hvor omfattende, klogt og nuanceret et forståelsesforsøg er, vil det aldrig kunne omfatte og dække den virkelighed, det forsøger at forstå og derfor vil forsøget altid være utilstrækkeligt - og her tillader jeg mig at skrive ‘aldrig’ og ‘altid’, selvom jeg ikke er meget for at bruge disse ord. Men de mange forskellige forståelsesforsøg kan - ikke helt uligt La Tourettes “vrimlende spredningsstrategi” og “diskuterende” karakter - supplere hinanden og i kombination åbne - ikke den *fulde* forståelse, men - en (trods alt) *mere nuanceret* forståelse i og med deres fælles kredsen rundt om den virkelighedskompleksitet, vi ikke vil kunne fastnagle. En kredsen, som vi - med min tidligere henvisning til den franske filosof Henri Bergson - i den forstand er *dømt til*:

354. Tysk, marxistisk filosof (1885-1977).

355. Peter Sloterdijk, ‘SKUM - Humanskum + Program - Peter Sloterdijk’ s.10 (Da. overs. Kunstakademiets Arkitektskole, Institut 1, København 2007).

356. Gilles Deleuze & Félix Guattari, ‘Tusind Plateauer - Kapitalisme og Skizofreni’, s.12. Dansk udgave 2005, Det Kongelige Danske Kunstakademi og Niels Lyngsø (opr. Gilles Deleuze & Félix Guattari: ‘Mille Plateaux - Capitalisme et Schizophrénie 2’, Paris 1980).

357. Jf. Niels Bohrs filosofiske fortolkning af kvantemekanikken i den såkaldte *Københavnfortolkning* fra 1927. Se

bl.a. Lars Becker-Larsens dokumentarfilm: ‘Københavnfortolkningen’ fra 2004 (distrib.: Det Danske Filminstitut). Bohr mente at det var muligt at generalisere komplementaritetsteorien til et alment filosofisk princip, for forståelsen af iagttagelsessituationer. (der findes en udmærket kort beskrivelse af komplementaritetets-princippet i Kasper Nefer Olsen, ‘Labyrinth - für freie Geister’ s.36 (København 1993)).

358. “Partikler og fotoner, kan altså eksistere i flere tilstande/positioner samtidigt. (...) Denne samtidige eksistens er manifesteret ved en sandsynlighed - og kan ikke måles direkte.”. Citeret fra https://da.wikipedia.org/wiki/Partikel-b%C3%B8lge_dualitet (tilgået den 01.06.2022).

3.6. Helhedens halvhed - og om orden og sammenhæng

I sin inspirerende bog om kunsten 'En mærkelig lyst' pointerede den danske filosof Ole Thyssen (1944-):

“Et værk består af konkrete operationer, og *ingen operation*

362. *kan foregå på helhedsniveau.*”

Denne pointering kan dette arbejde - med nogle senere forklarede forbehold - umiddelbart tilslutte sig, da dette arbejde implicerer, at et bygningsværks delaspekter vil stå i et rekursivt/reciprokt forhold til hinanden i et helheds-åbnende samarbejde “indefra-ud” mere end en helheds-determinerende styring “udefra-ind”. Jf. Cornells tidligere nævnte begreb *funktionstema* betyder det dog ikke, at et værk ikke kan have hierarkiske niveauer, hvorfor nogle dele og nogle operationer kan være mere afgørende end andre, hvilket også træder frem i de fire værkanalyser.

Hvis vi forskyder opmærksomheden fra delene og de skabende operationer mod de resulterende effekter, må man dog sige, at et højere niveau pr. definition opstår i et bygningsværk i og med sammenhængskraften, der som en svært definerbar *måde* binder sammen på tværs af de enkelte delelementer og resulterer i en (eller flere) helhedseffekt(er), hvorfor der i værket nødvendigvis opstår en niveaudeling (jf. også det emergente). Thyssen peger dog på et komplekst aspekt ved dette, når han yderligere pointerer, at:

“[...] et værks helhed ikke fremstilles i værket, dvs. som en del af det. Kun en iagttagelse uden for værket kan se det som

363. en helhed.”

Den italienske forfatter, semiotiker og filosof Umberto Eco var inde på lidt det samme, da han - som jeg tidligere har været omkring det - erklærede, at et værk er et “dovent fænomen”, hvor jeg må tilføje, at et værk er “dovent” - ikke på en passiv måde, men - på den måde, at det ikke kan “klare sig selv”, men afventer og lever af den mening, som brugeren skaber i samar-

359.

Henri Bergson, 'Intuition og Verdensanskuelse' s.12 (København 1914 - org.: 'Introduction à la Métaphysique' 1903).

360.

<https://denstoredanske.lex.dk/teori> (tilgået den 01.06.2022).

361.

“Begrebet *visdom* er antagelsen at der findes noget over, eller i hvert fald yderligere end lærdom og viden. Visdom antages at have viden som sit objekt. Sokrates er f.eks. 'vis' fordi han ved at han intet ved. Visdom er en slags viden om viden, eller en viden om det at vide. Sokrates påpegede at dem som 'ved' alligevel ikke ved ret meget. Et andet eksempel kunne være Kant som beskæfti-

gede sig med grænserne eller betingelserne for erkendelse. Og Descartes som satte tvivl ved alt han vidste. Og Hume som forklarede at viden får man gennem erfaring.” Opsummeret og oversat fra: <https://plato.stanford.edu/entries/wisdom/> (tilgået den 01.06.2022).

362.

Ole Thyssen, 'En mærkelig lyst - om iagttagelse af kunst' s.133 (København 1998).

363.

Ibid. s.129.

364.

Se bl.a. Finn Frandsen, 'Umberto Eco og semiotikken' s.97 (Aarhus 2000).

“Analysen kredser rundt om genstanden i en stadig utilfredsstillt attraa efter at fatte den og er ifølge sin natur dømt til denne evindelige kredsen rundt; den maa bestandig opsøge nye synspunkter for at fuldstændiggøre sin bestandig

359. ufuldstændige skildring.”

Denne kredsen kan selvfølgelig give os forskellige forståelsesperspektiver (metaforiske el.a.), men den kan også - i kraft af bevægelsen mellem disse forskelle - give os, ikke det fulde overblik, men nuancering, besindelse og et mere omfattende tværgående rum at tænke, virke og skabe i. Et mere omfattende evigt ekspanderende “omkringliggende” rum, hvori egne forståelsesforsøg nødvendigvis må forsøge at lære af andres forståelsesforsøg, men - for reelt at være eksperimenterende, undersøgende, originale, yderligere kredsende og bidragende - ikke må ligge under for disse som evindeligt determinerende autoriteter (uanset hvor kloge og udviklede de er), hvorfor et forskudt perspektiv (og en kritisk dimension) nødvendigvis må være en del af forsøget. Når jeg skriver “omkringliggende” i gåseøjne, er det for at markere, at det som forståelsesforsøg i “første omgang” måske kan forstås som *udefra observerende* (altså *fra* det “omkringliggende”) og i den forstand “udenfor” den specifikke virkelighed - i nærværende arbejde en bygningskunstnerisk virkelighed - forsøget prøver at forstå (*absolut udenfor* virkeligheden er selvfølgelig ikke en mulig position), men som i “anden omgang” uafvendeligt inkluderes i selvsamme virkelighed, som forståelsesforsøget i den forstand “udvider” og virker mere eller mindre medkonstituerende for. Efterfølgende forståelsesforsøg må derfor tage tidligere forståelsesforsøg i betragtning, hvorefter de uafvendeligt inkluderes og så fremdeles. Tidligere forståelsesforsøg og teoriudviklinger bliver med tiden i den forstand ikke kun et med afstand betragtede fænomen, men også en involveret del af det betragtedes “praksis”, hvorfor grænsen mellem teori og praksis bliver mere kompleks da den folder sig hen over og forbinder det, som ellers var en tydeligt grænsesat og adskilt forskel (den betragtede overfor det betragtede). På denne måde udfolder der sig noget, som ikke tilstrækkeligt kan rummes i den klassiske forståelse af begrebet ‘teori’ jf. begrebets etymologiske oprindelse (“Etymologi: Af græsk *theoria* ‘betragtning, spekulation’, afledn. af *theorein* ‘betragte’”). Positionerne *udenfor* og *indenfor* er derfor hverken entydige eller absolutte, men de relative positioneringer og bevægelserne imellem er et vilkår.

Et forståelsesforsøg vil ikke kunne omfatte det hele, hvorfor det nødvendigvis er begrænset (det udgør et særligt perspektiv), men det kloge (eller måske snarere *det vise*) forståelsesforsøg - vil dette arbejde hævde - forstår også sig selv som bidragende del af en langt mere omfattende, historisk kredsende “helhed” af vedvarende forståelsesforsøg.

361.

bejde med værket (foruden den omskiftelige relation til konteksten, må jeg - specifikt i relation til bygningskunstens værker - yderligere tilføje). Denne menneskelige (og i øvrigt kontekstuelle) "afhængighed" vil jeg med dette arbejdes værk- og helhedsanalyser udvide, så det for bygningskunsten ikke kun gælder iagttagelsen, men også den kropsligt gennemtrængende, brugende og mere omfattende brug af bygningskunsten, som ikke kun passivt står til rådighed for et iagttagende blik, men også "reagerer ved at tildele" mennesket en uundværligt medvirkende rolle i bygningskunstens helheds- og meningsdannelser og derfor også som bidragende grund og sammenhængskaber i bygningskunsten (som tidligere nævnt er adskillelsen mellem subjekt og objekt ikke så entydig i bygningskunstens helhedsdannelser). Men også som en grund der - i egenskab af at være udefrakommende og "løst involveret" - forandrer helhedsdannelsernes mening med tiden, når mennesket vælger at iagttage og bruge værket på skiftende måder. Qua bl.a. bygningskunstens til stadighed nærværende brugsfunktioner, der som oftest relaterer sig til en menneskelig problematik, vil dette arbejde pege på, at netop det menneskelige udgør en afgørende grund for sammenhængskraften i bygningskunstens helhedsdannelser. En grund, der - idet mennesker jo netop *ikke* er bygningsværker, men *mennesker* - er "udenfor" bygningsværkernes egen-helheder, men som *brugere* er "indenfor" i de medvirkende helhedsdannelser for dermed at medvirke som forudsætning for bygningskunstens helhedsdannelser. Bygningskunsten er på denne måde også grundlagt i noget, der er udenfor den selv, og denne afstand bidrager afgørende til at give bygningskunsten sine spændinger, kompleksitet, åbne meningspotentialer og deraf følgende meningsforanderlighed og uafgørlighed. Dette forhold er selvfølgelig ikke fremmed for arkitekturteorien, og f.eks. Steen Eiler Rasmussen nærmer sig noget tilsvarende på denne måde:

365. "Fælles for alle, der ser, er denne genskaben; det er den aktivitet, der er nødvendig for at opleve genstanden. Men *hvad* de ser, hvad det er, de genkalder, kan være yderst forskelligt. Der findes ikke nogen objektivt rigtig opfattelse af genstandens udseende, kun en uendelighed af subjektive oplevelser af den. Det gælder ogsaa for betragtning af kunst: man kan ikke fastslaa nogen bestemt oplevelse som den rigtige. Hvorvidt et kunstværk gør indtryk paa beskueren, og hvilke indtryk, det gør, afhænger ikke af værket alene, men i høj grad af beskuerens modtagelighed, af hans psyke, hans opdragelse og hele milieu. Det afhænger ogsaa af den sindsstemning, han befinder sig i, naar han staar overfor kunstværket. Det samme maleri kan til forskellige tidspunkter indvirke meget forskelligt paa en og samme person."

Rasmussen skriver i dette tilfælde om malerkunsten, men han breder sin pointering ud til ogsaa at gælde for arkitekturen. Som kommentar til dette er det netop en pointe, at dette arbejdes udvælgelser af de afgørende træk i de i dette arbejde involverede bygningsværker og dertilhørende større helhedssituationer må forstås som begrænsede, i den forstand at de, tilsvarende Rasmussens pointe, er afhængige af brugerens - i dette tilfælde min - vurdering af, hvilke træk i helhedssituationen der fremstår som de væsentlige og afgørende. Som jeg

gjorde opmærksom på i afsnit '1.2. Om arbejdets tilgang og form', betragter jeg mig selv som *bruger* af de fire analyserede bygningsværker, "[...] hvorfor jeg - informeret *af* og med indlevelse *i* både bygningsværket, konteksten og brugerne, hvoraf jeg betragter mig selv som ikke blot neutralt udefra beskuende, men netop som involveret part i "brugergruppen" - har tilladt mig at bruge mit eget både tolkende, forståelsessøgende og medvirkende *selv* (mit eget *skøn*) for at give et specificeret eksempel på, hvordan en sådan meningsdannelse kan tage sig ud".

Som det fremgik, er dette bl.a. inspireret af Rasmussen, men ogsaa af de hermeneutiske tilgange, man bl.a. finder indenfor humaniora-forskningen, hvorfor jeg i de fire analyser anvender mig selv som medvirkende bruger-eksempel - på lige fod med alle andre mulige forståelsesforsøg, der omhandler andre brugers relation til de samme værker og derfor potentielt kan nå andre steder hen. Alligevel håber jeg, at de - i kraft af min erfaring som både bruger, arkitekt og arkitekturforsker, min 367. "modtagelighed, [...] psyke, [...] opdragelse og hele milieu" og ikke mindst i kraft af den tid og fordybelse, jeg har lagt i mine udvælgelser, analyser og forståelsesforsøg - når et niveau, der overskrider min egen private oplevelse for ogsaa at kunne hjælpe andre med en dybere oplevelse og forståelse af de pågældende værker og helhedssituationer. En oplevelse, der i den forstand forsøger at overgå fra at være privat til at være personlig for derigennem at blive potentielt vedkommende for andre - dette vil jeg vende tilbage til senere i nærværende afsnit.

Ovenstående forhold har dannet grundlag for dette arbejdes tilgang, og inspireret af bl.a. La Tourette-analysens omgang med den italienske filosof Giorgio Agamben og med en ret direkte omskrivning af den dertilhørende overvejelse benytter dette arbejde sig derfor af en fremgangsmåde, hvor resultatet ikke blot opstår ud af en tilegnelse, hvor det kun er værket der "taler", hvor jeg (som forståelsessøgende) fungerer som neutral og upersonlig "mikrofonholder". Forståelsesforsøgets påpejning af div. helhedseffekter opstår derimod ud af et møde; en samtale der udvikler sig som en gensidigt løftende dialog mel-

365.

Det menneskelige dukker dog ogsaa op i bygningskunstens egen-helheder, via bl.a. de mange antropomorfe metaforer som f.eks. bygningskrop, facade (face = ansigt), vindue (fra det gamle nordiske ord 'vindauga' (vindr = vind + auga = øje), skelet, fod, sokkel (af latin soccus = 'let sko, sandal'; ordet sigter til skoen som fundament), talus (den skrå, fremspringende nedre del af en middelalderlig by-, borg- eller tårnmur. Af latin talus = 'hæl, ankel') osv.

366.

Steen Eiler Rasmussen, 'Om at opleve arkitektur', s.36 (København 1957 - genoptryk 1975).

367.

En "opdragelse" og et "milieu" jeg på denne måde, og med nærværende

arbejde, står på skuldrene af, og fører videre. Jeg er ikke blind for at nærværende arbejdes generelle karakter og *tone* nødvendigvis er præget af min personlige baggrund, og de mange undervisere, forbilleder og øvrige personer og sammenhænge der har inspireret og "opdraget" mig i det "system" som jeg både tidligt, kulturelt og kontekstuel er medvirkende del i. Jeg har efter bedste evne forsøgt at styre denne tone til fordel for det refleksivt og diskret diskuterende, men jeg har ogsaa måttet erkende at den er en uadskillelig del af min historie der uafvendeligt virker i mig. Denne "kamp" mellem det som dette arbejde "i-sig-selv" efterstræber og *diskret* leder frem til, og det som jeg som "pennefører" *distinkt* fører med mig, kan i den forstand genkendes i dette arbejde.

lem min personlighed og værkets “personlighed”. Den (medvirkende) helhed der dermed dannes er derfor noget, “vi skaber sammen”, hvorfor “resultatet” er mere end os begge. På denne måde har vi begge ydet hver vores, men vi har også “bøjet af og givet plads” til den anden og dermed potentielt og forhåbentligt også til andre og andre tiders forudsætninger og tilgange. Måske er det i denne gensidige pladsgivende tilbageholdenhed, at - på den ene side - bygningskunstens helhedsdannelser opstår, men på den anden side også at en forståelse (som er mere eller mindre forskellig fra bruger til bruger) kan opstå, og som i og med samarbejdets omfang og “kvalitet” kan løftes til et resultat af mere almen interesse.

Som nævnt i indføringsafsnit ‘1.3. Igangsættende forudsætning og tanke’ deler nærværende arbejde et vist fællesskab med den romantiske tænkning, og inspireret af en formulering af den romantiske digter Novalis, “Det ydre er et til hemmelighedstilstand opløftet indre”, vil dette arbejde tilsvarende hævde, at et værks ydre udtryk ikke blot er en afspejling af en bestemt indre mening. Det kunstneriske udtryk giver os i kraft af sin “hemmelighedstilstand” - i kraft af sit slør - en mangfoldighed af tolkningsmuligheder. Det er først med tolkningen, med brugen, at et værk “færdiggøres” (får “defineret” sit indre, i.e. sin mening), hvorfor dets færdiggørelse er midlertidig og bestandigt må gentages på baggrund af de nye vilkår, som tiden (skiftende brug, skiftende omstændigheder osv.) uafvendeligt giver os. Bygningsværket giver os i kraft af den kunstneriske skabelsesproces og værkets autonomisering (der på samme tid er en skærpelse og en sløring) et ladet, men åbent rum for videre tolkning.

Bygningsværket inviterer til medskabelse, hvorfor den kreative energi, der skabte værket, “overtages” eller føres videre af den tolkende i tolkningen - af brugeren i brugen. Dette er en generel problematik for arkitekturforskningen og de kunstnerisk uddannede/virkende arkitekter, der forsøger at bedrive skrivende arkitekturforskning. Vi kan ikke afdække og objektivisere arkitekturværkernes hemmeligheder, men “kun” fortsætte deres kreative impulser, hvorfor vi - heller ikke når vi skriver om arkitektur - kan komme på afstand af det kreative og subjektivt medvirkende. Det forhold til tolkning, forståelse og teoridannelse, vi udvikler i disse sammenhænge, må derfor have en særlig karakter, der anerkender og betinger sig på disse præmisser. Det lykkelige kompromis består derfor ikke i hverken at tro, at dette arbejde kan give ord til det, som de fire analyserede bygningsværker egentlig siger, eller omvendt at få værkerne til at sige det, dette arbejde vil have dem til at sige, men derimod i at værkerne får dette arbejde til at tænke og sige noget, der lægger sig til værkerne, og som dette arbejde ikke kunne tænke og sige uden værkerne; at dette arbejde følger og kvalificerer en (eller flere) retning(er), som værkerne udpeger, for dermed at “udvide” og føre værkerne videre.

Yderligere inspireret af Giorgio Agambens potentialitetsfilosofi kan man måske derfor hævde, at der i dette arbejdes værkanalyser og forståelsesforsøg som resultat af mødet mellem min personlighed og de involverede værkers personligheder (for ikke at glemme den mangfoldighed af andre involveringer, der også indgår), “[...] eksponeres et fællesskab som ikke er selvnærvær, men som er mulighed. Et fællesskab som ikke er

bestemt af tilhørsforhold og identitet, som ikke kan skabes i en aktiv gestus eller handling, men som noget, man skal skabe plads til”. Et fællesskab, som hverken er partikulært eller tomt universelt, men snarere en effekt af et upersonligt element, som if. Agamben går forud for enhver partikulær skaben. Agamben argumenterer for, at der findes en upersonlig kraft, som er vigtigere end identitet og personlig biografi, og at denne ikke er noget generelt eller universelt, men noget singulært, der overstiger individet - og som jeg nævnte det i analysen af La Tourette, foretrækker jeg udtrykket *overpersonlig* frem for det negativt klingende *upersonlig*.

Det er en sådan overstigende (helheds-) singularitet, dette arbejde - vel vidende at dette er meget svært påviseligt - vil hævde opstår i det møde mellem værkerne, deres omstændigheder og mig selv, som pågår i og i en vis forstand er dette arbejdes forståelsesresultater (en overstigende singularitet, som vel at mærke vil skifte, afhængigt af hvem der mødes med værket) og som qua sin overpersonlighed giver plads. En (helheds-)singularitet, som er åben, ikke ved at være tom, universel og a priori, men ved som pladsgivende møde at overstige det personlige. Forståelsesresultaterne er på denne måde ikke dannet ud fra en forestilling om, at der findes på forhånd givne helhedsformer, som forståelsesforsøgene blot skal afdække, men at forståelserne “løftes op” af de konkrete møder med en aktivt lyttende tilbageholdenhed, hvorfor pointeringen af en konkret helhed også er en *dannelse* af en konkret *medvirkende* helhed, da den opstår i mødet. Det skal her understreges, at uanset at den medvirkende helhed ikke umiddelbart kan forstås som et “entals-fænomen”, udgør den alligevel et fænomen, der “skiller sig ud”, når den er vellykket, via det samarbejdende, åbnende, emergensskabte og meningsdannende helhedsfællesskab, hvorfor den vellykkede medvirkende helhed - uanset sin “flertals-karakter” - også kan forstås som en singularitet.

Jf. ovenstående gives der derfor ikke et endeligt svar, men kun ét af mange mulige, overpersonligt uddraget af et møde mellem

368. “Novalis, 1772-1801, pseudonym for Friedrich von Hardenberg, tysk forfatter, en af den tyske romantiks største digteriske begavelser og en central figur i kredsen af romantikere i Jena.” Citeret fra Den Store Danske <https://denstoredanske.lex.dk/Novalis> (tilgået den 01.06.2022).
369. Citeret fra Inger Christensen: ‘Hemmelighedstilstanden’ s.40 (København 2000). Opr. “Das Äussere ist ein in einen Geheimniszustand aufgehobenes Innere”.
370. Hvorfor det aldrig er entydigt, hvorvidt værket og dets ophavsmand hæfter for det, som værket sætter i gang. På den ene side er det “uskyl-digt”, fordi det ikke “afslutter sine sætninger”, på den anden side
- udpeger det retninger/muligheder, hvorfor det har visse “tendenser”.
371. Ovenstående 21 linjer er lettere omskrevet, men ellers gentaget fra min ph.d.-afhandling ‘Det Ustadige i Arkitekturen’ s.20. (København 2005).
372. Det citerede er hentet fra Mikkel Bolt (red.), ‘At vidne om det upersonlige - En introduktion til Giorgio Agamben’, fra tekstsamlingen: ‘Ophold - Giorgio Agambens litteraturfilosofi’ s.11 (København 2003).
373. Se bl.a.; <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=singularitet> + <http://www.finedictionary.com/singularity.html> (tilgået den 01.06.2022).

specifikke personligheder (værkets, brugerens og hvem eller hvad der ellers er involveret) i en på samme tid singulært begrænset og åben situation. Som Ole Thyssen - som tidligere nævnt - pointerer, kan “Et værks helhed ikke fremstilles i værket, dvs. som en del af det. Kun en iagttager uden for værket
374. kan se det som en helhed.” Nærværende arbejde medvirker i den forstand - i kraft af mine iagttagelser, tolkninger, beboelser og brug (ligesom alle mulige andres iagttagelser, tolkninger, beboelser og brug tilsvarende vil gøre det) - til ikke kun at se, men også *skabe* de i dette arbejde involverede bygningsværkers respektive og fortsatte helhedsdannelser. Denne skabelse vil dog jf. ovenstående kun være midlertidig pga. min egen (og alle andre brugeres) kun midlertidige medvirken - jeg vil vende tilbage til de alligevel længerevarende implikationer ved disse midlertidige medvirkningsbidrag senere.

Som jeg - med inspiration fra Elias Cornell - var omkring det i afsnit ‘3.4. Eksistenstema’, rummer et bygningsværk en digterisk dimension, der kommer til udtryk i helhedsdannelsens tæthed (jf. det tyske ‘dicht’). På baggrund af Thyssens påpegnings og dette arbejdes videre overvejelser om brugernes uundværligt helhedsbidragende roller, vil jeg derfor tilføje, at vi som brugere (almindelige brugere, analytiske tolkere el.a.) yderligere bidrager til helhedsdannelsernes tætheder for i den forstand at medvirke i værkernes og helhedsdannelsernes “digte”, hvorfor vi som brugere - selvom dette måske kan lyde som en voldsom
375. trivialisering af det digteriske - virker som “meddigtere”. Om vi er gode eller dårlige “meddigtere”, er dog en anden sag. Ved også at søge inspiration hos den danske digter Per Højholts (1928-2004) overvejelser omkring digtekunsten kan arbejdet nu åbne en anden dimension ved min tidligere formulerede forståelse af forholdet mellem betydnings- og meningsdannelserne i bygningskunsten. Per Højholt påpegede i sin bog ‘Stenvaskeriet og andre stykker’ fra 1994, at:

“[...] et godt digt altid indgår i en sammensværgelse bag digterens ryg og siger andet (og helst mere) end han ved af. Denne sammensværgelse, digtets ret til den, er en del af dets kvalitet og skal derfor medkalkuleres, hvilket er svært, da
376. man af gode grunde ikke kender den.”

En del tidligere i selvsamme bog proklamerede han, “Digtet er
377. ikke-betydningens sted”, og inspireret af disse formuleringer - og korrelerende oversat til bygningskunstens felt - kan vi nu indskyde et “ikke-betydningens sted” mellem betydning og mening som forudsætning for meningsdannelsen. Betydningerne knytter sig til de i bygningsværket involverede “trivielle dele” (funktionerne, det byggetekniske, det æstetiske, de relationelle medvirkninger, de bæredygtige tiltag osv.), hvor den
378. digteriske tæthed i delenes samarbejdende samling og *andet-* og *mere-*dannende “sammensværgelse” åbner et ikke-betydningens sted. Et ikke-betydningens sted eller mere præcist et “sted”, hvor betydningerne “mister” deres trivielle betydning for at slå over i meningsfuldhed, når de i samlingens fællesskab åbner sig op, giver plads til og “sammensværges sig med” brugernes medvirkende tilværelser og skiftende muligheder for at bidrage kvalificerende til helhedens vellykkede og væredygtige dannelse - i vedvarende og konstant skiftende processer, som arkitekten/bygherren (og hvem der ellers virker som “dig-

tere” og “værkdannere”) ikke til fulde kan forudsige og beherske, hvorfor det i en vis forstand sker “bag om ryggen”. Bygningsværkerne bærer på denne måde også vidne om et fravær; som tidligere nævnt er bygningskunstens (helheds-)meninger noget, der ikke er givet, men noget bygningsværkerne mangler, og som vi derfor - via vores vedvarende brug - må tilkæmpe os igen og igen ved at “løfte” værkernes fordringer og specifikke helhedspotentialer ved - digterisk - at involvere os i dem. Bygningsværkernes vellykkede helhedsdannelser er ikke tilstande, man kan holde, men kampe man må fortsætte.

Det er et vilkår, at vi som endelige væsner er bundet til vores tid, at vi er født ind i en kontekst og underlagt givne historiske, sociale, kulturelle og på anden vis situerede betingelser, som vi ikke kan løsrive os fra, og som vi kun i begrænset omfang kan kontrollere og ændre. Disse betingelser præger og former vores forståelser og opfattelser, hvorfor vores indsats nødvendigvis må tage udgangspunkt i det individuelle og partikulære, men med en bevidsthed om, at vi kan overstige eller løfte dette ved at indgå møder med en aktivt lyttende tilbageholdenhed.

Den fællesskabte helhed mellem værk, sted og bruger (uanset om denne bruger er mig som arkitekturforsker, en mere almindelig bruger el.a.) er ikke et “før-erfaringen-givet” niveau, man kan falde tilbage på ved at give afkald på den individuelt personlige og partikulære erfaring. Det fælles (helheden) opstår ved (i mødet med bygningsværket og dets sted og situation) at investere det personlige ved at løfte eller intensivere det personlige til et overpersonligt niveau via det erfarende og medvirkende helhedssamarbejde. Forudsætningen for det fælles er derfor også det personlige, hvorfor det sjældent er det samme, og det står frem ved en fortsat oscilleren mellem værkets fordring (incl. de omgivelser, som værket medvirker i), iagttagers/brugerens personlighed og det overpersonlige helhedsniveau, som dette møde kan frembringe. Dette kan muligvis lyde som en overgjort intellektualisering af, hvad der ofte er helt almindelige brugssituationer, men igen; bygningskunstens (helheds-) meninger er noget, der ikke er hverken os eller værkerne givet, men noget som kan opstå i mødet, uanset om

374. Ole Thyssen, ‘En mærkelig lyst - om iagttagelse af kunst’ s.129 (København 1998).
er oversat til dansk af Kasper Nefer Olsen i tekstudvalget ‘Sproget og Ordet’ (Hans Reitzels Forlag, København 2000).
- 375, Uden at ville gå yderligere ind i dette - og med en bevidsthed om at Heidegger selvfølgelig tænkte dette langt mere komplekst - vil dette arbejde dog alligevel med denne tanke hævde et vist slægtskab med den tyske filosof Martin Heideggers - af den tyske digter Friedrich Hölderlin inspirerede - filosofi vedr. det at *bo digterisk*. Heidegger udfoldede dette i de to tekster ‘Bauen Wohnen Denken’ (1951) og ‘... dichterisch wohnet der Mensch ...’ (1951), der begge findes i ‘Vortraege und Aufsätze’, Verlag Günther Neske (1954). Begge tekster
376. Per Højholt (1928-2004), ‘Stenvaskeriet og andre stykker’ s.253-254 (København 1994).
377. Ibid. s.80.
378. Jeg er klar over at det måske kan opfattes som provokerende at kalde disse aspekter trivielle, hvorfor jeg med dette mener, at de er trivielle i den forstand at de burde være selvfølgeligt til stede på en kvalificeret måde.

dette møde er almindelig praktisk brug, højpandet tolknings-teori eller alle mulige andre varianter. Uanset behov, hensigt, ambitionsniveau og evner opstår meningen til stadighed ud af et gensidigt løftende mellemværende.

Disse - af Agamben inspirerede - overvejelser omkring forholdet mellem det personlige og det overpersonlige spiller også en afgørende rolle for mine overvejelser om nærværende arbejdes egen-karakter og status: Som nævnt i indføringsafsnit '1.2. Om arbejdets tilgang og form' kan dette arbejdes emne ikke gøres til genstand for blot naturvidenskabelige tilgange, da arbejdet ikke kan leve op til det naturvidenskabelige ideal om 'observator-uafhængighed', hvorfor arbejdets resultater ikke kan afpersonaliseres. Jeg finder derfor anledning til at skelne mellem det afpersonaliserede og det overpersonlige:

For de bygningskunstneriske helhedsdannelser gælder det - som allerede nævnt - at helhedsdannelsernes overpersonlige singulariteter dannes i mødet mellem bygningsværkets "personlighed" og brugernes skiftende meddigtende personligheder, i vedkommendes "overtagelser" ("besiddelsestager", som 379. Cornell kaldte det), tolkninger, oversættelser, omsættelser og brug i vedvarende frem- og tilbagevirkende "udvidelser". Ikke helt uligt gælder det for nærværende arbejde, at "transporten" imellem arbejdets tolkninger i analyserne - samt de derfra omsatte betydningsdannelser i arbejdets implicerende diskussion, overvejelser, pointer, begrebsdannelser osv. - og dette arbejdes læsere (og disses eventuelle brug af førnævnte) også efterstræber et - ikke afpersonaliseret, men - overpersonligt niveau. Et niveau, som meget gerne må (helst skulle) åbne "lysninger" i bevægelserne mellem den personlighed, jeg - via arbejdets hermeneutisk forståelsesfordrende tilgang - har måttet lægge i arbejdets diskussioner, overvejelser, pointer, begrebsdannelser osv. og læsernes/brugernes skiftende "brug og egne personlige forståelsesforsøg" i vedkommendes "overtagelser", oversættelser, omsættelser og brug.

Mine overvejelser over nærværende arbejdes status har bl.a. et forbillede i Stabi og de - for læsesalsbrugere blikskiftende - læse- og forståelsesprocesser, jeg identificerede i forbindelse med analysen, hvor den uafgjorte arkitektoniske situation som nævnt gav gode vilkår for, at de læsende kunne læse "mellem linjerne" og overskride "[...] bøgernes "indhegninger" og "afrundede" helheder for at drage deres egne konklusioner". Nærværende arbejde har tilsvarende en uafgjort og åben status - i og med dets diskuterende, ikke-konkluderende karakter - men arbejdet har dog naturligvis ikke status af at være et kunstværk. Derfor kan man selvfølgelig diskutere, hvorvidt læsernes "brug og egne personlige forståelsesforsøg" med tiden - tilsvarende de "udvidende" processer, som bygningsværkerne lever i - vil kunne virke tilbage på og "udvide" nærværende arbejde, så det over tid kan forstås på forskudte måder. Omvendt vil arbejdet gerne virke som katalysator, hvorfor en "udvidelse" tilstræbes, uanset at det (nok) må ske på andre betingelser.

Det overpersonlige er jf. ovenstående ikke et stabilt "fænomen" (for hverken de bygningskunstneriske helhedsdannelser eller nærværende arbejde), der kan fastholdes eller gøres til en stabil grund, alment gyldige (afpersonaliserede) gyldighedskriterier eller gøres begribeligt via et altid underliggende diagram el.a. Snarere er det overpersonliges overstigende singularitet et dynamisk skiftende fænomen, der udfolder sig i midlertidige

(længere eller kortere) perioder, der skifter, når omstændighederne forandres (når brugerne skifter, og når omgivelserne eller værket evt. forandres), hvorfor singulariteten har mulighed for at opstå igen, men på en til stadighed forskudt måde. Det er dog som regel et vilkår for bygningskunsten, at skiftene imellem det enkelte værks forskellige "singularitetsperioder" som oftest er umærkelige og svært identificerbare, da deres kompleksitet og foranderlighed indebærer, at disse perioder kun sjældent er eksakt afgrænsede. De kan være mere eller mindre intense, de kan flyde ind i og umærkeligt overtage hinanden, de kan ebbe ud, tage en pause (for i en periode kun at virke som "halvhed") og starte (forskudt) igen, de kan evt. - f. eks. ifald de samtidige brugere er meget forskellige - have flere samtidige singularitets-niveauer med hver deres "perioder" og intensiteter eller virke på mange andre måder.

Disse vedvarende skift, der altså gives plads til via bygningsværkernes tidligere nævnte "fravær" (det, som de mangler uden de meddigtende brugere), indebærer et "overgangssted", som jeg - med hjælp fra Højholt - benævnte "ikke-betydningen sted", dvs. de "lysninger", der åbner sig og finder pladsgivende sted mellem de (hermeneutisk cirkulende) evindelige udvekslinger mellem betydningsdannelser og meningsdannelser. Disse finder vedvarende sted mellem bygningsværkerne og deres brugere, og de skulle også meget gerne finde vedvarende sted mellem nærværende arbejde og dette arbejdes "brugere" - hvorfor nærværende arbejde tilsvarende mangler noget afgørende, hvis det ikke finder læsere - for dermed ikke kun at lade nærværende bog etablere en egen-helhed, men også katalysere en (forhåbentligt vellykket og "blæksprutte-langarmet") medvirkende helhed omkring sig. Jeg vil fortsætte mine overvejelser omkring denne "mekanisme" i afsnit '3.9. Helhedsdannelsen som eksistentiel meningsgrund' og afsnit '3.10. Om at opleve bygningskunst'.

I forlængelse af ovenstående kan bygningsværkets egen-helhed forstås som en ("kun") "halvt" kvalificeret scene; en mærkeligt både komplet og mangelfuld scene, som er potentialitetens sted. På denne scene kan den vellykkede helhed blive til og undlade at blive til. Egen-helheden er på den led noget, der på samme tid findes og ikke-findes. Den findes, for så vidt det er den medvirkende helheds forudsætning - det skal være muligt som en fordring i bygningen - men omvendt findes den ikke, for den er ikke rigtigt noget i sig selv, kun en halvhed; en mulig lysning og åbning, inden noget sker og lykkes som medvirkende helhed.

Bygningen "i-sig-selv" venter, den venter på at blive aktualiseret af noget "udenfor-den-selv"; et "udenomsværk", der består i en såkaldt bruger (eller flere brugere er det som oftest) og værkets øvrige omgivelser og omstændigheder, der i udveksling med værket kvalificerer, hvad bygningens potentialitet kan aktualiseres som for dermed potentielt at kunne danne en *vel-*

379.

Cornell anvendte bl.a. betegnelsen 'besiddelsestager' i 'Arkitekturen som kunstart' (København 1962), han

uddybede dog kun i meget begrænset omfang betegnelsen, bl.a. i det korte afsnit 'Besiddelsestageret' s.25-26.

lykket og meningsfuld helhed. Men denne venten er ikke blot passivitet; i bygningsværket er scenen også allerede kvalificeret, og derfor sker der på en vis måde allerede noget på scenen, inden "stykket går i gang" - inden den førømtalte bruger kommer ind på scenen (og det øvrige udenomsværk melder sig). Der sker noget betydningsfuldt, der overhovedet gør det relevant for brugeren at komme ind. Noget, der overhovedet gør det muligt og relevant for brugeren (og det øvrige udenomsværk) at levere helhedens "anden halvdel".

Til forskel fra en tilgang, hvor helheden forstås som noget, der er i bygningsværket, vil denne tankerækkes forsøg på at indkredse begrebet helhed i stedet (i første omgang) argumentere for, at dét, som først og fremmest er i bygningsværket, er en række træk, der er koordinerede på baggrund af en helhedsfordring, og at det først er i værkets interaktion med en (eller flere) bruger(e) og de relaterede omgivelser, at fordringen realiseres, og helhedsdannelsen opstår. Sandsynligheden for, at helhedsfordringen kan realiseres som vellykket og meningsfuld, øges derfor, såfremt der i bygningsdesignet er implementeret en kvalificeret og kvalificerende steds- og omverdensrelation (jf. den tidligere nævnte "blæksprutte"- og skalakompleksitet som dette indebærer) og en erfaring og/eller en viden om brugernes (bevidste og/eller ubevidste) behov, affektioner, ønsker og normative principper, hvorved den vellykkede medvirkende helhedsdannelse kan opstå som en mulighed. Der findes altså i bygningsværket ikke en egentlig helhed, men kun en helhedsfordring - en *halvhed*, som jeg tidligere kaldte det (dette vil dog blive nuanceret senere). Denne forskel skal forstås som en besindelse på, at helheden ikke entydigt kan specificeres og determineres af arkitekten, men at den reelt først bliver til i den konkrete interaktion mellem bygning, bruger og sted. Den vellykkede helhed er derfor ikke "færdigskabt" i bygningsværket, men er "kun" til stede som et potentiale og en fordring, hvorfor den vellykkede helhed er en stadigt genkommende tilbliven og forsvinden i og med stedets uafvendelige forandringer og de uafvendeligt skiftende brugere, der over tid interagerer med værket såvel som stedet.

Arkitektens (eller andre "værkdanneres") arbejde består altså ikke i at skabe den egentlige helhedsdannelse, men i en *helhedsfordrende* potentialisering af bygningsværket - hvilket evt. kan opleves som en indskrænkning, da vedkommende dermed får begrænset sit "beherskelsesomfang". Helhedsdannelsens "definition" bliver på denne måde mere sløret, men omvendt åbner det også bygningskunsten mod en mere organisk og "demokratisk" forståelse, hvor arkitekten fungerer som igangsætter og katalysator mere end som "beherskelsessyg determinator" og "diktator". Bygningsværkets begrænsende rammer kan dermed - inspireret af Søren Kierkegaard, som tidligere nævnt - forstås som *udvidende* begrænsninger; som noget, der i og med værkets fokusering på en menneskeligt eksistentiel problematik frisætter brugeren mod et spektrum af helhedsmuligheder, fremfor som rammer, der blot begrænser indsnævrende ind i en allerede afgjort helhedsdannelse.

Som jeg indledningsvist gjorde opmærksom på i forbindelse med Ole Thyssens pointering af, at "[...] et værks helhed ikke fremstilles i værket, dvs. som en del af det. Kun en iagttager

uden for værket kan se det som en helhed", har dette arbejde dog alligevel nogle forbehold mod entydigt at pointere, at helheden ikke kan findes i bygningsværket "i-sig-selv", men kun opstår i samarbejdet mellem værk og udenomsværk (hvorfor værket er en "halvhed"). Jf. dette arbejdes insisteren - ikke kun på helhedsbegrebet, men også - på værkbegrebet, skal vi derfor tilbage til den tidligere skelnen mellem *egen-helhed* og *medvirkende helhed* for også at tilkende værket en egen-helhed, der som sådan er uafhængig af iagttageren/brugeren og omgivelserne. Denne tilkendelse tager bl.a. sit afsæt i analysen af Vodroffsvej 2, der med en metafor (også) blev forstået som et "væsen" pga. sin "stædige vilje" og sin "egenværen og erfaring". Den *væren*, som iagttageren og brugeren bringer med til bygningsværket, for at kunne "færdiggøre" værket som helhed i det medvirkende samarbejde, er derfor ikke "alene": En - selvfølgelig meget anderledes, men i en vis forstand - tilsvarende og ligeværdig "væren" eksisterer allerede i bygningsværket, på den måde at et værk har en evne til at "kigge tilbage" på iagttageren. Som tidligere antydte i afsnit '3.4. Eksistenstema' handler et bygningsværks eksistenstema også om en eksistentiel dimension i værket selv: Værket er os i en vis forstand ligeværdigt og er måske endda på visse punkter "klogere" end os. Det "kigger tilbage" og bliver derved et fascinerende og komplekst mysterium for os. Vi er som skabere og brugere af bygningsværket på denne måde ikke absolutte herrer i eget hus: Der er noget andet, der også virker, en andethed, der kan vise sig, når vi giver afkald på at beherske situationen. En andethed, der kan vise sig og påvirke os, når vi udvikler et besindigt forhold til vores intentioner for også at anerkende og inkludere det, der sker "bag om ryggen på os", hvilket forudsætter, at vi lytter til bygningsværkets "jeg": Når vi gør os til objekt for bygningsværkets "subjekt", eller rettere når vi kortslutter dette forhold og i stedet etablerer et møde.

En anden side af dette fænomen står frem i konceptionsprocessen, hvor en del (nogle, de fleste, alle?) arkitekter (og andre "værkdannere") kan berette om, at de undervejs i værkets dannelse har haft en fornemmelse af, at værket undervejs fik sin egen vilje: at det på en eller anden måde vi(d)ste hvad det ville, og i en vis forstand tog over og "færdiggjorde sig selv" - i.e. "kvalificerede sig selv". Denne "tagen-over" mødte vi på en anden måde tidligere i dette afsnit i forbindelse med bygningsværkets digteriske dimension, hvor jeg med Højholt kaldte det for delenes "sammensværgelse bag digterens [arkitektens] ryg". Hvis man vil tage sådanne udsagn alvorligt, må man nødvendigvis anerkende eller i det mindste spille med i forestillingen om, at bygningsværker (eller arkitekturværker mere generelt) er "levende" fænomener med "en egen vilje" der i den forstand kan virke som aktører med et "jeg". Den franske filosof Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) beskrev et tilsvarende forhold mellem maleren og maleriet, der som jeg ser det lige så godt - og med en mindre omskrivning - kunne være en beskrivelse af forholdet mellem arkitekten og arkitekturværket:

"Maleren [arkitekten] lever i en fortryllet verden. De handlinger, der mest er hans egne - den gestus, de linier og streger, som kun han kan foretage, og som for andre vil være en åbenbaring, fordi de ikke har samme mangler som han - vil han selv mene udgår fra genstanden alene

ligesom et mønster fra stjernebillederne. Der sker uomgængeligt et rolleskifte mellem maleren og det synlige. Derfor har så mange malere talt om, at »tingene kigger på dem«. [...] Det man kalder inspiration, skal tages bogstaveligt, for der er virkelig en art ind- og udånding (inspiration et expiration) af Væren, en vejrtrækning, en aktivitet og en passivitet, der er så uadskillelige, at man ikke mere ved, hvem der ser, og hvem der ses, hvem der 380. maler og hvem der males.”

Som også nævnt i forbindelse med analysen af Vodroffsvej 2 er jeg klar over, at arbejdet i og med denne overvejelse er ude på et metaforisk overdrev, men jeg vil forsvare mig med, at det til tider kan være givende at betragte bygningsværket som et “levende” fænomen: en aktiv - menneskeligt ligeværdig - part, som af både praktiske, kunstneriske, konceptions-operationelle og værkanalytiske årsager tilkendes mere, end der naturvidenskabeligt set er belæg for. For ad metaforisk vej at give os muligheder for at forholde os til de sider af bygningskunsten, som vi ikke kan nå og beherske, men som vi ikke kan se bort fra, hvorfor vi må behandle dem indirekte, bl.a. ved hjælp af den indirekte nærhed, som en metaforisk forestilling om bygningsværket som et levende fænomen kan give, og på denne måde bringe disse sider inden for besindelsens, tænkningens og erfaringens horisont. Som det senere vil blive uddybet i afsnit ‘3.9. Helheden som eksistentiel meningsgrund’, er et bygningsværk et medie mellem os og *virkeligheden som sådan*; et medie eller et interface, der hjælper os med at leve, tolke, forstå og danne mening med, i og på baggrund af *virkeligheden som sådan*. Men bygningsværket har også sin egen autonome “væren”, der farver medieringen - bygningsværket er også en “mellemand” med sine egne betingelser og sin egen skjulte “dagsorden”. En “mellemand”, hvis forførende “ansigt” (inter-face) man ikke 100% kan stole på, men hvis “fortælling” vi vedblivende animeres og provokeres af, hvorfor vi nødes til at tolke 381. og danne mening i og med relationen.

Denne bygningsværkets autonome væren foranlediger dette arbejde til at introducere en forståelse af værk-begrebet, som er mulig i det danske ord ‘værk’ (i modsætning til f.eks. det engelske ‘work’ og det tyske ‘werk’). Begrebet ‘værk’ rummer en mulig læsning af begrebet som en sammentrækning af begreberne ‘væren’ og ‘virken’ (“værk = væren + virken”): et værk er ikke blot et passivt artefakt, der virker alene på baggrund af sin skabers hensigt. Et værk er også en aktiv størrelse - en aktør - der gør sig sine egne livserfaringer og derfor med tiden udvikler en selvstændig væren, der overskrider værkskaberens hensigt, hvorfor begrebet ‘værk’ i denne forståelse kan siges at inkludere en form for egen-væren i værket udover værkets udadvendte virken, hvorfor værket så at sige *bliver til* imellem værkets væren og virken; i det dynamiske og vedvarende uafgjorte forhold mellem værkets “indadvendte egen-væren” og dets “udadvendte” virken. Denne egen-væren kan i den forstand begrunde den tidligere nævnte af iagttageren/brugeren og omgivelserne uafhængige egen-helhed, hvorfor inklusionen af iagttageren/brugeren (og dennes egen-helhed) må forstås som det der - sammen med værkets øvrige omgivelser og “udvendigheder”- lader værket være del i en medvirkende helhed. I en sådan forståelse anerkendes værket som en aktant (med

henvisning til den tidligere nævnte Bruno Latours aktør-net- 383. værkt-teori); som en helhed i sin egen ret - en ‘egen-helhed’.

Steen Eiler Rasmussen var inde på noget tilsvarende, da han i ‘Om at opleve arkitektur’ tilkendte bygningsværkerne væsens-træk:

“Arkitekten Ivar Bentsen [...] udtalte ved indvielsen af Martin Nyrops fløj på Vallekilde Højskole: “Man siger mest, at et hus *ligger*, men somme huse *staar* - taarne staar jo - dette hus her, det *sidder* med ryggen henimod Tinghøjsbanken og ser mod syd. Gaa ud ved hjørnet af øvelseshuset eller ned paa Egebjerg, eller opad ved Triers Grav og se, hvordan skolehuset løfter hovedet og skuer ud over det brede land her syd for Svinninge Vejle.” Naar man på denne maade ser paa en bygning som et væsen med en bestemt karakter, hjælper det stærkt til at opleve bygningen som en helhed, noget udeleligt, og ikke blot og bart som 384. summen af en mængde bygningstekniske enkeltheder.”

Og andetsteds skrev han:

“Vi kommer til, at vi ikke kan beskrive oplevelsen af en genstand uden at behandle den som et væsen, der har sit egen fysiognomi. For selv den mest pertentlige beskrivelse med opregning af alle synlige egenskaber ville ikke give os noget af det, vi kan føle som væsentligt ved helhedsindtrykket. Ligesom man ikke læser de enkelte bogstaver i et ord, men modtager en samlet forestilling af det begreb, ordet dækker, saadan ved man i almindelighed ikke, hvad det er, man sanser, men kun den forestilling, der 385. opstaar som resultat af sansningen.”

380. Maurice Merleau-Ponty, ‘Maleren og filosofen’ s.157, i ‘Æstetiske teorier’, en antologi ved Jørgen Dehs (Odense 1995).

381. Ovenstående overvejelser omkring bygningsværkets “kiggen tilbage” er tilpasset og omskrevet, men ellers gentaget fra min ph.d.-afhandling; Thomas Ryborg Jørgensen, ‘Det Ustadige i Arkitekturen’ s.162-164. (København 2005).

382. Dermed selvfølgelig ikke sagt, at det efterfølgende ikke kan tænkes på andre sprog end det danske.

383. Dermed også forklaret hvorfor dette arbejde foretrækker formuleringen ‘egen-helhed’, fremfor ‘singulær helhed’.

384. Steen Eiler Rasmussen, ‘Om at opleve arkitektur’ s.39 (København 1957 - genoptryk 1975). Vallekilde Højskole blev grundlagt af Ernst Trier i 1865, og den omtalte bygningsfløj er tegnet af arkitekt Martin Nyrop (1849-1921).

385. Ibid. s.32. *Kommentar*: Den tidligere nævnte Inger Christensens “poetiske forkortelse” er måske netop et opgør med det pertentlige, til fordel for det væsentlige. Det pertentlige forsøger at få alt i helheden med, hvor det væsentlige forsøger at få det væsentlige og afgørende med. Det pertentlige er i den forstand en uoverkommelig opgave, da det pertentlige forsøger som sin egentlige ambition blot at skabe en komplet kvantitativ kopi af det beskrevne - hvilket reelt er grænseløst, hvor det væsentlige forsøger at udtrække det kvalitative; de afgørende træk, hvorfor en masse vælges fra og en grænse trækkes. Dette arbejde vælger den sidstnævnte strategi, med det forbehold at grænsen ikke trækkes ved værkets fysiske grænse, men i det omgivende hvor værkets kvalitet(er) ikke længere har nævneværdig indflydelse. Sagt med andre ord er det at trække grænser en afgørende del af helhedsbegrebets problematik, uanset om grænsen trækkes ved det enkelte objekts fysiske grænse, eller f.eks. ved objektets effekt på en omgivende situation.

Nærværende arbejdes pointering af, at de bygningskunstneriske helhedsdannelse har to niveauer; 'egen-helhed' og 'den medvirkende helhed', udelukker ikke ovenstående forhold, i den forstand at det - jf. ovenstående - giver god mening at forstå værkets egen-helhed som en aktør - et "væsen" - med en særlig karakterfuld væren (hvilket også var det, som Ivar Bentzen (og Rasmussen) gjorde i det ovennævnte eksempel); værket har en væren med deraf følgende virkninger, der medvirker i en større værkoverskridende helhedsdannelse. I nærværende arbejde giver væsensmetaforen imidlertid ikke mening i forhold til bygningskunstens andet helhedsniveau, de 'medvirkende helhedsdannelse', men desangående er det også muligt at lære af Rasmussen bl.a. via hans overvejelser relateret til en anekdote i 'Om at opleve arkitektur' om den tyske kunsthistoriker A.E. Brinckmann (1881-1958) og dennes overvejelser relateret til et billede af en gade i den lille tyske by Nördlingen:

386. "Den nøjere betragtning af en situation begynder med opfattelsen af enkeltheder. Naar øjet formaar at opfatte dem i deres udstrækning, saa har det derved faaet en maalestok, der ved at overføres paa billedfladen tjener til at vurdere større former og hele grupper. Virkningen af en omfattende situation er nu ikke udtømt med fladebilledet alene. Dette fladebillede indeholder en spore til en mere eller mindre tydelig forestilling om rummet i dybderetningen. Helhedsindtrykket udvikler sig her af en stor mængde ulige stærkt betonede dele bag hinanden, der paa denne maade bygger et scenerum op, og meget ofte er det fjerntliggende vigtigere for dette indtryk end de nærmere partier. Det er da nødvendigt at overvinde den ved perspektiven indtrædende formindskelse og gøre det fjernereliggendes virkelige størrelse klar ved at indføre maalestoksforhold, som er istand til at forene for- og baggrund."

387. Med denne anekdote antydede Rasmussen en grænse for en ret omfattende helhedsdannelse, der blev beskrevet som et "scenerum", via de rumgrænser, der indrammer dette scenerum. Forestillingen om et scenerum kan udmærket tjene som en metafor for den medvirkende helhed - den hele situation som et bygningsværk indgår og medvirker i, hvor også fjerntliggende dele og/eller "formindskede" dele medvirker. Brinckmanns såkaldte "maalestok" - som selvfølgelig i Brinckmanns tilfælde er optaget af det perspektivisk/geometriske i den fysiske virkelighed - må over- og omsat til nærværende arbejdes eksistenstematiske optagethed, bestå i en *kvalitativ* "maalestok" hvor de involverede dele sættes i forhold til hinanden via deres rolle, bidrag og betydning for helhedsdannelsens eksistenstematiske undersøgelse. En sådan kvalitativ "maalestok" kan derfor anvendes til at "maale" og forstå "perspektivets dybde" og dermed give "formindskede" og/eller "fjerntliggende" dele deres "virkelige størrelse" - deres kvalitative "størrelse". "Maalestokken" er det, som alle de involverede dele må holdes op imod, idet den etablerer en (kvalitativ) orden, hvor delene sættes i forhold, hvor visse dele er vigtigere ("større") end andre (uanset deres målbare fysiske størrelse).

Som det blev nævnt i indføringsafsnit '1.5. Om helhedsdannelserne som samlinger' pointerede Rasmussen, at det er arkitekturens opgave "At bringe orden og sammenhæng i de men-



1.

386. Rasmussen gør dog også opmærksom på, at "man ikke kan anvende den metode paa alle bygværker", *ibid.* s.32.

387. *Ibid.* s.39 (billedets ophav nævnes ikke).

388. Denne helhedsdannelse har dog også en anden underforstået grænse, i og med at det er et billede, der tolkes af Brinckmann, hvorfor billedets ramme "yderligere" indrammer den helhed - det scenerum - der er indeholdt i billedet. Sådanne billedrammer kan på mange måder tilsvarende genkendes i bygningskunsten (og i arkitekturen mere bredt) i mange forskellige skalaer.

389. neskelige omgivelser”. En “orden og sammenhæng”, der - inspireret af ovenstående - bl.a. kan forstås ved at identificere en kvalitativ “maalestok” i helhedsdannelsen. I tilfældet Stockholms kulturhus giver bygningens eksistenstematiske undersøgelse og medvirken i hele den bymæssige kulturelle og politiske helhed - det scenerum - som kulturhuset afgørende forandrer, “maalestok” til ellers fysisk uanselige (“formindske- de”), men afgørende dele, som f.eks. de små siddepladser i kulturhusets facade, der - uanset deres ellers meget begræn- sede fysiske størrelse - dermed finder deres “virkelige størrelse” via den vigtige rolle de spiller. I tilfældet Vodroffsvej 2 finder f. eks. det vigtige anrettermøbel sin “virkelige størrelse” (sin kva- litativt vigtige rolle i helhedsdannelsen), og i Stabi gælder det samme for de ellers uanselige læsepladser. I La Tourette er det mindre oplagt at fremhæve en enkelt særligt betydningsfuld del, da La Tourette udgør et mere intrigant netværk af ligevær- digt samvirkende dele uden et særligt privilegeret og “tilspid- set” sted (umiddelbart ville man i en religiøs sammenhæng som oftest fremhæve alteret, men dette ville jf. analysens poin- ter være forkert i La Tourette, da f.eks. de “omvendte” og mod omgivelserne orienterede munkeværelser er lige så afgørende for helhedsdannelsens eksistenstematiske undersøgelse).

Pointen på tværs af de analyserede eksempler er, at deres re- spektive eksistenstematisk betingede “maalestokke” etablerer en kvalitativ “orden og sammenhæng” mellem de dele, der er samlet i og spiller forskellige “roller” i de respektive helheds- dannelser på tværs af værkernes egen-helheder og medvirkende helheder. Og at hver helhedsdannelses “orden og sammen- hæng” uafgjort “kredser om” de respektive værkers eksistenste- matiske “optagetheder” og fortsatte bearbejdnings, der kan samle sig i forskellige “ordensudtryk”, som til tider kan forstås som mere eller mindre pyramidalsk hierarkiske, “fladt demo- kratiske” el.a., men som oftest udfolder sig over tid med en svært begribelig kompleksitet, som vi med vores sproglige for- ståelsesforsøg kun utilstrækkeligt kan gribe. En kvalitativ “or- den og sammenhæng”, der ikke samler via en tro på en allerede givet - og relativt nemt definerbar - orden, der kan gennem- trænge og beherske helhedsdannelsen (f.eks. en “ovenfra” me- ningsgivet geometrisk orden, som jeg i indføringsafsnit ‘1.7. Det samme og det forandrede’ var omkring hos Vitruvius), men etablerer et eksistenstematisk undersøgende komplekst kva- litativt (siteret og åbent “nedefra”) ordnet netværk af sammen- hænge, der giver potentialer for skiftende meningsdannelser over tid, efterhånden som den medvirkende helheds “udefra- kommende dele” (de menneskelige og i øvrigt omgivende “dele”) suppleres, udgår, forandres og/eller skiftes ud.

Som en afsluttende kommentar til dette afsnits glidning over imod en diskussion af, hvad “orden og sammenhæng” i byg- ningskunsten har af implikationer, vil jeg - inspireret af analy- sen af Stockholms kulturhus og dette bygningsværks forhold til det politiske - tænke videre i bygningskunstens mere gene- relle forhold til det politiske:

Snævert defineret afgrænser politisk udøvelse sig til den of- fentlige beslutningsaktivitet, der foregår gennem formelle poli- tiske institutioner som valg, lovgivning, regeringsdannelse, statsstyre, kommunestyre osv. Defineret mere bredt udfolder

det politiske sig dog ikke kun i de formelle beslutningsorganer, men overalt i samfundet og kulturen, i alle forhold og proces- ser, der omhandler udøvelse og tildeling af magt, styring, auto- ritet og orden, også hvor disse udøves mere indirekte, hvor fo- kus ikke direkte er på den besluttende magtudøvelse, men først og fremmest på “meningsudøvelsen” - altså det *menings- dannende magtgrundlag*, som jeg var omkring i forbindelse med analysen af Stockholms kulturhus og denne analyses påpejning af kulturudøvelsens vigtige politiske rolle.

Som diskuteret indledningsvist i afsnit ‘3.4. Eksistenstema’ og videreført i dette afsnit om ‘Helhedens halvhed’ er et bygnings- værk ikke kun tjenende, men har også en egen-væren, en selv- stændig “stædig” autoritet og autonom agens, hvorfor et byg- ningsværk ikke kun understøtter de formelle og aktuelle “snævre politiske bestemmelser” via det menneskeligt funkti- onstjenende (forstået bredt som f.eks. funktionsorganisering, økonomi, bæredygtighed og andre mere eller mindre tekniske og instrumentelle dimensioner i byggeriet). Bygningskunsten bidrager også via andre, mere komplekse og langsomme veje til det samfundspolitiske spil gennem sine kunstneriske dimensi- oner og eksistenstematisk orienterede ordens- og sammen- hængsprincipper, der netop ikke “bestemmer”, men via en bredere, mere åben og ubestemt agens har handlekraft og ud- folder en mere indirekte “nedefra-kommende magtudøvelse”, der ikke er direkte styrende, men må forstås - som nævnt i forbindelse med analysen af Stockholms kulturhus - som en mere indirekte virkende “bærende magt”, hvis samfundsska- bende betydning ikke må undervurderes.

Ved mødet med bygningskunsten og arkitekturen mere bredt, gælder det - som det generelt gælder for mødet med kunsten - at vi kan få glimt af en dyb indsigt, men også at vi sjældent kan formulere, hvad denne indsigt præcist består i. Og igen; der- med ikke sagt at denne indsigt ikke har gennemtrængende samfundseffekter og i den forstand ikke har politisk betydning. Tværtimod indgår arkitekturen på afgørende vis i ethvert sam- funds “kulturkamp”, og bidrager med en gennemtrængende stemme til den “bærende magt”, hvorfor arkitekturen spiller (bør spille) en vigtigt “bearbejdende og diskuterende” rolle i ethvert samfunds æstetisk-kommunikative fremtrædelsesrum (for at henvise tilbage til Hannah Arendt, som jeg var omkring i analysen af Stockholms kulturhus) og deraf følgende kultur- og samfundsdannelse. Omformuleret fra den tidligere nævnte Rune Lykkeberg udfører arkitekturværkerne på denne måde et vigtigt bidragende politisk arbejde.

3.7. Værk, medværk og modværk

Helhedsbegrebet er som tidligere nævnt ikke et begreb, der “i-sig-selv” betegner et vist kvalitetsniveau i modsætning til værkbegrebet; alle bygninger afstedkommer helhedsdannelser, uanset deres kvalitetsniveau, men ikke alle bygninger er værker, da værk-kategoriseringen netop er forudsat i kvalitetsniveauet. Værk-kategoriseringen er dog ikke entydig, men genstand for en fortsat uafgjort diskussion, da de kvaliteter, der forudsætter kategoriseringen, er meget komplekse, hvorfor man må forholde sig til, hvad det kvalitative indebærer; hvordan, for hvem, for hvad, hvor, på hvilket niveau, hvornår, i hvor lang tid osv. Man kan derfor spørge til, om det overhovedet giver mening at skelne mellem bygningsværker og trivielle bygninger (værker og ikke-værker), da bygningernes vilkår og tilstande som oftest ikke er stabile. Men da bygningernes foranderlighed og fortsatte tilbliven ikke udelukker en vis inddeling i mere eller mindre vellykkede faser, trin og tilstande, vælger jeg dog alligevel at acceptere, at det giver mening at forsøge at skelne, uanset at disse “skelninger” (og eventuelle mere omfattende “kanon-forsøg”) vil være foreløbige og ydermere kan have den principielle konsekvens, at visse bygninger over tid potentielt kan skifte mellem at være værk og ikke-værk. Det er dog ikke uddybningen af denne skelnen mellem værk og ikke-værk, som optager dette afsnit, men derimod en anden form for skelnen, der kan udfolde sig, selv om en bygningsværk-status er fastholdt, hvorfor jeg vil forsøge at underdele værk-kategorien i yderligere kategorier, der dog i udpræget grad skal forstås som ‘foreløbige underkategorier’. Den “samlede bygningsværk-kategori” forsøges dermed forstået som et dynamisk spændingsfuldt felt, hvorfor denne underdeling primært gennemføres for at give mig anledning til at overveje og diskutere de spændingsgivende kræfter, der er på spil.

I bygningskunsten udfolder værk-diskussionen sig ofte som en strid om, hvorvidt værk-kategoriseringen er forudsat i at en given bygning former en vellykket egen-helhed, eller om kategoriseringen er betinget af kvaliteterne ved bygningens relationelle virken, og om bygningens medvirken i en mere omfattende helhedsdannelse i den forstand er vellykket. Dette arbejde finder det ikke frugtbart at skulle vælge side i denne strid, hvorfor arbejdet finder anledning til at supplere værkbegrebet med et nyt begreb - ‘medværk’ - for dermed at få et rigere sprog med et

390. videre spænd af værkkategorier for bygningskunsten, så værkerne kan relativiseres i et spændingsfuldt felt, der bl.a. giver mulighed for at udpege særlige værker med en udpræget vellykket medvirkende helhed, der adskiller sig fra værker med en mere begrænset (vellykket, men kun “selvoptaget”) helhedsdannelse. Tidligt i dette arbejdes proces overvejede jeg en kort overgang at kalde disse værker for ‘net-værker’, men ved nærmere eftertanke nåede jeg frem til, at arbejdet dermed ikke ville få betonet den dobbelthed af både “selvoptaget” enhed og “empatisk” medvirken, som jeg vil argumentere for karakteriserer sådanne bygningsværker. Betegnelsen ‘medværk’ inkluderer derfor både enheden i værket, men også den værkoverskridende evne til at medvirke løftende i omgivende netværk - for at forene det kvalitative værkbegreb med den medvirkende helhed og dermed ekspliciterer det kvalitative ved den medvirkende helhed.

De fire værker, der analyseres i nærværende arbejde, er både vellykkede som egen-helheder og som medvirkende helheder, hvorfor jeg vil betegne dem som ‘medværker’. Jeg er selvfølgelig klar over, at en sådan distinktion kun sjældent kan være entydig, men jeg vil alligevel plædere for, at for en forståelsesfordrende position kan en sådan distinktion være et godt sted at starte i forhold til at reflektere over og vurdere, hvorvidt en bygning i første omgang er ‘værk’ (udgør en vellykket egen-helhed), og dernæst om bygningen også er ‘medværk’ (udgør en vellykket helhed af både egen-helhed og medvirkende helhed) med en underliggende bevidsthed om, at disse er relative kategorier, som ikke er (eller evt. kun sjældent kan være) enten/eller. Der er som tidligere nævnt ikke nødvendigvis en modsætning mellem selvoptagethed og udadvendt medvirken, da det selvoptaget indadrettede er betingelsen for den tæthed, der kan etablere et emergent overskud, hvorfor en bygning skal være værk, før den kan blive medværk. At en bygning er værk, er dog ikke nødvendigvis ensbetydende med, at den også er medværk. Selvoptagethed medfører ikke nødvendigvis overskud. Det selvoptaget indadrettede skal derfor i samme bevægelse udvikle en udadrettet vellykket medvirkende evne, såfremt et værk også skal blive medværk, hvorfor det ikke er en hvilken som helst form for selvoptagethed, der kræves, men en “form”, der ikke er selvtilstrækkelig og derfor forsøger at “styrke sig selv”, så denne styrke kan bruges til at løfte det omgivende og medvirkende. “Styrkelsen af bygningskroppen” er derfor ikke blot selvoptaget “bodybuilding”, men en styrkelse med et mere omfattende og empatisk formål.

Dette arbejdes anledning til at underdele værkbegrebet og supplere det “selvoptagede værkbegreb” med en anden mere udadvendt værk-betegnelse skyldes bl.a., at bygningskunsten skiller sig ud fra de andre kunstarter ved pr. definition at være en

391. situationsafhængig kunstart i meget bogstavelig forstand, hvorfor det omgivende er en uomgængelig medvirkende faktor, som bygningsværket kan have et såvel vellykket som mislykket forhold til, hvorfor man omvendt og mere nuanceret også kunne supplere med endnu en betegnelse, som man modsat kunne

390. Og den bevidstgørelse et sådant rigere sprog kan føre med sig, kan f. eks. i en undervisningssituation være afgørende for den studerendes forståelse af den kompleksitet som arkitektens helhedsfordrende virke indebærer.

391. Dermed selvfølgelig ikke sagt at den specifikke situering ikke spiller (eller kan spille) en rolle i de øvrige kunstarter, og måske endda på meget avancerede måder. Alle kunstværker kan altid forstås ind i en større sammenhæng, men for bygningskunsten sker dette på en meget bogstavelig og uomgængelig måde, der gør at bygningsværkerne til stadighed medvirker i forhold til nogle meget nærværende omgivelser,

som bygningen står i et uadskilleligt forhold til. Denne direkte medvirkende “uadskillelighed” er ikke nødvendigvis helt så udpræget for de øvrige kunstarter, jf. f.eks. diskussionen om billedkunstens fremvisning og “situering” i de neutralitetsstræbende såkaldte “white box”-museer (se f.eks. denne tekst; <http://www.schiattarella.com/blog/white-box-vs-contextualization-museums/> tilgået den 01.06.2022), og teaterkunstens “fremvisning og situering” i de neutralitetsstræbende såkaldte “black box”-teaterbygninger (se f.eks. disse tekster; <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2009/jun/19/black-box-theatres> + <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2009/jun/23/black-box-theatre> tilgået den 01.06.2022).

kalde ‘modværker’. En yderligere betegnelse for bygningsværker, som på den ene side ikke har nok i sig selv og derfor ikke blot er værk, men på den anden side heller ikke indgår på en kvalitativt løftende måde i sine omgivelser, men derimod på en “devaluerende” måde (selvfølgelig forudsat at der i omgivelserne allerede findes noget kvalitativt, der som sådan kan devaluere), hvorfor værker af denne slags ikke kan karakteriseres som medværker.

Det er svært at forestille sig et sådant ‘modværk’ som en bevidst intention, selvom visse såkaldt dekonstruktive værker måske kan siges at være udviklet via en “negativt indstillet” proces. Omvendt må også en dekonstruktiv tilgang som regel forstås som “opbyggelig” i forhold til at ville en generelt positiv udvikling: Arkitektens “grundmodus” er pr. definition - og bogstaveligt talt - opbyggelig. Denne betegnelse giver derfor måske kun mening at bruge i forhold til værker, der som udgangspunkt eller med tiden - og evt. på trods af intentionen - har eller har fået en negativ indflydelse på sine omgivelser. Enten som udgangspunkt pga. en uheldig forståelse af den omgivende situation, eller fordi omgivelserne med tiden har udviklet sig i en retning, der ikke længere “passer til” værket (bygningsværket og dets omgivelser kan i den forstand “vokse fra hinanden”). For begge muligheder gælder dette, på trods af at bygningen ellers har værk-kvaliteter (som en vellykket egen-helhed), hvorfor et modværk evt. kunne være medværk i en anden sammenhæng, da dets tæthedsopbyggede overskud blot er

392. malplaceret.

Et eksempel på et bygningsværk, der - set fra nærværende arbejdes perspektiv - spiller en for sine omgivelser meget uheldig medvirkende rolle - og som jeg derfor vil tillade mig at karakterisere som et modværk - kunne være Operaen på Dokøen i København Havn (indviet i 2005), der har den danske Henning Larsen (1925-2013) som arkitekt og den danske skibsreder og tidligere administrerende direktør i A.P. Møller-Mærsk A/S, Arnold Mærsk Mc-Kinney Møller (1913-2012) som initiativtager, bygherre og mæcen. Operaen har kvaliteter som egen-helhed,

393. der retfærdiggør betegnelsen bygningsværk, men som medvirkende helhedskatalysator har den udpræget negative konsekvenser for sine omgivelser, hvilket først og fremmest kommer til udtryk via Operaens spærring og afkortning af den førhen åbne Amalienborg-akse, der på Holmen-siden ikke havde et tydeligt markeret endemål.

394. 395. Operaen forandrer på denne måde en allerede eksisterende “bydels-helhed” til det dårligere. En helhed, hvis oprindelige “tema” (der går tilbage til 1700-tallet) var formet af “bestanddelene”; Gud, Konge (adel) og Militær, via aksesammenbindingen mellem Frederikskirken og Amalienborg i Frederiksstaden og Søværnet på Holmen på den anden side af havnen, hvor aksens fortsætter i - den senere benævnte - Philip de Langes Allé. Denne bydels-helhed blev ændret i starten af 1990’erne, da søværnet flyttede fra Holmen, til fordel for at den “almindelige by” med boliger, erhverv og uddannelsesinstitutioner kunne indtage Holmen og aksens “udmunding”, hvorfor denne reviderede helhed nu havde det mere åbne og folkeligt inkluderende Gud, Konge og “det almindelige samfund” som sit “tema”. Denne helhed ændredes så endnu engang, da Operaen blev bygget, da denne jo placerer sig midt i akseforløbet og dermed forkorter

397. aksens og skjuler “det almindelige samfund” bag sin store, rygvendt artikulerede bagside, hvorfor en ny mere indsnævret helhed nu er dannet med “temaet” Gud, Konge og Opera (eller måske nærmere; Gud, Konge og Mærsk Mc-Kinney Møller). Så selv om man naturligvis skal omgås sådanne betegnelser be-sindigt, vil jeg alligevel tillade mig at karakterisere Operaen som et modværk.



Note 392.

392.

I en bevaringssammenhæng er værker af denne slags selvfølgelig ret problematiske, da de måske kun er interessante isoleret set, men ellers blot en belastning for de konkrete omgivelser værkerne er placeret i. Man kunne derfor få den (naive) tanke, at en fysisk flytning af sådanne værker måske derfor er den bedste bevaringsløsning, hvorfor man kunne få den næste (og endnu mere naive) tanke, at et “frilandsmuseum for bevaringsværdige modværker” måske burde udvikles? Den danske arkitekt Vilhelm Lauritzens første lufthavnsbygning (1937-39) i Kastrup Lufthavn i København (se billede), er netop et eksempel på et sådant flyttet bevaringsværdigt “modværk”. Bygningen blev i 1999 kendt praktisk uanvendelig for, og en forhindring for udviklingen af den fremtidige lufthavn (den gamle lufthavnsbygning var i den forstand overgået fra at være et medværk til at være et modværk), og blev derfor af bevaringsmæssige årsager - i løbet af en nat på en speciallastbil med 600 hjul - flyttet til lufthavnens sydvestlige del (ved Maglebylille), hvor den både udvendigt og indvendigt blev bragt tilbage til sit oprindelige udseende fra 1939. Nogle år senere fik Lauritzens lufthavnsbygning følgeskab af en gennemrestaureret træhangar fra besættelsestiden i den sydlige del af lufthavnen, der blev flyttet til en plads ved siden af Lauritzens bygning, hvor de begge kan ses, hvorfor Kastrup Lufthavn er godt i gang med at opbygge deres eget lille “frilandsmuseum” for deres egne bevaringsværdige “modværker”. Jeg er selvfølgelig klar over at flytningsdistancen og den overkommelige størrelse på de to bygninger, overhovedet gjorde denne bevaringsløsning mulig, og at større modværker, som f.eks. den efterfølgende diskuterede Operaen på Dokøen i København Havn (desværre nok) ikke vil have en sådan mulighed.

393.

Jeg er selvfølgelig klar over, at ikke alle vil være enige med mig i dette, men jeg synes det er svært, ikke at anerkende at bygningen på kvalificeret vis undersøger og giver “egen-helheds-form” til sin eksistenstematiske undersøgelse af dens opera-problematik, og det på et niveau der retfærdiggør betegnelsen bygningsværk. Det er bygningens udenoms-kontekstuelle medvirken der er problemet.

394.

Det hører med til historien at Henning Larsen i år 2000 - fem år inden operaen blev indviet - udarbejdede et såkaldt volumenstudie for Københavns inderhavn. Her viste han bl.a., hvordan store bygningsvolumener kunne placeres uden at sætte en prop i aksens, for på denne måde at respektere Amalienborg-aksens åbne udmunding på Holmen. Det var i den forstand Mærsk Mc-Kinney Møller der insisterede på Operaens endelige placering, hvilket også fremgår af Larsens udlægning af processen i bogen ‘De skal sige tak!’ (København 2009), hvori han s.13 bl.a. formulerede følgende: “Der var én, der en dag fortalte mig, at hr. Møller - før det hele begyndte - stod i sit kontor på Esplanaden, pegede over på den tomme Dokø og sagde: Der skal Operaen ligge [...]”.

395.

“Bydelen har navn efter kong *Frederik den 5.* For at markere den oldenborgske kongeslægts 300 års regeringsjubilæum i 1748 skænkede kongen en række byggegrunde mellem Bredgade og havnen til Københavns Magistrat. Han ønskede at skabe en bydel, som kunne manifestere sin enevældige magt. Her skulle opføres fornemme palæer til de adelsmænd, som stod kongen nær og en monumental kirke, Frederiks Kirke. [...] Arkitekten *Nicolai Eigtved* udformede ikke bare byplanen, men tegnede også mange af bydelens fornemme bygninger, ikke mindst Amalienborgs palæer og udkastet til Frederiks Kirke. [...] Eigtved skulle godkende alle bygningstegninger for bydelen, så den fik et ensartet og fornemt præg.” (<http://www.hovedstadshistorie.dk/frederiksstaden-2/frederiksstaden/> (tilgået den 01.06.2022).

396.

Eller Gud, Dronning og “det almindelige samfund” er det jo så blevet til i Dronning Margrethe II’s regeringsperiode.

397.

Man kan selvfølgelig diskutere hvorvidt det giver mening at lade det afmilitariserede Holmen repræsentere hvad jeg i citationstegn betegner som “det almindelige samfund”. Udgør det nuværende Holmen reelt ikke blot, et i højere grad privilegeret udsnit af “det almindelige samfund” (ligesom Operaen tilsvarende måske kun henvender sig til et vist (privile-

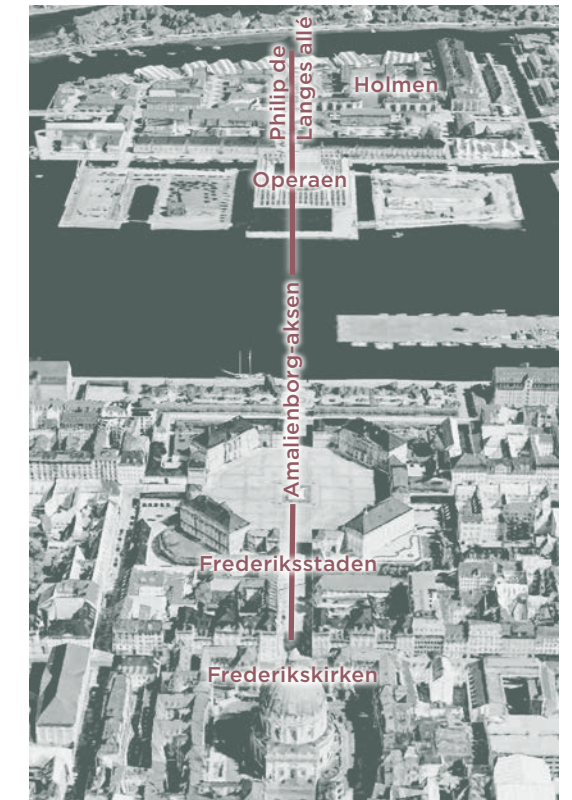
Som det blev nævnt i indføringsafsnit '1.3. Igangsættende forudsætning og tanke', er det konfliktende som oftest en uomgængelig del af enhver helhedsdannelse (også de vellykkede helhedsdannelser), hvorfor det modvirkende ikke nødvendigvis er en negativ størrelse. Det modvirkende kan også komplementere en helhedsdannelse ved at etablere en (kunstnerisk, æstetisk, social, politisk, historisk, funktionel, teknisk el.a.) berigende spændingsfyldt situation. I tilfældet Operaen spiller det modvirkende dog en rolle, der - set fra nærværende arbejdes perspektiv - i udpræget grad devaluerer den samlede helhedsdannelses kvaliteter. Man kan og skal selvfølgelig vedvarende diskutere, om noget er positivt eller negativt - igen: hvordan, for hvem, for hvad, hvor, på hvilket niveau, hvornår og i hvor lang tid - hvorfor en sådan skelnen kun sjældent kan være entydig, da forholdet mellem det positive og det negative vedvarende vil skifte og blande sig på baggrund af de over tid uafvendeligt skiftende situationsvilkår. Den skelnen, jeg alligevel tillader mig at etablere mht. Operaen, er derfor kun set fra mit situerede perspektiv, da jeg selvfølgelig er klar over, at Mærsk-koncernen (de daværende beslutningstagere, operaelskere el.a.) evt. ville nå frem til andre konklusioner, og at den før-værende bydels-situation (Gud, Konge og "det almindelige samfund") alligevel formede et utidssvarende udtryk osv.

Denne vedvarende diskussion gælder selvfølgelig også de fire i dette arbejde fremhævede medværker, hvor det f.eks. i tilfældet Stockholms kulturhus tilsvarende gælder, at det svenske kongehus (svenske royalister, fortalere for Jean de la Vallés stadsplan, Lindhagenplanen el.a.) evt. ville nå frem til andre konklusioner end dette arbejdes anerkendelse af værket som medværk, da kulturhuset jo også begrænser og "ødelægger" den medvirkende helhedsdannelse som kongeslottet fordrer, hvorfor kulturhuset fra denne vinkel kan opfattes som et modværk. Det, der mere overordnet træder frem i de pågældende eksempler, vil jeg derfor karakterisere som *spændings-situationer* (bymæssige i disse tilfælde), som jeg samtidigt vil tillade mig at opfatte som et meget udbredt (for ikke at sige helt almindeligt) fænomen. Et bygningsværks medvirkende helhed vil derfor ofte indgå i sådanne spændinger og udvekslinger mellem medvirkende og modvirkende kræfter, alt afhængig af hvilke interesser der er indblandet i den pågældende situation. Helhedsfordringerne i både Stabi og Stockholms kulturhus har f.eks. også modvirkende træk, i den forstand at de begge gør op med den "retning", deres respektive omgivelser har, til fordel for en anden og bedre udvikling, på den måde at de begge dekonstruerer den historisk magtbetingede (nazistisk i Berlin og enevældig i Stockholm) forudgående bystyrende aksefordring, deres omgivelser har haft (hvilket selvfølgelig tager udgangspunkt i den præmis, at disse aksefordringer ses som problematiske).

Som overordnede "by-indgreb" minder Stabi og Stockholms kulturhus umiddelbart om Operaen på Holmen, da de begge placerer sig som en spærrende "prop" i en større aksefordring. Forskellen er selvfølgelig de konkrete effekter af de respektive indgreb, som i tilfældet Stabi og Kulturhuset i Stockholm forskyder og åbner situationen og etablerer en ny og tidssvarende ("demokratisk frihedsfordrende") situation. Operaen åbner ikke situationen, men udelukker blot dét i situationen ("det



1.



2.

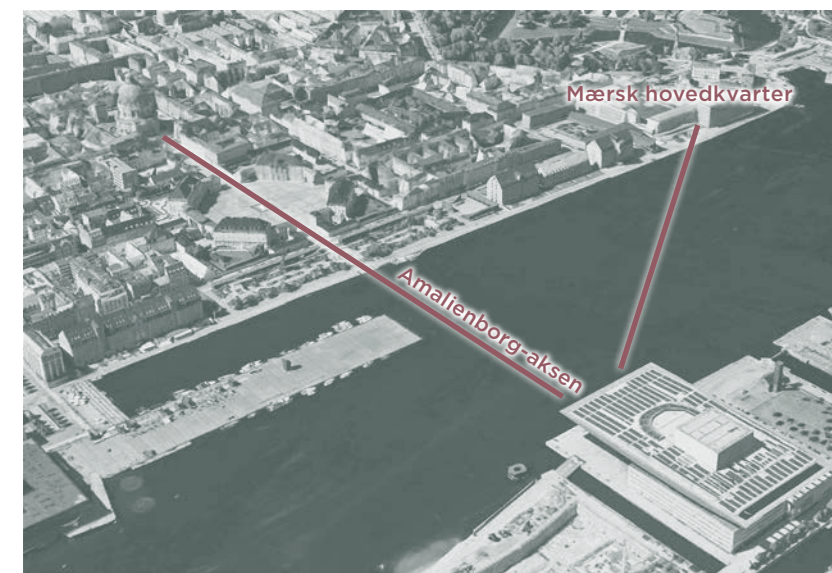
geret?) udsnit af "det almindelige samfund", hvorfor den nuværende situation ikke har gjort en reel forskel), eller bliver min pointe netop "reddet af" at den tidligere åbne akse på Holmen-siden ikke havde et entydigt endemål, hvorfor den pegede på noget der overskred Holmen? Jeg er selvfølgelig klar over at denne "analyse" af Operaen og den medvirkende bysituation, er meget forenklet. En mere nuanceret forståelse vil kræve en mere komplekst uddybet analyse.

398. Jf. såvel Guds som Kongens/ Dronningens reducerede magt - medmindre man selvfølgelig har den opfattelse at de magtforhold som situationen udtrykte, stadig er (eller burde være) relevante.

399. Jf. analysernes sprogbug.

- almindelige samfund”), der ellers havde en åben karakter, for
400. at erstatte dette med en kulturel institution og et monumentalt arkitektonisk udtryk, der uafvendeligt også udtrykker en forbindelse med den person og den magtfulde privatkapitalistiske internationale koncern, der har været afgørende for - og i ud-
401. præget grad har bestemt- dette udtryk. Mærsk-koncernens - fra Operaen meget synlige - hovedsæde ligger som bekendt på Frederiksstadens havnekant til højre for akse (set fra Operaen), hvorfor Operaen uafvendeligt sætter Mærsk-koncernen i en markant relation til akse for i en vis forstand at virke som en slags “ambassadør”, der via stedfortrædende og indirekte midler “udvider” Mærsk-koncernens allerede signifikante tilstedeværelse i bydelen, havnen og byen. Den “gave til byen”, som Operaen var, kom derfor også med en pris. Frederiksstadens historiske - og tydeligt arkitektonisk udtrykte - “koncentration” af religiøs, enevældig og adelig magt og bydelens problematiske kolonihistoriske forudsætning, bliver derfor ikke
402. “modsigt”, men er blot blevet suppleret med endnu et problematisk magtudtryk, der dog som nævnt betjener sig af mere subtile (stedfortrædende) midler - igen set fra nærværende arbejdes perspektiv i forhold til den komplekst spændingsfyldte situation. Man må derfor spørge til, om man i en så betydningsfuld national og historisk by-situation som denne ikke burde have forbeholdt den ved afmilitariseringen af Holmen opståede transformationsmulighed, til en - af Mærsk-koncernen uafhængig og “betingelsesløs” - demokratisk fordring, hvor det positivt medvirkende også blev til via modvirkende (kritisk reviderende) midler. Og dermed også en mulighed for at forandre, “evolutionere” og revitalisere akse-situationen, så den i højere grad kunne udtrykke den samfundsmæssige
404. magtforskydning mod et demokratisk styret samfund som f. eks. Stockholms Kulturhus (og på sin vis også Stabi) er lykkedes med.

iii.3.



3.

For at opsummere - den i dette arbejde udviklede forståelse af - relationen mellem værk og helhed i bygningskunsten foranlediger enhver bygning en helhed af både egen-helhed og medvirkende helhed, uanset om denne er vellykket eller mislykket (og hvad der findes af relative varianter derimellem). Det kvalitative niveau af egen-helheden afgør, om bygningen er bygningsværk, hvor det yderligere gælder, at den vellykkede helhed af både egen-helhed og medvirkende helhed - og den deraf følgende kvalificering af det gensidigt henvendte via det gensidigt løftende forhold jf. afsnit 3.3. - kvalificerer værket til også at kunne betegnes som et medværk, hvor den kun vellykkede egen-helhed men mislykkede medvirkende helhed medfører, at værket kan betegnes som et modværk.

Sidstnævnte er selvfølgelig umiddelbart en halvlunken betegnelse, men den må med i erkendelse af, at et bygningsværk kan spille en såvel positiv som negativ rolle for sine omgivelser. Kvalificeringen af en bygning egen-helhed - og de deraf følgende “værkkrafter” - er i den forstand ikke ligegyldig. I den vellykkede helhedsdannelse (af egen-helhed og medvirkende helhed) er egen-helheden ikke kun unik (via sit fornyende brud), men også specifikt situeret, relevant for og positivt medvirkende i det omgivende - igen med de førnævnte forbehold for, hvad der kan forstås som hhv. positivt eller negativt, hvorfor de i dette afsnit nævnte eksempler, hvor et problematisk historisk

400. Dette er selvfølgelig ikke en kritik af operaen som institution, men blot en kritik af den situation som operaen er blevet placeret i.

401. Jf. Henning Larsens udlægning af Operaens byggeforløb i hans bog ‘De skal sig tak!’ (København 2009), hvori han pointerer, at “hr. Møller” ønskede at bygge et monument over sin egen storhed; “Det var *hans* projekt, ikke folkets. Og derfor var det ham, og ikke arkitekten, der kontrollerede byggeriet”.

402. Bl.a. finansieret via den kolonihistoriske udbytning der var en vigtig økonomisk bidragende forudsætning for Frederiksstadens, jf. bl.a. seniorforsker Erik Gøbel fra Rigsarkivet. Se bl.a. dette interview bragt i dagbladet Information den 18. dec. 2015:

<https://www.information.dk/kultur/2015/12/slaveland-danmark> (tilgæet den 01.06.2022). Finansieringen er i den forstand ikke ligegyldig, da denne uafvendeligt også indgår i det etablerede betydningsarkiv, hvilket også gælder Operaen.

403. Uden selvfølgelig at ville hævde at dette magtudtryk er problematisk af de samme årsager som Frederiksstadens magtudtryk.

404. Man kan selvfølgelig have den - vil jeg mene, kyniske - indstilling, at denne magtforskydning netop er det som den nuværende situation udtrykker, via Operaens - for en kapitalistisk koncern - stedfortrædende rolle, hvor den mere “ubesmittede” idealistisk-demokratiske fordring blot opfattes som naiv.

magtforhold har vigtigt influerende betydning, selvfølgelig kun er eksempler. Jeg kunne lige så godt have valgt eksempler, der er influeret af noget andet og derfor på andre måder forsøger at gøre en positivt medvirkende forskel.

Umiddelbart kan delingen mellem medværker og modværker måske opfattes som en unuanceret og hård enten/eller-kategorisering, som de færreste bygningsværker entydigt kan placeres i. En sådan kategorisering er dog ikke hensigten med dette afsnit. Dette afsnit søger i den forstand ikke at sætte absolut kategoriserende prædikater på de enkelte værker, men blot en udvidet bevidsthed om de komplekse relationer mellem medvirkende og modvirkende kræfter i alle bygningskunstneriske helhedsdannelser, hvorfor de to betegnelser 'medværk' og 'modværk' kun skal forstås som analytiske hjælpebegreber der kan anvendes for at tydeliggøre de spændingsgivende kræfter, hvorfor jeg netop betragter dem som 'foreløbige underkategorier'. Jeg vil dog alligevel tillade mig at hævde, at dette arbejdes udvalgte fire bygningsværker har så udprægede helhedskvaliteter (af både egen-helhed og medvirkende helhed), at de står ret stærkt i underkategorien 'medværker', modsat et bygningsværk som Operaen på Holmen, som jeg som nævnt vil tillade mig ret entydigt at placere i underkategorien 'modværker'.

405.

Komplekst er det dog, da det modvirkende - jf. ovenstående - også kan have positive konsekvenser (hvilket jeg ser Stabi og kulturhuset som fine eksempler på), hvorfor et medværk også kan modvirke. Omvendt kan et modværk selvfølgelig også medvirke på en negativ måde (hvilket jeg ser Operaen som et eksempel på) ved f.eks. ukritisk at bekræfte og videreføre omgivelsernes problematiske "tendens" og eventuelle problematiske fordring.

Et medværk vil pr. definition have positive konsekvenser for sine omgivelser ved enten at bekræfte og uddybe en allerede positiv tendens i det omgivende eller ved at ændre en problematisk tendens i det omgivende til fordel for en positivt ændrende tendens. Den nærværende opdeling i medværker og modværker lader sig derfor kun gøre i et teoretisk (analytisk adskillende) arbejde, hvorfor det er vigtigt at få gjort opmærksom på, at vel kan (og bør) man skelne, men da problematikken er kompleks, må denne skelnen derfor forklares og forstås i og med sin kompleksitet, hvorfor den kun sjældent kan være entydig. I praksis vil de fleste bygningsværker have sider, der kan være såvel medvirkende som modvirkende, da de - uanset at de alle er værker - over tid som regel har både positive og negative effekter på deres omgivelser. De to betegnelser skal derfor i højere grad forstås som teoretiske yderpunkter i noget, der reelt udgør et spektrum, hvor de enkelte værker har tendenser mod begge betegnelser, hvilket ovenikøbet kan forandre sig over tid. I spektret mellem medværk og modværk kan der derfor potentielt udvikles alle mulige andre specifikt situerede betegnelser for en yderligere udvidelse og nuancering af vores dertil relaterede sprog. Man må derfor vedvarende spørge til deres relative præg; tenderer de mod det positivt eller negativt medvirkende? Medværkerne har selvfølgelig primært positive effekter, hvor modværkerne primært har negative effekter, og værkerne, der "har nok i sig selv" og derfor ikke "blander sig", er selvfølgelig en rent teoretisk kategori, man (nok) ikke kan finde konkrete eksempler på.

Et værk er som egen-helhed rent teoretisk kun optaget af sig selv, men reelt vil et værks bygningskrop uafvendeligt udgøre en tilstedeværelse som sådan, som selvfølgelig vil spille en rolle for det omgivende, uanset at værket måske ellers ikke er "interesseret i" at medvirke. Derudover vil et bygningsværks "indhegnende" facader og ydre "grænseflader" som oftest have åbninger, hvorfor et mere eller mindre perforeret, porøst og forbindende forhold mellem indre og ydre som oftest også er til stede, hvorfor en udvekslende dimension sædvanligvis også er nærværende, om end den medvirkende effekt måske kun er meget sparsom.

406.

Man skal dog alligevel ikke se sig meget omkring for at møde bygninger (også arkitekttegnede i vidt omfang), som primært er optaget af egen-helheden (er selvoptagede) i en grad, hvor de ikke kerer sig om at udvikle et overskud, der kan medvirke i deres omgivelser. Men igen, dette relativiseres med tiden i det byggede, uafhængigt af bygherrens og arkitektens intentioner, hvorfor sådanne bygninger altid også vil kunne læses og forstås i relation til deres umiddelbare omgivelser, og ikke nødvendigvis med et negativt udkomme.

Det er fristende at hævde, at Stockholms kulturhus har gennemlevet en sådan udvikling, da bygningens turbulente tidlige historie indikerer, at kulturhuset var et - i dele af den almindelige offentlighed - mere eller mindre "hadet modværk" i sine helt unge år, men relativt hurtigt blev en stor folkelig succes og derfor siden har været - og fortsat er - et "elsket medværk". Om dette tilsvarende vil lykkes for Operaen på Holmen, må tiden vise.

Det er dog selvfølgelig ikke uden betydning, hvorvidt en bygning indadvendtheden er dannet i en bevægelse, der henter stof og relationelle forhold fra sine omgivelser (som f.eks. Stabi meget direkte gør), eller om bygningen etablerer sit eget formelle og kontekst-uafhængige spil. Det afgørende er dog, om dette spil resulterer i et overskud og en udadvendt medvirken. La Tourette er f.eks. - som nævnt i analysen - formet i 'Le Modulor', som på sin vis er et kontekstafhængigt formstyrende proportions-system (de menneskelige - eller mere begrænset (og munkelateret); mandlige - proportioner indgår dog), men i tilfældet La Tourette er dette spil i udpræget grad udviklet i relation til La Tournettes fysiske omgivelser (det omgivende landskab) og den menneskelige tro/tvivl-problematik, hvorfor det medvirkende opstår i denne udvikling. Dette arbejde vil dog ikke udelukke, at en fuldstændig selvoptaget og rygvent skabelsesproces for en bygning kan resultere i en vellykket

405.

Tiden må selvfølgelig vise om de fire medværker kan fastholde denne status. Som nævnt i analysen af Stabi, undergår Stabis omgivelser store forandringer i disse år (bebyggelsen af, og dermed også sletningen af Zentraler Platz), og den dermed ændrede situation kalder nødvendigvis på en revurdering, der evt. kan nå frem til den konklusion at omgivelserne er vokset fra Stabi, hvorfor Stabi måske vil få en anden status?

406.

"Hemmelige" værker der er skjult under jorden el.a. kunne evt. være undtagelsen, men omvendt vil disse alligevel altid også melde sig med en tilstedeværelse på andre måder.

407.

Med kontekst menes der her værkets umiddelbare fysiske omgivelser.

medvirken, såfremt bygningens videre "livsproces" udvikler et overskud i bygningen, som det omgivende og det menneskelige kan hente noget positivt fra. Dette overskud kan derfor først vise sig med tiden, når omgivelserne og brugerne (både de direkte og de indirekte) har tilegnet sig, lært af, afvist, evt. transformeret (bygningen og/eller omgivelserne) eller på anden vis har reageret på bygningen for at "omvende" værkets ellers "indadvendte" kvaliteter, så de også kan bidrage udadvendt som medvirkende. Vodroffsvej 2's omgivelser og disses senere adopteringer og "tilegninger" af bygningens gul- og rødstribede murværk er et ret direkte (og evt. banalt i og med det direkte gentagende) eksempel på noget, der startede som et overvejende "selvoptaget træk" der med tiden er blevet involveret i noget værkoverskridende, hvorfor det er overgået til at være et medvirkende træk.

En vigtig betoning i dette arbejde, er at arbejdet med de fire valgte analyse-objekter har fokuseret på medværker, hvis evner og medvirkende muligheder i meget høj grad afhænger af de respektive bygningers funktionelle programmer og de menneskelige problematikker de korrelerer til. Det er ligeledes en vigtig betoning, at der i disse værker ikke skelnes mellem dette og de mere æstetisk-formelle evner og muligheder (såvel de autonome som de kontekstuelt relaterede, som man igen - jf. f.eks. Vodroffsvej 2 - kun svært kan skelne imellem), der på anden vis kan have lige så afgørende medvirkende effekter, hvilket også analyserne viser, da det netop er den samlede kombination, der gør dem særligt vellykkede.

Som det fremgår af analyserne, er Stockholms kulturhus ekstremt udadvendt - grænsende til det vrangvendte - og dette er naturligvis en mulighed, der ligger i bygningens funktion og menneskelige problematik, som Celsing har udnyttet og udtrykt i meget udfoldet grad.

Stabi er tilsvarende udadvendt, bl.a. via de formkontekstuelle inddragelser fra nabobygningerne, men det funktionelle program har andre betingelser og en vigtig funktionelt indadvendt fordybelsesdimension i læsesalen (brugernes læsning af de fra arkivet fremdragede bøger), hvorfor denne kræver et "filter" mod de potentielt forstyrrende omgivelser, som dog alligevel tildes en afgørende rolle som udsigt, der har afgørende indflydelse på videnstilegnelsen, hvorfor Stabis medvirken udfolder sig i et mere intrikat spil mellem bygningens indre verden og den ydre verden bygningen relaterer sig til.

Som kloster har La Tourette pr. definition mere indadvendte betingelser, som Le Corbusier og Xenakis dog udfordrede qua tvivlens rolle i den dominikanske trosforms relativt dynamiske og udadvendte karakter, hvilket foranledigede - jf. min i analysen udviklede forståelse - de to herrer til at etablere et stærkt udvekslende forhold mellem bygningen og det omgivende landskab, som blev integreret i bygningens spil.

Som privatbolig har Vodroffsvej 2 igen mere indadvendte betingelser, som dog igen tematiseres som et forhold mellem indadvendt og udadvendt (privat og offentlig), der også fremgår af bygningens formelle komposition og antydes i bygningens ydre fremtoning, hvorfor Vodroffsvej 2 medvirker i den omgivende by på en mere indirekte og subtil måde (udover bygningens umiddelbare tilstedeværelse som bygningskrop og omgivelsernes tidligere nævnte direkte stribe-adopteringer).

For at vende tilbage til det i indføringsafsnit '1.4. Forudsættende begreber' indledningsvist beskrevne begreb 'bygningskultur' rejser medværket sig ikke blot kvalitativt over en ligegyldig kontekst, men medvirker i denne på måder, hvor værkets kvaliteter ikke kun er selvoptagede, men også bidrager til og løfter det felt af medvirkninger, som konteksten udgør. Et felt af medvirkninger, der i visse tilfælde kan nå et niveau og et omfang hvor man kan tale om, at medværket virker som en (af flere) løftende og afgørende størrelse(r) for dannelsen af en bygningskultur - uanset om denne virker via en særlig æstetisk motivkreds og/eller via andre midler. Medværket bliver derfor også til som en stedsligt og kulturelt situeret og deraf (også) betinget størrelse, hvorfor medværket i den forstand ikke blot er én ting (et objekt), men også del af ét ting (en forsamling - af medvirkende størrelser). I denne *dobbelt forstand* er medværket betinget.

Medværket er en paradoksal splittelse i arkitekturen. Splittelsen ligger reelt ikke imellem egen-helhed og medvirkende helhed, men i at positionen 'egen-helhed' og positionen 'medvirkende helhed' rummer hinanden, ved at være to forskellige svar på den samme grundlæggende splittelse: Egen-helheden kan også rumme - jf. overvejelserne i det tidligere afsnit '3.6. Om arkitekturens helhedsrelationer - og om at forstå' - flere mindre egen-helheder, som hver især medvirker i den større egen-helhed, de er indeholdt i, hvorfor egen-helheden også er et resultat af en række medvirkende helheder. Omvendt kan en medvirkende helhed også blive til en egen-helhed, der bidrager til en endnu større medvirkende helhed og så fremdeles. Men hvorfor så ikke undgå splittelsen ved at undlade at skelne mellem egen-helhed og medvirkende helhed? Dette arbejdes pointe er, at splittelsen og skelningen netop gør helhedsbegrebet aktivt, empatisk og operativt, da det pga. splittelsen ikke stivner i selvtilstrækkelige entiteter, men korrelerer til værkets spænding for at blive til i et kreativt konfliktende spændingsfelt mellem indadvendt væren og udadvendt virken; en paradoksalt samvirkende splittelse, som er svær at beskrive i (det analyserende) sprog og dettes tendens til at adskille i enkeltdele, men som medværkerne lever (mere eller mindre ubesværet).

Jeg har tidligere trukket paralleller mellem de menneskelige eksistenser og bygningsværkernes "eksistenser", men hvor alle mennesker er medmennesker, er ikke alle bygningsværker medværker, hvorfor et behov for at kunne skelne melder sig, hvilket dette arbejde gerne vil imødekomme, men uden at gå kompromis med de foranderlige, komplekse - og vedvarende uafgjorte - spændinger mellem medvirkende og modvirkende kræfter. Denne skelnen kan derfor ikke resultere i entydige kategoriseringer - uanset at jeg måske har været tæt på med dette afsnits eksemplificeringer - hvorfor man bestandigt må vurdere og revurdere spændingernes balancer (uanset de kategoribegreber, vi udvikler, f.eks. 'værk' og yderligere i nærværende afsnit 'medværk' og 'modværk').

3.8. Om bygningsværkernes tidsforhold

Undervejs har jeg berørt de tidlige forhold i bygningskunsten flere gange. Et vigtigt aspekt ved disse - som jeg allerede har været omkring i indføringsafsnit '1.1. Problematik' og som også vil blive brugt som afsæt for dette afsnit - vedrører de nye udfordringer, som bygningskunsten (og arkitekturen som sådan) i dag står over for, der handler om bæredygtighed, naturgrundlag, planetære grænser, klimaforandringer, økologi, biodiversitet, cirkulær økonomi osv. Der kan ikke herske tvivl om, at disse udfordringer er komplekse og gennemtrængende, og at de allerede har og fremover vil få store konsekvenser for bygningskunsten hvorfor de ofte beskrives som udfordringer, der vil revolutionere bygningskunsten. Der kan heller ikke herske tvivl om, at udfordringerne er akut påtrængende, men da bygningskunstens helhedsdannelser på forhånd er komplekse, rummer bæredygtigheds-udfordringerne en vis risiko for, at de kan afstedkomme forhastede og helhedsforenkende tilgange, der kan få os til at glemme de erfaringer, vi allerede har med bygningskunstens helhedsevner igennem dens lange historie. En overilet og ubesindig tilgang til bygningskunstens bæredygtighedsudfordringer kan på denne måde afstedkomme et mere eller mindre omfattende hukommelsesslettende brud med fortiden.

Dette arbejde anerkender selvfølgelig disse udfordringer, men ikke som nye vilkår, der vil *revolutionere* bygningskunsten til fordel for en radikalt anderledes bygningskunst (forstået som en bygningskunst, der ikke trækker tråde tilbage i historien). I stedet sætter dette arbejde en ambition, der i højere grad vil huske og lære af historien og med denne optage de nye udfordringer som vilkår, der vil *evolutionere* bygningskunsten og på denne måde ikke glemme de erfaringer, vi allerede har med den vellykkede bygningskunst, men derimod udvide disse på baggrund af en tidlig helhedsforståelse. En udvidelse, hvor *bæredygtighed* - og meget andet, vi endnu ikke kender til - bliver en vigtigt medvirkende del af helhedsdannelsernes på samme tid huskende og videreudviklende mere omfattende *væredygtighed*.

Nærværende arbejde plæderer derfor for, at vi vil blive bedre til at forstå og løse både nutidige og fremtidige problematikker (og ikke mindst undgå at gentage tidligere fejltagelser), såfremt vi lærer af og bygger på tidligere erfaringer - også erfaringer, hvor sammenhængen med aktuelle problematikker ikke er åbenlys og derfor kan være svær at redegøre for.

Muligheden for at trække på tidligere erfaringer er selvfølgelig på den ene side funderet i et kendskab til tidligere direkte vedkommende erfaringer (uanset om disse er bygningskunstneriske, pragmatiske, tekniske, videnskabelige, filosofiske el.a.), men muligheden handler på den anden side også om at "træne" en mere almen dannelse med en vid horisont (af både emner og tid) og udvikle en mere grundlæggende, generel og kreativt åben evne til at lytte, lære, revidere, omstille, transformere, oversætte, springe og skabe forbindelser, hvor forbindelserne ikke er umiddelbare, hvorfor det i historien potentielt "brugbare" bliver til meget mere end det blot direkte vedkommende. Historien bliver på denne måde et uendeligt erfarings- og afsætsreservoir, man kan trække på, skabe nye forståelser og forbindelser i og af og hente både åbenlys og overraskende in-

spiration fra. Erfaringsvidereførelse er en kompleks størrelse, der kan finde et utal af udtryk og farbare veje på tværs af både direkte og indirekte, specifikke og generelle erfaringer.

Nærværende arbejdes karakter og tilgang har bl.a. sit udspring i ovenstående til fordel for en forståelse, hvor forholdet mellem fortid, nutid og fremtid tænkes komplekst evolutionært, og hvor den meningsfuldhed, vi kan uddrage af og lægge ind i det, vi gør i vores nutid, er betinget af et besindigt forhold til både den fortid, vi kommer fra (og den eksistentielle dybde, denne potentielt giver os), og den fremtid, vi bygger for (og dermed den mulighed for at arbejde med, kritisere, opdatere, relevansgøre og yderligere uddybe denne eksistentielle dybde). En revolution beskrives typisk som en brat og pludselig omvæltning, hvor evolutionen typisk skrider langsommere frem med umiddelbart bedre muligheder for en huskende udvikling, og selvom der selvfølgelig ikke kan herske tvivl om, at omstillingen til en bæredygtig tænke- og virkemåde er akut påtrængende, og en forståelig utålmodighed melder sig, må vi alligevel besinde os på en udvikling, der ikke blot er brat, men også huskende.

Dette arbejdes overvejelser omkring en sådan huskende tidsforståelse er bl.a. inspireret af den danske kunstner Asger Jorn (1914-1973) der har fremført, at tiden ligesom rummet har tre dimensioner: Til rummets længde, bredde og højde svarer *det passerede*, *det nuværende* og *det kommende* - fortid, nutid og fremtid. Jorn opfattede nutiden som den tids-"zone", der opstår ved at fortid og fremtid overlapper hinanden, og han plæderede videre for, at nutidens *fylde* afhænger af, hvor meget af *det passerede* og af *det kommende* der indgår i nuet - og hvordan det er sammenpasset i *det nuværendes* konkretion. Bygningsværker - og arkitekturværker mere generelt - der evner at udfolde alle disse dimensioner må derfor - i forlængelse af Jorn - være *seks-dimensionelle*.

Jorn betonedede også, at nutiden ikke blot er et øjeblik, men det, han kaldte for *samtid*. En tid, hvor nutiden - sagt med mine ord - fyldes af både fortiden og fremtiden, der virker kvalitativt sammen i det, der på denne måde bliver sam-tid. Jorn illustre-

412. rede dette i en diagrammatisk tegning, hvor den øverste figur (side 339)

408.

408. For god ordens skyld vil jeg lige understrege, at dette er en kritik, både af dem der koketterer med kun at kigge frem, men også af dem der koketterer med kun at kigge tilbage.

409. Asger Jorn https://denstoredanske.lex.dk/Asger_Jorn (tilgået den 01.06.2022).

410. Asger Jorn, 'Naturens orden, De Divisione Naturae' s.80 (Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme, Silkeborg 1962).

411. Det skal selvfølgelig bemærkes, at Jorn her tager udgangspunkt i en

kartesiansk rumforståelse - det tredimensionelle koordinatrum - hvor matematikken overskrider dette ved at operere med n-dimensionale rum. I matematikken er det muligt at operere med langt mere end tre dimensioner; sågar uendeligt-dimensionerede koordinatsystemer. Jeg mener dog alligevel at Jorns tredimensionelle udgangspunkt giver god hverdagslig mening i denne sammenhæng, da de tre dimensioner er det vi har bedst konkret erfaring med, og intuitiv forståelse for.

412. Tegningen er publiceret i; Asger Jorn, 'Naturens orden, De Divisione Naturae' s.60 (Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme, Silkeborg 1962).

ill.1.

illustrerer en tidsforståelse, hvor nutiden forstås som et punkt og et øjeblik mellem fortid og fremtid, og den nederste figur illustrerer en tidsforståelse, hvor nutiden forstås som en overlappende zone af fortid og fremtid, hvorfor fortidens og fremtidens samvirken udspænder en samtid.

Det giver god mening at sætte Jorns tidsforståelse i relation til dette arbejdes interesse, da sådanne samvirkninger finder konkret sted i og med bygningsværkernes mange samlede aspekter - fortidige, nutidige og fremtidige - der i og med de respektive værkers helhedsdannelser har en tid sammen; en samtid, der over og i et tidsrum udfolder sig i og med bygningsværkernes helhedsdannende livsudfoldelser. Som tidligere påpeget er værkerens helhedsdannelser ikke stabile størrelser, de forandrer sig uafvendeligt og fortættes yderligere i kraft af det, de møder og udsættes for. De fortættes yderligere i kraft af deres livsudfoldelser og forskellige "curriculum vitae" og vinder derfor hver især noget med tiden, hvorfor dette arbejde med denne implikation vil gribe denne tanke og også forstå bygningsværkernes helhedsdannelser som tidslige samvirkninger og deraf følgende "overlappingsdannede" tidsrum, som bidrager yderligere til og vedvarende udvider det betydningsfulde og meningspotentielle i værkerne.

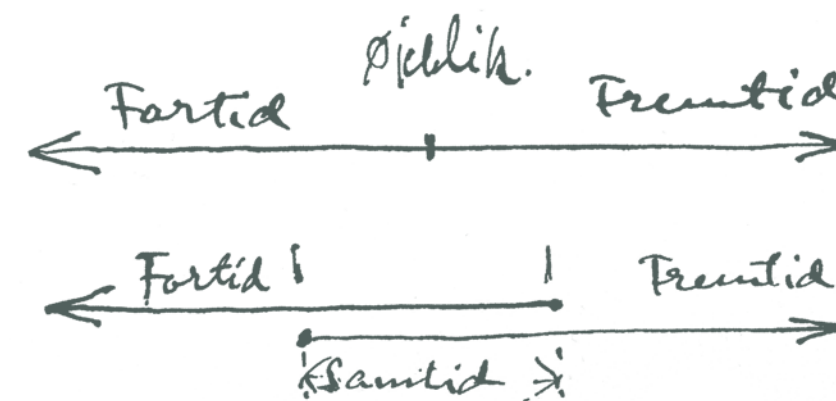
Som det fremgår af de fire værk- og helhedsanalyser - og som det vil blive yderligere konkretiseret senere i dette afsnit - lever alle fire værker i et gensidigt løftende forhold til deres både stedslige og menneskelige uomgængeligt foranderlige omgivelser, og på denne måde udfolder alle fire værker hver deres konkrete tidsforhold, der svarer til det abstrakt-diagrammatiske tidsforhold, som Jorn beskrev. Dette er dog betonnet forskelligt i de fire analyser, hvor arbejdet i analysen af Vodroffsvej 2 - og dette værks "livsforløb" og i dag forskudte situation - måske i højere grad har prioriteret et fokus på værkets egen tidsudvikling og betydningsforandring foranlediget af de ændrede menneskelige forhold og den forskudte brug af værket, og i mindre grad forandringerne af dette værks stedslige omgivelser, hvor arbejdet i de tre andre analyser måske i højere grad har udfoldet de tre værkers medvirkende rolle og forandring af deres omgivelser (såvel de menneskelige som de stedslige). Forholdet vil dog uafvendeligt være både-og; ingen "selv-forandring" uden konsekvenser for den medvirkende rolle, og omvendt ingen "omgivelses-forandring" uden konsekvenser for det "omgivne selv" - så entydigt er det selvfølgelig ikke. Jeg vil derfor tillade mig at hævde, at *nuet* i de fire værkers helhedsdannelser - iht. Jorns dimensions-model - har stor fylde og en gensidigt understøttende sammenhæng imellem det passerede, det nuværende og det kommende.

Mulighederne ligger både i fremtiden og i fortiden, og disse realiseres i den nutid, der forbinder og udfolder implikationerne i og for begge. Eller som Jorn formulerede det:

"Fremtiden bliver reel ved at støde mod fortiden og blive til nutid. [...] Fremtiden er spørgsmålene uden svar, og fortiden er svarene, der ikke længere har spørgsmålstejn. Realiteten er dialogen."

413.

Bygningsværkets *reelle* rum udgør en fortsat forskudt samtid i kompleks udveksling mellem fortid og fremtid - løbende sam-



1.

menpasset i og som en vedvarende dialogiserende og gensidigt løftende situation. Forudsætningen for en sådan dialog er *forskæl*; at alt vi gør, gør en forskæl (til det bedre eller det værre, og hvad der nu findes af relative blandinger derimellem), men min pointe er, at et tilføjet bygningsværks forhold til det allerede eksisterende ikke kan/bør udgøre en hvilken som helst forskæl - for dermed også at acceptere *den ligegyldige og/eller hensynsløse forskæl* - men at denne bør udgøre en hensynsfuldt videreførende og *forpligtet* forskæl. Som jeg tidligere har været inde på mht. det kontekstuel medvirkende, er vi derfor dobbelt forpligtet, når vi tilstræber at tilføje (ikke blot en hvilken som helst bygning, men) et bygningsværk til en given lokalitet, situation, kultur osv. - og her vil jeg tillade mig at antage en tone, der i mere udpræget grad afspejler mine egne værdier og ambitioner på bygningskunstens vegne, for dermed at "lægge foredrag og følelse deri" (som Steen Eiler Rasmussen som nævnt i indføringen formulerede det);

414.

På den ene side vil jeg plædere for, at vi (selvfølgelig) er forpligtet på, at tilføjelsen spiller en positivt medvirkende rolle i den mere omfattende lokalitet, situation, kultur, natur osv. den medvirker i, men på den anden side vil jeg ligeledes plædere for, at vi også er forpligtet på, at tilføjelsen er "sig-selv" og karakteristisk singulær; at det tilføjede bygningsværk ikke blot passivt "gentager" og/eller kritikløst "bekræfter" det i kontek-

413.
Ibid. s.63+65.

414.
Steen Eiler Rasmussen; "Men selv om jeg altsaa ikke har til hensigt at fælde æstetiske domme, viser det sig meget svært at holde for sig selv, hvad man kan lide og ikke lide. Vil man demonstrere kunstens instru-

ment, kan man ikke nøjes med som en fysiker at forklare dets mekanik. Man maa ligesom spille noget igennem paa det, saa at man fornemmer, hvad det bruges til - og kan man saa lade være at lægge foredrag og følelse deri?". Steen Eiler Rasmussen, 'Om at opleve arkitektur', s.8 (København 1957 - genoptryk 1975).

sten allerede eksisterende, men at bygningsværket har en særlig karakteristisk egen-helhed og unik "værk-identitet" som grund for værkets "forskelsgørelse" fra lokalitetens, situationens, kulturens osv. allerede eksisterende bygninger, bygningskultur el.a. På denne dobbelt forpligtede måde kan værket også medvirke "modvirkende" ved at "udvide" lokaliteten, situationen, kulturen osv. med "opdatering", aktualisering og "evolutionær" udvikling og berigelse, for på denne vis også at tage det tidlige - fortsat forskudte - forskelsforhold mellem *det passerede, det nuværende og det kommende* på sig.

Disse modvirkninger og evolutioner kan selvfølgelig finde meget drastiske såvel som mere subtile udtryk (og hvad der findes af varianter derimellem), alt afhængig af temperament, og hvad man finder passende i den givne situation. I forlængelse af dette er det værd at bemærke, at kvaliteten og "omfanget" af de pågældende medvirknings-, modvirknings- og evolutions-effekter ikke nødvendigvis er betinget af, om de har et drastisk eller et subtilt udtryk.

Mine tidligere overvejelser omkring det givtige i at forstå et bygningsværk som en aktant, eller metaforisk som et "væsen", giver således også mening i denne sammenhæng: Et væsen er netop et fortsat udviklende "resultat" af både det passerede (som det "arver" noget fra) og det nuværende (det "miljø", det aktuelt medvirker i), men for de højtudviklede væsener gælder det ligeledes, at de ikke blot er passive, de følger ikke blot med, men påvirker og sætter retninger ved at møde det kommende aktivt på baggrund af en egen singular væren, en egen erfaring, tænkning, lyst, ambition og vilje. I metaforisk forstand findes og virker en sådan erfaring, tænkning, "lyst og vilje" også i det enkelte bygningsværk (den højtudviklede bygning), vil jeg hævde, selvom det kan være svært at redegøre for, da "viljen og retningen" sjældent er entydigt målrettet, hvilket jeg bl.a. berørte i forbindelse med Vodroffsvej 2 og dette værks stædige vilje.

Et højtudviklet væsen (og altså også et bygningskunstnerisk "væsen") er netop en unik størrelse med en særlig egen-væren og karakter, uanset om dette "væsen" indgår i en "større flok" og en særlig kultur, der præger væsenet med både "arv og miljø". En kultur - eller et "øko-system" - som vedblivende også er nødt til at være en tilpasningsdygtig og "levende" størrelse i forhold til det kommende og derfor er afhængig af den fortsat evolutionære udvikling af "flokken og systemet". Denne udvikling må nødvendigvis komme fra "systemets bestanddele" og de enkelte "individens" bidrag og forskelsgørelser. En kultur er netop "summen" af alt det, en "flok" har lært igennem historien - det som deles og tages for givet - men dette arbejdes pointe er netop, at denne læring ikke finder et endeligt stade, men udvikler sig fortsat i og med de enkelte individens udvikling og forskelsgørelser (nye individens tilkomst osv.), men også fortsat gensidigt løftende samarbejder. Dermed også sagt, at vi ikke bør opvurdere Heimat-begrebet eller en på anden vis stivnet selvforvisset kulturkonservativ tænkning, men at vi (også i bygningskunsten og arkitekturen mere bredt) er forpligtet på "evolution" og hensynsfuld forskelsgørelse i og med disse konstante tidlige udviklinger.

En anden side af denne "væsens-problematik" angår brugernes status: I bygningsværkerne er der en umiddelbar "nu-og-her-ak-

tualitet" i de praktiske behov, sansninger osv., de søger at understøtte for de *brugere og besiddelsestagere* - de direkte nærværende *kødelige* - der er i nutiden og aktuelt bruger værkerne, men bygningsværkerne har også andre mere "langstrakte" tidsforhold, hvor opmærksomheden også må være på de *brugere og besiddelsestagere* - de mere indirekte nærværende "*spøgelser*" - der "*er*" i fortiden og i fremtiden, som også "bebor" og virker i værkerne, og som derfor melder sig som noget vigtigt og (endnu) sværere "kalkulerbart", som jeg også vil plædere for, at man bør lade bygningskunsten forholde sig til.

I min ph.d.-afhandling 'Det Ustadige i Arkitekturen' gav jeg udtryk for, at ikke man kan fastholde en stabil "identitet" i

415. hverken et bygningsværk eller et sted; tværtimod lever "begge" af, at deres respektive identiteter udgør flydende, konfliktende og diskuterende felter, uanset at de kan identificeres og derfor skiller sig ud som særlige (hvorfor de er singularitets-fænomener jf. mine overvejelser i afsnit 3.6.). Disse identiteter er ikke blot isolerede størrelser, men indgår også som dele i større kontekstuelle og tidsmæssige sammenhænge, i situerede, men uafgjorte spil mellem det passerede, det nuværende og det kommende.

Den vigtige erfaring, de fire i dette arbejde analyserede værker (også) giver os, er, at deres respektive eksistenstematisk betingede identiteter med tiden ikke blot konsolideres eller udskiftes med nye, men at de vedvarende forskydes og åbnes mod *fornyede* identiteter. Bygningsværkernes stadigt fornyende sammenpasninger med deres respektive, uafvendeligt foranderlige kontekster (incl. de uafvendeligt skiftende brugere) sker derfor som varierende, supplerende og sammenhængende "forlængelser" af såvel konteksterne som værkerne (og værkeres eksistenstematiske "undersøgelser"), der dermed føres evolutionært videre i levende, skabende og aktualiserende bevægelser.

Enhver interesse i fortiden er tæt knyttet til nutidige problemstillinger. Og som nutiden forandres, og dens typiske træk ændres, forandres ligeledes vores vilkår for at tolke og forstå fortiden. Dermed kommer vores nutidige vilkår og aktiviteter i en vis forstand til at forandre fortiden, med konsekvenser for både nutiden og fremtiden. Tiden lukker sig ikke - den ændrede måde, vi bruger, tolker og forstår fortiden på, ændrer forti-

416. dens betydning.

415. Thomas Ryborg Jørgensen, 'Det Ustadige i Arkitekturen' s.164 (Kunstakademiets Arkitektskole 2005). Jeg skelner i denne sammenhæng ikke entydigt mellem begreberne 'sted' og 'kontekst'. De to begreber bruges ofte i flæng blandt arkitekter, og er generelt svære at skille ud fra hinanden, men et bud kunne være, at ved brug af begrebet 'sted' spiller den arkitektoniske sammenhæng som oftest en afgørende rolle (jf. begrebets etymologiske baggrund i ordet 'stad'; by), mens begrebet

kontekst er et mere generelt begreb for sammenhæng (lat. con'textus, af con- + 'texere væve'), der ikke nødvendigvis vægter det arkitektoniske, men udgør et mere komplekst netværk af fysiske, kulturelle, mentale og programatiske sammenhænge.

416. De foregående 8 linjer er tilpasset men ellers næsten direkte gentaget fra min tidligere nævnte ph.d.-afhandling s.158-159.

Selv det mest betydningsfulde sted - og det mest betydningsfulde bygningsværk - er under konstant omvurdering. Hver tid forandrer og tilpasser såvel stederne som bygningsværkerne og tager i bedste fald også hensyn til og bruger erfaringer fra det allerede eksisterende. Et allerede eksisterende steds betydning påvirkes uafvendeligt af hvert ændret eller tilføjet bygningsværks bearbejdning af det, men omvendt påvirkes bygningsværket uafvendeligt også af det allerede eksisterende. Ethvert ændret eller ny-tilføjet bygningsværk må derfor undersøge, hvilke muligheder der opstår, når det - på baggrund af dets egne betingelser - tager tråden op fra det allerede eksisterende og organiserer og sammenpasser sig i en ikke repeterende, men varierende tilegnelse, og heri ligger mulighederne for en ægte dialog til forskel fra den bevidstløse overtagelse af påståede universelle eller lokale sandheder fra den ene tid til den anden. For igen at trække på Jorn materialiserer et bygningsværk sig derfor ikke blot som en rent rumlig tre-dimensionalitet, det besidder også tre tids-dimensioner, hvor orienteringen fortid-fremtid ikke forstås som en statisk modsætning, men som en levende forudsætning for hinanden og samtiden.

Vi lever i en Verden, der uafvendeligt forandrer sig, og kan ikke uforandret vende tilbage til det passerede, hvorfor vi ikke kan insistere på stederne som uforanderlige. Men vi kan insistere på stederne som forudsætninger - at der er og skal være forskel på stederne - for at vi kan etablere identitetsforhold. Men også at disse forhold bunder i relevans og sammenhæng med vores uafvendeligt foranderlige livsverdener, der uadskilleligt og konstant åbnende medvirker, hvorfor såvel stedernes som de medvirkende bygningers virkemidler fortsat må genskabes i stadigt svarende modificeringer.

For at vende tilbage til - og nu også eksemplificere - den indledende diskussion om revolution kontra evolution må den umiddelbart simple modsætning derfor nuanceres. Stockholms kulturhus er f.eks. et bygningsværk, som på sit opførelsestidspunkt umiddelbart kunne opfattes som et meget markant brud med den allerede eksisterende aksefordring og den eksisterende bygningskultur, og derfor kunne kritiseres for at være et historieløst, brat og radikalt omvæltende og på denne måde hensynsløst forskelsgørende byggeri. Huset blev dog hurtigt - og er stadig i dag - et højt elsket og en uadskillelig organisk og *fyldig* del af Stockholm, hvorfor det, som kunne opfattes som et kun modvirkende revolutionært brud med Stockholms historie, mere nuanceret viste sig også at være en medvirkende evolution. Dette arbejdes pointe er, at tiden er et vilkår for os, og at vi ikke kan standse tiden eller vende tilbage til tidligere tider. Forandringen, og dermed forskydningen fra og/eller bruddet med det tidligere, er et vilkår, vi ikke kan undgå. Enhver unik bygning har derfor en "revolutionær" dimension, men i de vellykkede bygninger (dvs. bygningskunstens bygningsværker) sættes dette brud kvalitativt forandrende ind i en større tidlig helhed af *det passerede, det nuværende og det kommende*, hvorfor det dermed også bliver evolutionært, hvilket Stockholms kulturhus er et tydeligt eksempel på med sit både huskende og kritisk reviderende forhold til det passerede.

Kulturhuset i Stockholm og Stabi i Berlin er begge bygningsværker, der i meget direkte fysisk forstand evolutionerer deres

respektive steder ved at dekonstruere planlagte bystyrende akser og en historisk forudgående fordring om at etablere et bymæssigt hierarki med et entydigt og determinerende magtudtryk. I Stockholm; den af Jean de Vallée planlagte og delvist gennemførte paradegade og bystyrende akse, der udgår fra kongehuset. Og i Berlin; Hitlers og Speers - aldrig gennemførte, men for Berlin historisk og mentalt uafvendeligt nærværende - planer om en Prachtstrasse og Nord-Süd-Achse.

La Tourette og Vodroffsvej 2 forandrer også deres steder, men på mere indirekte måder evolutionerer de deres steder ved i 417. højere grad at *fortrylle* dem gennem en ændret forståelse og brug der gør stederne større end deres målbarhed og "større end det, de blot er". I La Tourette sker det ved at lade landskabet indgå i bygningens konfliktende fortælling om tro og tvivl, hvor landskabet får en afgørende rolle for derigennem at blive forandret og "større". Fra Vodroffsvej 2 "spredes" ligeledes en spændingsfyldt fortælling, der på mere subtil vis handler om beboelse (og om ensomhed og fællesskab).

Stabi og kulturhuset evolutionerer og *fortryller* dog også deres omgivelser med tilsvarende strategier, der ikke kun dekonstruerer stedets fysiske forhold og hierarki, men også tilføjer programmatiske fortællinger og nye brugsmønstre, der handler om hhv. kultur (og politik) og viden (og refleksion).

Der er muligvis en betragtelig afstand mellem ovenstående bygningskunstneriske "evolutions-strategier" og de bæredygtige strategier, vi nu og fremover bør udvikle. Omvendt er der i ovenstående principielle forhold til fortiden og deraf følgende tidlige helhedsdannelser meget, man bør lære af og forstå som et kulturelt, kunstnerisk og eksistentielt bæredygtighedsparameter, vi ikke må glemme. Man kan derfor kun anbefale (og håbe på), at såvel nutidens som fremtidens såkaldt bæredygtige bygningsprojekter (og den omfattende skala- og tids-tænkning, kompleksitet og sværhedsgrad dette indebærer) vil huske og lære af erfaringer som bl.a. disse og dermed tænke og virke med et tilsvarende "fortids-forhold" og en tidlig helhedsforståelse, der på samme tid vil huske og videreudvikle og derfor må arbejde med såvel gentagelse som med brud. I nutiden og fremtiden bør denne både huskende og videreudviklen-

417. Med begrebet *fortrylle*, trækker dette arbejde bl.a. på den tyske økonom og sociolog Max Webers (1864-1920) begreb *affortrylle*, som Weber anvendte som en beskrivelse af sekulariseringens og den moderne videnskabs rationalitetsforherligelse, og afmontering af de mytiske dimensioner vi bl.a. finder i de religiøse fortællinger. Rationaliseringen er knyttet til videnskabens udvikling, som samtidig har ført til en "affortryllelse af verden" iht. Weber. Den moderne videnskab forstår Verden som et sæt målbare resultater, og denne forudsigelighed skaber dermed et nyt verdensbillede sammenlignet med det tidligere ikke-videnskabelige verdensbillede. Hvis dette verdensbillede forstener, er

resultatet et "rationalitetens jernbur", som består af "mennesker uden ånd". Max Weber, 'Den protestantiske etik og kapitalismens ånd' s.121 (København 1995 - Org. 'Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus' 1904). Dette arbejdes hensigt med at anvende begrebet *fortrylle* er dog ikke en tilbagevenden til det religiøse, men blot en besindelse og en mere dennesidig anerkendelse af at Verden heller ikke i dag kun kan begribes rationelt, og at f.eks. visse kunstneriske udsagn - i dette arbejde med fokus på de bygningskunstneriske udsagn - stadig evner at "fortrylle" os. Sekulariseringen og videnskabeliggørelsen var derfor ikke en fuldstændig "affortryllelse af verden", således som Weber mente.

de dobbelthed derfor ikke kun udfolde sig i relation til de (i en lang historisk periode for selvcentrerede) menneskelige interesser og de kulturelle og kunstneriske aspekter, men samtidigt også i relation til vores naturgrundlag - og deraf følgende bæredygtighedstiltag, der kan understøtte (og bidrage til at genopbygge) dette grundlags (af menneskeheden svækkede) "dygtighed til at bære" det planetære økosystems mangfoldige livsformer - og på denne måde indgå som en uomgængelig del af de respektive fremtidige bygningsværkers funktionstemaer, eksistenstemaer og hele væredygtighed.

Uanset de oprindelige intentioner lægger bygningsværkernes tid og virkningshistorier yderligere betydning til værkerne, som uafvendeligt medvirker i de bestandigt varierende meningsdannelser som værkerne fortsat afstedkommer og medvirker i (uanset om disse har negative eller positive implikationer). Dette bærer ethvert bygningsværk med sig, uanset skiftet eller ikke-skiftet brug, og uanset skiftede eller ikke-skiftede intentioner. For visse værker - f.eks. værker, der har dannet ramme om afgørende samfundsbegebenheder eller på anden vis kollektivt og/eller alment eksistensafgørende begebenheder (positive såvel som negative) - gælder det, at denne betydningsophobning kan blive så "påtrængende", at senere meningsdannelser i højere grad end i andre værker må tage disse betydninger i betragtning, da deres tilstedeværelse kan være vigtige for forståelsen af et sted, en kultur, et samfund el.a. Denne overvejelse tangerer selvfølgelig en transformationsproblematik (og evt. en fredningsproblematik), men det er vigtigt at påpege, at denne tankerække leder frem til en forståelse af de historiske træk i bygningsværkerne, hvor de aktiviteter og begebenheder der har fundet sted i værkerne kan være lige så afgørende for deres værdi som alle mulige andre bygningsrelaterede træk. Ethvert bygningsværk rummer på denne måde et arkiv af arkitekten og/eller bygherren intenderede betydninger, men også betydninger som værket har tilegnet sig i og med sin livsbane og de aktiviteter og begebenheder, som har fundet sted i og i relation til værket udover det i første omgang intenderede. Dette betydningsarkiv kan som nævnt være mere eller mindre tungt, men det medvirker uafvendeligt i de meningsdannelser, som vi bestandigt søger at danne i relation til værkerne. Ethvert værk leder os altså til at tyde dets betydninger. Værket kan dog sjældent determinere disse tydninger og dermed udelukke, at nye betydninger kan tilføjes værkets betydningsarkiv. Dette arbejde vil dog alligevel plædere for, at i de "gode tydninger" tages dette betydningsarkiv i betragtning som grund for meningsdannelsen, og følgelig at den "gode bruger" derfor kender og forholder sig dette arkiv og kan udvikle et begavet forhold til dette, og dermed give nye betydninger gode chancer for at lægge sig hensynsfuldt og begavet til arkivet.

Alt i alt fører dette afsnit frem til, at det koster en *vedvarende* investering af (både kræfter, tolkning, tænkning og) tid, for at det kan give mening.

3.9. Helhedsdannelsen som eksistentiel meningsgrund

Dette afsnit tager som de øvrige implikationsafsnit afsæt i de forudgående analyser, men som nævnt i forordet, er dette afsnit også delvist informeret og inspireret af afsnittet 'Arkitektur som virkelighedstolkning' fra min ph.d.-afhandling (Thomas Ryborg Jørgensen, 'Det Ustadige i Arkitekturen' s.133-141, København 2005), hvorfor jeg har tilladt mig at gentage og tilpasse enkelte pointer.

- "[...] at betragte arkitekturen som et område for en mere generel diskussion om virkeligheden og ikke bare som et
418. spørgsmål om at producere bygninger."
- Jaime Salazar (1964-)

344
—
345

Som det har fremgået af de foregående otte afsnit i dette kapitel og de fire værk- og helhedsanalyser forinden, tangerer dette arbejde spørgsmålet om *mening* flere gange. I analyserne formuleredes dette som specifikke værk- og helhedsrelaterede meningsdannelser, der opstår *fra* det konkrete møde med værkerne og deres helhedsdannelser. I dette afsnit vil jeg forsøge at skrive mere udfoldet *om* denne problematik på en mere generel måde, hvor meningen netop ikke er specifik, men drøftes som noget der findes som potentiale i enhver værk- og tilhørende helhedsdannelse. Noget, som værkerne og helhedsdannelserne på denne måde virker som grund for. Som jeg var omkring det i indførsningsafsnit '1.2. Om arbejdets tilgang og form', deler dette arbejde et fællesskab med den tyske filosof Gadamer såkaldt hermeneutiske forståelsestilgang, hvor Gadamer som nævnt betonede, at en sådan vedvarende må skelne mellem en delforståelse og en helhedsforståelse, som den "samlede" forståelse i bestandigt reviderende vekselvirkninger må bevæge sig imellem i det, som Gadamer kaldte for den hermeneutiske cirkel. I dette afsnit får denne cirkelbevægelse et langt større "omfang" at bevæge sig rundt i, i den forstand at bygningsværkernes helhedsdannelser (af både egen-helheder og medvirkende helheder) nu også virker som forståelseskatalyserende medvirkende dele i den langt større helhed, som *virkeligheden*

419. *som sådan* udgør.

Bygningsværker er fysiske manifestationer, men de skabes - udover som rammer for helt praktiske fysiske brugsbehov i hverdagen - også gennem metafysiske overvejelser og af vores hverdagsoverskridende erindringer, tolkninger og drømme. Bygningsværker er derfor også udsagn om noget, der overskrider deres konkrete materielle virkelighed, og de kan derfor

418. Jaime Salazar, 'MVRDV at VPRO' s.7 (Barcelona 1999). Den danske oversættelse skyldes den danske filosof Morten Daugaard, lektor emeritus ved Arkitektskolen i Aarhus.

419. Betegnelsen *virkeligheden som sådan*

er inspireret af den franske filosof Michel Serres' (1930-2019) betegnelse det *mangfoldige som sådant*, og skal i denne sammenhæng forstås som en betegnelse for virkeligheden i hele sin ufatbare althed - som *det hele* (se bl.a. Niels Lyngsø, 'En eksakt rapsodi, om Michel Serres' filosofi' s.155-167 (København 1994).

opfattes som fænomener, der også kommunikerer med os på andre niveauer end den blot umiddelbare sansning og brug.

Denne yderligere kommunikation fungerer fundamentalt set metaforisk - som det at forstå og opleve et fænomen ved hjælp af et andet; om det enkelte bygningsværk som metaforisk afspejlende model af den virkelighedssituation, det medvirker i, og dermed som kommunikation af - og udtryk for - indsigter om denne virkelighed. Når dette arbejder plæderer for, at bygningsværkerne også har metaforiske dimensioner, så menes der dermed, at bygningsværkerne tilsvarende kvalificeres og forstås gennem eller ved hjælp af noget andet, nemlig de *meneskelige og stedslige tematikker*, som bygningsværkerne danner ramme omkring og er i dialog med; at der er en sammenhæng mellem ramme og tematik (men også en *afstand*, hvilket jeg vil vende tilbage til). Selv om disse tematikker kun udgør små lokale hjørner af virkeligheden *som sådan*, er de respektive tematikker underlagt de vilkår, den foranderlighed og kompleksitet, som en mere omfattende virkelighed påfører dem. De "lokale" tematikker og steder, som dette arbejdes analyserede værker skaber rum, ramme og forhold til, udgør derfor ikke blot isolerede "øer" i Verden, men indgår som involverede og udvekslende elementer i en sammenhængende Verden, hvor *alt påvirker alt*. I den forstand indebærer bygningsværkernes lokale "tematik-behandlinger" og steds-forhold også almene implikationer og kan på den måde også danne grund for mere omfattende virkelighedstolkninger og forståelser. Det enkelte bygningsværk kan således forstås som en særlig måde at "reducere" eller intensivere virkeligheden *som sådan* til et behandleligt format. En måde, der på trods af værkets umiddelbart lokale karakter og tilknytning er åben for tolkninger, der rækker ud over det begrænsede lokale - tolkninger, der ekstensiverer det intensiverede.

Som den norske forfatter Jan Kjærstad (1953-) (med reference til den amerikanske filosof Richard Rorty (1931-2007)) har gjort opmærksom på, udgør metaforerne en slags arbejdshypoteser, der skal afdække en "virkelighed", som ikke kan nås i egentlig forstand, en virkelighed, der er hinsides vores fatteevne - og her vil dette arbejde gerne trække paralleller mellem den skrivekunst, som Kjærstad forholder sig til, og den bygningskunst, som dette arbejde forholder sig til. Nærværende arbejde vil argumentere for, at det enkelte bygningsværk muliggør en metaforisk orientering med den indbyggede forudsætning, at virkeligheden er ufatteligt meget mere kompliceret og dunkel, end vi ynder at tro. Som Kjærstad parallelt skriver:

"Og måske har metaforerne, som arbejdshypoteser, snarere noget med forbindelser end med lighed at gøre - med at skabe eller se forbindelser i virkeligheden hvor der ingen

420. forbindelser er".

Metaforen spejler derfor ikke blot virkeligheden, den *skaber* virkelighed; den er virkelighedstilvækst, forstået på den måde at den ændrer den måde, vi forstår og orienterer os i virkeligheden på. Den får virkeligheden til at hænge sammen på en anden måde end før. Den "analyse", som et givent bygningsværk tilbyder - af den specifikke menneskelige og stedslige virkelighedssituation, bygningsværket medvirker i - er derfor

ikke blot deskriptiv, men i lige så høj grad konnotativt forandrende. Virkelighedens niveauer udgør i den forstand en slags råstof for bygningsværket, et råstof som kan bearbejdes og kombineres på overrumplende måder, så virkeligheden kan "genopstå" i forvandlet form.

Bygningsværket forstået som virkelighedstolkning åbner bygningskunsten mod en mere generel diskussion om, hvordan vi ved hjælp af et bygningsværk kan tolke, forstå og dermed leve i og med de eksistensvilkår, der udgør vores virkelighed. Bygningsværket forstået som grund for en mulig virkelighedstolkning og forståelse drejer sig om at orientere sig i *virkeligheden som sådan*, og en sådan virkelighedstolkning må i dag - vil dette arbejde argumentere for - nødvendigvis forholde sig til den præsente virkeligheds komplekse vilkår. En virkelighed som er blevet (eller reelt altid har været) "stumper og kaos", og som ikke kan løftes ind i en sluttet sammenhæng, hvorfor bygningskunsten ikke kan forlade sig på et privilegeret niveau, men må bestå af og indskrive sig i mangfoldigt situerede, interagerende og foranderlige niveauer. Niveauer, der fungerer som konstant skiftende perspektiver på Verden - dvs. måder at møde Verden på; f.eks. funktionelt, individuelt/socialt, kulturelt, politisk, teknisk, bæredygtigt, videnskabeligt, religiøst, kunstnerisk, filosofisk osv., som vi mødte forskellige variationer og betoning af i de fire analyser. Dette arbejde leder derfor frem til en forståelse for, at bygningskunsten bidrager til dette, ved at disse forskellige perspektiver på Verden hver især finder plads og kvalificeres gennem hvert bygningsværks digteriske bearbejdning af forskellige, almene, men kontekstuel relaterede og situativt udfoldede, eksistentielle problematikker (som jeg tidligere benævnte eksistens-temaer).

Jeg fremhæver derfor - med bl.a. de fire analyserede bygningsværker - bygningskunstneriske strategier, der med transverse og "tematik-samlende" manøvrer forsøger at sætte disse mangfoldige og foranderlige "perspektiv-niveauer" i gensidigt løftende forbindelse med hinanden uden at ophæve deres interne forskelle i sammenhænge, der ikke er konkluderende synteser, men derimod *diateser*. Diateser, der kvalificeret og vedblivende *står i det åbne* ved både at være singulære og mangfoldige, karakterfulde og efemere, bestemte og ubestemte, fyldte og tomme - uanset at vores forståelsesforsøg (og vores brug for den sags skyld) ofte søger en konkluderende lukning, der dog kun vil være midlertidig.

Begrebet 'diatese' er lånt fra sprogvidenskaben og kommer oprindeligt af det græske 'diathesis', der betyder 'tilstand'. En diatese er i sprogvidenskaben en verbal kategori, som betegner det perspektiv, som aktanternes forhold til verbet ses under i en given sproglig situation. Dette forhold vil ofte skifte mellem at være aktivt eller passivt, alt afhængig af hvordan situationen udvikler sig. En diatese kommer derfor til udtryk som en skiftende 'tilstandsform'.

420. Jan Kjærstad, 'Menneskets felt' s.35 (København 1999 - org.: Oslo 1997).

421. https://denstoredanske.lex.dk/diatese?utm_source=denstoredanske.dk&utm_medium=redirectFrom-Google&utm_campaign=DSDredirect (tilgået den 01.06.2022).

I nærværende arbejde lånes og oversættes diatese-begrebet i et forsøg på - med inspiration fra et humanvidenskabeligt (hermeneutisk meningsundersøgende) felt - at betone den mere åbne og i den forstand ubestemte situation og tilstand, som de respektive bygningskunstneriske helhedsdannelser og disses meget forskellige aktører - som minimum; bygningen, brugerne og stedet - udgør og ses under i forhold til de respektive eksistenstemaer, de forholder sig til og fortættes omkring i en given bygningskunstnerisk situation og helhedsdannelse. Dette arbejde fører derfor frem til en forståelse for, at de bygningskunstneriske helhedsdannelser finder sted som både tætte og åbne tilstande, som er disse - både sammenhængende og usammenhængende - niveauers kooperative og dynamiske, samlede tilstand og virkning. Tilstande, der ikke *syntetiserer*, men i stedet *intensiverer* det mangeartede via den kooperativt digteriske bearbejdning af et - for det respektive bygningsværk særligt - (eksistens-)tema.

Som jeg var omkring det i indføringsafsnit '1.4. Forudsættende begreber', har begrebet 'syntese' - der etymologisk betyder 'sammenstillen' - sin oprindelse i matematikken (fra de oldgræske matematikere), hvor det danner uadskilleligt modsætningspar med begrebet 'analyse', der etymologisk betyder 'adskillen'. Man får derfor hurtigt det billede, at de to begreber kan gå op i hinanden, hvor forskellen blot er, at de involverede dele og aspekter i syntesen er sammenstillede, mens de i analysen er adskilte, hvorfor analysen har mulighed for at få "det hele med" og få regnestykket til at gå op, når den skiller syntesen ad.

Som alternativ søger dette arbejde med diatese-begrebet en besindelse på, at vi ikke vil kunne få "det hele med", når vi analyserer en vellykket helhedsdannelse, da dennes *tæthed*, *intensiverede mangeartethed* og *gensidigt løftende samarbejde* indebærer et emergent spring mod en "overskudstilstand", som analysens adskillellesproces på ingen måde vil kunne begribe. Som vist i de fire analyser henter de fire værker deres styrker i en sådan intensiveret heterogenitet; f.eks. meget tydeligt nærværende i Sainte Marie de la Tourettes udfoldede konflikt og deraf følgende "vrimlende spredningsstrategi" og "diskuterende" karakter, hvor heterogeniteten ikke forsøges ophævet i en enheds - "en enigheds" - konkluderende syntese, men derimod holdes kvalificeret åben (og åbnende) som en mere undersøgende og "tvivlende" størrelse, så mange svar kan dannes af brugerne, når vedkommende hver især bruger og forholder sig til bygningsværket. Og ligeledes i Stabi, hvor videnstilegnelsen finder sted i en "beskyttende indrammet" og fokuseret læsesals-situation, men hvor en kaotisk "uendelig", ubeherskeligt "tvivlende" og derfor kritisk åbnende dimension alligevel også får kvalificeret mulighed for at melde sig. Som analysen fremhæver det, er læsesalsbrugeren derfor placeret i en "dobbelt-situation", hvor der gøres opmærksom på, at Verden er større og mere ubehersket end den "indhegnede" og beherskede "videntilegnelses-situation", som læsesalsbrugeren er placeret i, hvorfor vedkommende tilsvarende er placeret i en konfliktende og blikskiftende situation, der nøder og hjælper brugeren til at reflektere, for - på baggrund af situationens sammenbragte både "indrestyrede og andenstyrede input" - selv at kunne tage kritisk stilling.

I de fire involverede værker er de respektive specifikt aktivi-

tetsinddrømmende, stedsmedvirkende og hverdagsunderstøttende situationer så tæt kvalificerede, at man som bruger oplever en berigelse og en kvalificering, der hjælper og nøder én til at tage stilling til situationernes specifikke betydningsfelter og dermed også sin egen medvirkende rolle, men yderligere oplever man også, at man kan lære af og inspireres til at overføre disse "stillingstagninger" til et mere omfattende eksistentielt perspektiv.

Nærværende arbejde leder frem til en erkendelse af, at den vellykkede bygningskunstneriske helhedsdannelse ikke blot er resultat eller konsekvens af en enkelt årsag. Tværtimod er den vellykkede bygningskunstneriske helhedsdannelse som en hvirvelstrøm; et cyklonisk lavtrykscentrum, hvor til en mangfoldighed af konfliktende og konvergerende årsager strømmer. Den fletter "svage bånd", som Bruno Latour tilsvarende har formuleret det - selvom jeg dog ikke kan se årsager til, at disse bånd ikke også skulle kunne flettes med stærke kræfter og undgå at "knække" eller ende i "inhiberende knuder":

"Styrke kommer ikke fra koncentration, renhed og enhed, men fra udbredelse, heterogenitet og ved forsigtigt at flette

422. svage bånd."

- Bruno Latour

423. Virkelighedens mangetydighed bør i den forstand være et æstetisk princip for bygningskunsten. Eller som Lars Qvortrup mere generelt konkluderer: "Fordi kompleksitet ikke reguleres ved hjælp af simple principper, men ved hjælp af en kompleksitet der matcher". Til dette må jeg dog præciserende tilføje, at de førnævnte attraherende og samlende "cykloniske lavtrykskræfter" udgøres af hvert bygningsværks særlige eksistenstema, der "begrænser og sorterer" for på denne måde at sikre, at ikke alt i Verden involveres - Verdens hele kompleksitet - men kun den kompleksitet, der er relevant for den pågældende helhedsdannelses "eksistens" og væredygtighed, hvorfor helhedsdannelsens kompleksitet af involverede delaspekter har mulighed for - og kan finde styrke ved - at samle sig i et "match".

422.

Bruno Latour, 'On actor-network theory: A few clarifications plus more than a few complications' s.2. <http://www.cours.fse.ulaval.ca/edc-65804/latour-clarifications.pdf> ("Strength does not come from concentration, purity and unity, but from dissemination, heterogeneity and the careful plaiting of weak ties"). (tilgået den 01.06.2022).

423.

Den norske arkitekturteoretiker Christian Norberg-Schulz er inde på noget tilsvarende når han skriver; "Som helhet konkretiserer arkitekturverket altså et koherenssystem av poler. Det er karakteriseret ved at det er bestemt av poler av *forskjellig* art,

og ikke av ønsket om å abstrahere entydige, rene gjenstander. Når så mange fristes til å bruke ordet «organisk» om et vellykket arkitekturverk, skyldes det nettopp at arkitekturen konkretiserer slik naturen selv gjør. Som mellomgjensdannelsen *beskriver* ikke arkitekturen verden, men smelter noen av dens aspekter sammen til en ny meningsfylt helhet". Christian Norberg-Schulz, 'Intensjoner i arkitekturen' s.175 - afsnit 6, 'Den arkitektoniske helheten' (Oslo 1967).

424.

Lars Qvortrup, 'Det lærende samfund - hyperkompleksitet og viden' s.25 (København 2001).

En bygningskunstnerisk helhedsdannelse kan ikke beherskes fra et enkelt synspunkt, et enkelt privilegeret sted, men udgør en fuldtonet symfonisk form, hvor mange synspunkter, interesser og motiver sammenflettes indenfor et tema - en om-handlen - i en kompleks og vedblivende proces. Et tema, der netop sikrer, at “diskussionen” ikke blot er overfladisk altinkluderende, men udvikler sig som *rema*; Som det, der “siges om” temaet og derfor er relevant for temaet og udvikler og uddyber temaet, men som samtidigt kan tjene som metaforisk “overførbar” erfaring og medierende og “kontaktskabende” underlag for også at kunne sige og udtrykke noget dybere om Verden, selvom det må tage udgangspunkt i et lokalt og begrænset og i den forstand indirekte perspektiv.

Bygningskunsten - og arkitekturen som sådan - er et medie; en kontaktflade eller et interface, som den hollandske arkitektgruppe MVRDV ville kalde det, mellem os og *virkeligheden som sådan*. I deres - af den indledningsvist citerede Jaime Salazar redigerede - bog ‘MVRDV at VPRO’ formuleres det på denne måde:

“Arkitektur er et interface, en kontaktflade. Ikke bare nu: Det har den altid været. Arkitekturhistorien er historien om udviklingen af dette interface mellem virkeligheden, arkitekterne og brugerne af arkitekturen”

- og senere i samme tekst:

“Endofysikken [...] introducerer idéen om at vores opfattelse af virkeligheden er et spørgsmål om interfaces. Interface som en model, som en erkendelse af virkeligheden. Objektiv virkelighed eksisterer ikke, siden vores relative position i virkeligheden ophæver enhver form for absolut relation til den. Endofysikken relativiserer vores forhold til verden ved at hævde at betragterens eksterne position kun er mulig i form af en model og aldrig indenfor selve virkeligheden. I henhold til Gödels ubestemthedssteorem, er det kun muligt at give en komplet beskrivelse af et komplekst system ved at betragte det helt udefra. Anvendt på arkitekturen tvinger den endofysiske idé os til den konklusion at vores syn på virkeligheden er et spørgsmål om interfaces. Snarere end at være forbundet med virkeligheden er vi forbundet med dens interface.”

Erfaringen af bygningskunstens (og mere generelt; arkitekturens) helhedsformende sammenhængskræfter er - vil dette arbejde argumentere for - lige så vigtige for os som menneskelivets eksistentielt gennemtrængende og/eller skelsættende erfaringer i øvrigt, da bygningskunsten udgør vigtige udtryk for menneskelivet og menneskets måder at være i Verden på. Men i modsætning til det direkte bemærkelsesværdige i f.eks. bygningskunstens billeddannelser, det praktisk funktionelle og lign., registreres bygningskunstens helhedskræfter ikke i os som “punktuelle” oplevelser, hændelser, begivenheder og “instagram-moments”, men siver over tid langsomt og mere indirekte ind i os. Bygningskunstens sammenhængskræfter sætter sig i os, de påvirker vores hverdagslige adfærd, bliver absorberet og bliver en del af os, uden at vi nøjagtigt kan sige hvornår og hvordan, hvorfor vi ofte undervurderer disse. Og

som menneskelivets skelsættende erfaringer i øvrigt finder de sted i os som underbevidst kapacitet og som grund for værdier, fællesskabs- og kulturudviklinger, associationsmuligheder, meningsdannelser og holdninger til, hvordan virkeligheden i mere omfattende forstand kan hænge sammen og fungere. Jeg må derfor nuancere den principielle bestemmelse af bygningsværkets meningsfuldhed som blev udviklet i afsnit ‘3.3. Det gensidigt henvendte’, hvor jeg skelnede mellem et bygningsværks *betydning* som noget, der er objektivt til stede i bygningsværket, og bygningsværkets *mening* som noget, der opstår i *forholdet* mellem bygningsværket og dets (både menneskelige og stedslige) omgivelser, for her at udvide dette for også at tale om en (endnu) mere omfattende *eksistentiel* meningsfuldhed. En eksistentiel meningsfuldhed, som kan finde inspiration og grund i bygningsværkets forhold til ikke kun det umiddelbart involverede og omgivende, men også til *virkeligheden som sådan*.

Når man undersøger en bygnings helhedsdannelse, kommer det meget hurtigt til at handle om bygningens eksistens som sådan, og mere generelt om bygningskunsten - og dennes helhedsfordrende sammenhængskræfter af både egen-helheder og medvirkende helheder - som en portal til den menneskelige grunderfaring af altings forbundethed (af både positiv og negativ karakter). Denne tanke har været central i dette arbejde; at bygningskunsten (også) er et medie, hvormed vi får mulighed for at åbne os selv for denne erfaring, hvorfor bygningskunsten kan hjælpe os til at danne et Verdensforhold.

Bygningskunsten kan hjælpe os til at udvikle en tolkning og en forståelse af *virkeligheden som sådan* for i den forstand at kunne danne grund for en eksistentiel meningsdannelse. Om denne meningsdannelse er kortvarig eller længerevarende, afhænger af de involverede parter gensidigt løftende evner, men selvfølgelig også deres kvaliteter og livsbaner hver for sig og de i øvrigt influerende omstændigheder.

Tidligere professor på Det Kongelige Akademi/Arkitektskolen, idéhistoriker og forfatter Carsten Thau (1947-2021) formulerede i et essay følgende:

425. Citeret fra ‘Den Store Danske’: “Tema, sprogvitenskabelig betegnelse for det, man taler om. [...] I moderne lingvistik betegner tema en ytrings eller en større enheds emne [...] På dansk udgør tema almindeligvis ytringens første del. I udtrykket *København er en smuk by* er København tema. Resten af ytringen kaldes rema, som betegner det, der siges om tema.” https://denstoredanske.lex.dk/tema_-_sprogvidenskabeligt_begreb (tilgået den 01.06.2022).

426. Citeret fra ‘Den Store Danske’: “ETYMOLOGI: Ordet *metafor* kommer af græsk *metaphora* ‘overføring’, af *metapherein* ‘bære, føre over’.” <https://denstoredanske.lex.dk/metafor> (tilgået den 01.06.2022).

427. Jaime Salazar, ‘MVRDV at VPRO’ s.2+11 (Barcelona 1999). Den danske oversættelse skyldes den danske filosof Morten Daugaard, lektor emeritus ved Arkitektskolen i Aarhus.

428. Som allerede nævnt er betegnelsen *virkeligheden som sådan* inspireret af den franske filosof Michel Serres’ betegnelse; *det mangfoldige som sådant*, og skal i denne sammenhæng forstås som en betegnelse for virkeligheden i hele sin ufatbare althed - som *det hele* (se bl.a. Niels Lyngsø: ‘En eksakt rapsodi, om Michel Serres’ filosofi’ s.155-167 (København 1994)).

“Arkitektur handler dybest set om at gøre verden beboelig, vi domesticerer et rum i et, som det foreligger, principielt uendeligt og meningsløst univers. Idet vi rejser arkitektur, behersker vi noget og gør det begribeligt inden for et etableret territorium. Noget finder sted, som man siger. Vi territorialiserer og opretter en verden.”

429.

Jeg er som sådan enig med Thau i, at arkitekturens *finden sted* - dens etablering og “indhegning” af et territorium - er arkitekturens grundlæggende - og nødvendige - gestus (uanset at jeg nok ikke ville bruge udtrykket ‘beherske’). Dette arbejde har dog - jf. ovenstående - den forbeholdende tilføjelse, at den indhegning ikke må gøre arkitekturen selvtilstrækkelig, men at den også må overskride sig selv og sit umiddelbare territorium til gavn for en større helhedsfordring, hvor “indhegningens begribeligheds-gørelse” også giver mulighed for at gribe ud imod Verden, hvorfor de respektive arkitekturværker ikke blot er indhegninger, men også muligheder for at etablere forbindelser mellem indenfor og udenfor de pågældende indhegninger mod et udvidet, “ekspanderende” og mere ubegrænset (indhegnings-ubestemt) territorium, hvorfor - ikke en beherskelse, men - et kvalificeret forhold til den ellers uendelige og uoverskuelige virkelighed “udenfor” muliggøres.

430.

Bygningskunstens helhedsdannende “diatetiske indhegninger” (af både egen-helhed og medvirkende helhed) er i den forstand også steder, hvor man med bygningsværkets helhedssamling og meningsmuligheder som “filter, redskab og interface” kvalificeres til at etablere perspektiver på Verden, hvorfor de respektive bygningskunstneriske helhedsdannelser udgør kvalificerede - og som sådan *kvalificerende* - grunde, der kan bruges som afsæt for de tidligere omtalte mere omfattende, eksistentielle virkelighedstolkninger. Afsæt, som dette arbejde selv tager med de fire analyserede bygningsværker og helhedsdannelser som grunde, der hver især giver kvalificerende muligheder for dette arbejdes overvejelser omkring de eksistentielle problematikker, som værkerne hver især korrelerer til; hhv. beboelse, tro/tvivl, viden/refleksion og kultur/politik.

Som jeg var omkring det i indføringsafsnit 1.2. og 1.3., er disse overvejelser udviklet i et gensidigt løftende samarbejde mellem værkerne, deres “udenomsværker” og mig selv, og slår derfor over i inspireret medvirkende meningsdannelser, som selvfølgelig inkluderer min egen personlige medvirken, hvorfor de som sådanne overskrider det videnskabeligt beskrivende og værkanalyserende for måske mere at nærme sig en slags medtænkende “brug” af værkerne. Værkerne giver dog ikke desto mindre grunde til disse medtænkende meningsdannelser hvorfor de må inkluderes i dette arbejde om bygningskunstens helhedsdannelser - også selvom overvejelserne og meningsdannelserne er afhængige af min personlige medvirken, og derfor ikke er “gentagelige” (i naturvidenskabelig forstand), men kun kan tjene som eksempler der højst sandsynligt vil afstedkomme andre overvejelser og meningsdannelser, når andre involverer sig. Omvendt kan disse afsæt ikke føre til hvad som helst, men må følge de overordnede “retninger” som værkerne hver især udpeger, bl.a. via deres både kvalificerede og kvalificerende eksistenstematiske optagetheder og deres kunstneriske (“mystiske”) egen-værender. Brugernes personlige medvirkninger er derfor rammet ind og fylder og nuancerer (giver nuancer til) det (scene-) rum, som værket rammesætter,

hvorfor andres medvirkende meningsdannelser ikke blot er noget helt andet, men bidrager yderligere til - giver andre nuancer til - det selvsamme rum og dettes deraf følgende “nuancerigdom”, “dybde”, historiske “erfaring” og “curriculum vitae”.

Det er en vigtig kvalitet ved et bygningsværk, at man kan mærke, at mange mennesker har erfaret, brugt, tænkt over, oplevet meningsfylde og derved sat spor og “nuancer” i bygningsværket, og på denne måde “taler” med tiden ikke kun én (arkitektens), men flere “stemmer” igennem bygningsværket. I bygningskunstens “skuespil og scenerum” er vi alle både “forfattere, instruktører, skuespillere, scenografer og tilskuere”. De skiftende medvirkende meningsdannelser, som bygningsværkerne kan blive anledning til, lagrer sig på denne måde som en slags berigende “patinering” i bygningsværkerne og “udvider” derfor bygningsværkerne med ny betydning. Tidligere mening bliver på denne måde ny betydning - tidligere mening lagrer sig som “betydningspatinering” - der “udvider” den allerede eksisterende betydning, der igen kan danne (et nu udvidet) afsæt for nye medvirkende meningsdannelser osv. Jeg vil vende tilbage til dette i det efterfølgende afsnit ‘3.10. Om at opleve bygningskunst’.

431.

Et bygningsværk er som sådan en afgrænset størrelse (uanset at værket evt. “betydnings-udvides” og form-transformeres med tiden), men det udenomsværk, som jeg tidligere kaldte *værkets sted*, er ikke blot en “indhegnet” lokalitet, men en mere arbitrær, ubestemt og grænseusikker zone, hvor bygningsværkets endelighed og uendeligheden i *virkeligheden som sådan* udveksler med hinanden. Stedet er ikke blot den form, som udenomsværket udgør, men den tvetydige både form-tilblivende og form-opløsende zone, hvor effekterne af bygningsværket berører og påvirker det uendeliges formløshed; den zone, som dette arbejde kalder *den medvirkende helhed*. Det skal dog med det samme siges, at arbejdet her - med denne ret entydige zoneopdeling mellem endelighed, uendelighed og en overlappende zone - benytter sig af en teoretisk adskillelse, hvor især den “rene” uendelighed er svær at registrere (medmindre man løfter blikket mod himlen og universet). Som oftest befinder vi os i grader af domesticeret “kulturelt” indhegnet - mere eller mindre porøs - endelighed, hvor oplevelsen af den “rene” uendelighed er underliggende og kun mere eller mindre registrerbar. Ikke desto mindre er den bestandigt nærværende (også når vi ikke løfter blikket mod himlen).

429.
Carsten Thau, ‘I tidens løb - Varighed og former for død i arkitekturen’. Essay bragt i ‘Arkitekten’ vol. 120, s.55-6, febr. 2018.

430.
Dette mener jeg i øvrigt gælder alle kunstværker, ikke kun arkitekturens.

431.
En sådan berigende “betydningspatinering” kan f.eks. tydeligt identificeres i Berlins eneste bevarede byport,

Brandenburger Tor (opført 1788-91), der - som et af Tysklands vigtigste nationale symboler - er det ikoniske eksempel på menings-omskiftelighed, og en deraf følgende fortsat udvidet betydningsfuldhed. Brandenburger Tor er i dag et betydningsfuldt symbol på såvel den tyske som den europæiske genforening. I den kolde krig var den et symbol på det delte Tyskland såvel som det delte Europa, og før 1945 var den sejrsgudinde-kronede portbygning, symbol på henholdsvis preussisk, tysk og nazistisk militarisme.

Denne mere omfattende “helhedsdannelse”, et bygningsværk kan medvirke i, bliver i den forstand til i et mere omfattende forhold: det endelige i bygningsværket på den ene side og det uendelige i *virkeligheden som sådan* på den anden side. Dette forhold er formidlet via *den medvirkende helhed*, der nu agerer som et tredje “mellemliggende led”, der er “større end” bygningsværket, men “mindre end” *virkeligheden som sådan*, for at udgøre en paradoksal blanding af “endelig uendelighed” og “uendelig endelighed”. Bygningsværkets helhedsdannelse (både dets egen-helhed og dets medvirkende helhed) får yderligere meningspotentialitet via dette forhold, men også *virkeligheden som sådan* kan hente bidragende “dråber” af meningspotentialitet via dette, hvorfor en optimisme og et eksistentielt håb - en tillidsfuld forventning om noget opbyggeligt, der vil/kan indtræffe i fremtiden - antydes, uden at der foreligger en objektiv sikkerhed.

Den bygningskunstneriske helhedsdannelse giver os en ramme der kvalificerer os, og gør os trygge via det kvalitativt begrænsede “ståsted”, som bygningsværket giver os, men samtidig med at den på denne måde placerer os i Verden, åbner den også Verden for os og udsætter os i den forstand i Verden. Denne udsættelse giver os i kraft af kvalificeringen mulighed for at etablere et perspektiv, en tolkning og et virkelighedsforhold, så vi - inspireret af Sten Eiler Rasmussens tidligere nævnte scenerums-eksempel - kan udspænde virkeligheden som et scenerum og med dette danne et meningsfuldt medvirkende “dybdekompositorisk” forhold mellem forgrund, mellemgrund og baggrund; bygningsværkets egen-helhed som forgrund, den medvirkende helhed som mellemgrund og virkeligheden som sådan som baggrund. Og måske er det endda den egentlige betingelse for en bygnings *bliven værk* (som væren + virken), at bygningen formår at etablere et kvalificeret forhold mellem forgrund, mellemgrund og baggrund. Ikke blot som den klassisk billedteoretiske afstands-adskilte opdeling, tværtimod karakteriserer det måske et bygningsværk, at det lader sin forgrund, mellemgrund og baggrund flyde sammen for at være i kvalitativt udvekslende og gensidigt løftende dialog med hinanden.

432. Når man erfarer *virkeligheden som sådan* med et bygningsværk som perspektivgivende forgrund, forstærkes oplevelsen af eksistentiel dybde. En dybde, der yderligere forstærkes, hvis værket på kvalificeret vis giver både forgrund (egen-helhed) og - mellem forgrund og baggrund forbindende - mellemgrund (medvirkende helhed). En dybde, der giver os mulighed for overhovedet at få et forhold til *virkeligheden som sådan* for på denne måde at få mulighed for at opleve og forstå forholdet som meningsfuldt, så man - selv om vi ikke kan få det store overblik og danne endelig viden - trods alt kan sige: Sådan ser *virkeligheden som sådan* ud *herfra* (jeg vil vende tilbage til dette i afsnit ‘3.10. Om at opleve bygningskunst’). Som den danske filosof Jørgen Dehs (1945-2018) tilsvarende har formuleret det:

“Et kunstværk er ikke en ting blandt andre ting, men må snarere forstås som et perspektiv på verden, som vi sætter

433. os i dialog med, og som føjer noget nyt til vores erfaring.”

- Den aktuelt genopståede - og vanvittige - diskussion om, hvorvidt jordkloden er flad eller rund, udstiller på sin vis problemet med at opnå overblik og endelig viden om *virkeligheden som sådan*. De lokale (og mentalt begrænsede) observationer, der igen får folk (for eksempel i den relativt indflydelsesrige amerikanske forening ‘The Flat Earth Society’) til at mene, at jordkloden er flad, kan med rumfartens bogstavelige mulighed for overblik afvises med endelig viden (“udefra-ind”). Denne mulighed har vi ikke mht. *virkeligheden som sådan*, da vi ikke kan træde udenfor *virkeligheden som sådan* for at danne os et overblik. Vi er derfor prisgivet vores lokale perspektiver og “flade” gisninger (“indefra-ud”), der selvfølgelig kan være mere eller mindre kvalificerede og konsistente. Dette arbejde fremviser fire eksempler på bygningsværker og helhedsdannelser, der hver især udgør sådanne begrænsede og lokale, men konsistent kvalificerede perspektiver på *virkeligheden som sådan*. Perspektiver, der giver os bedre muligheder for at forstå *virkeligheden som sådan* som “rund”.

Den ubegrænsede kompleksitet i *virkeligheden som sådan* overvælder os, afvæbner os, fratager os vores handlekraft og gør os hjælpeløse. I modsætning til dette danner et bygningsværk - gennem sin helhedskatalyserende egenskab - sin egen begrænsede og betydningsfulde virkelighed. En virkelighed, der både er og ikke kun er bygningsværkets egen, i den forstand at bygningsværkets egen-virkelighed også udgør en slags koncentreret model af *virkeligheden som sådan* - en ‘poetisk forkortelse’ iht. den i indføringen nævnte Inger Christensen - hvor udvalgte væsentlige træk ved virkeligheden er bragt sammen, kondenseret og kombineret med hinanden. Det eksistentielt opbyggelige ved dette er, at fordi dette foregår i bygningsværkets “laboratorie-agtige” begrænsede og (mere eller mindre) håndterbare situation, kan disse virkelighedstræk nu intensiveres og organiseres, så de kooperativt kan virke sammen som et sammenhængende hele med deraf følgende mulighed for emergente helhedseffekter og en deraf opstået udvidet betydningsfuldhed, der hentes i muligheden for det gensidigt løftende samarbejde, hvilket er uopnåeligt i *virkeligheden som sådan*. Det “virkelighedsudvidende” ved bygningsværket består derfor i, at bygningsværkets fortættede “virkelighedskon-

432. Spørgsmålet er selvfølgelig om man overhovedet kan erfare *virkeligheden som sådan*? Reelt kan man nok kun erfare begrænsede udsnit af *virkeligheden som sådan*, hvor en pointe i dette arbejde er, at bygningsværkerne (ligesom alle mulige andre kunstværker) udgør særligt kvalificerede og kvalificerende udsnit, der derfor kan give en mere omfattende og dybere “erfaringskontakt”.

433. Filosof Jørgen Dehs under opslaget ‘Æstetik’ i opslagsværket ‘Den store danske’. <https://denstoredanske.lex.dk/æstetik> (tilgået den 01.06.2022). Jørgen Dehs (1945-2018) var filosof og forfatter, og tidligere lektor og

leder af forskeruddannelsen på Arkitektskolen i Aarhus.

434. <https://theflatearthsociety.org/home/> (tilgået den 01.06.2022).

435. Konsistent betyder *fast, tæt, sammenhængende, konsekvent*. I visse sammenhænge benyttes termen konsistent for også at pege på at noget er modsætningsfrit, hvilket ikke giver mening i denne sammenhæng, da dette arbejde jo bl.a. med analysen af La Tourette peger på, at værket er fyldt med modsætninger og konflikt, men alligevel hænger meningsfuldt sammen hvorfor det i den forstand er konsistent.

centrat” kan udvikle mere uddybede eksistentielle betydninger og dermed mere omfattende meningspotentialer til vores virkelighedstolkninger, end vi mere generelt kan uddrage af *virkeligheden som sådan*. På sin vis er det først ved hjælp af bygningsværkets modelagtige “virkeligheds-efterligning” og kreative “laboratorie-undersøgelse”, at vi bliver i stand til at erfare *virkeligheden som sådan* på forståelige, begribelige og meningsfulde måder. Måder, som selvfølgelig er begrænsede, hvorfor vi med metaforiske midler må bære eller overføre (termen ‘metafor’ kommer som nævnt i note 426 fra græsk, af *meta* og *pherein*; ‘at bære over’) den i og med bygningsværket oplevede meningsfuldhed “over på” *virkeligheden som sådan*, hvorfor denne aldrig kan blive fuldt dækkende og med fuld garanti, men ikke desto mindre giver det os en grund at sætte af fra og dermed noget at arbejde med og et (besindigt) håb om en mere omfattende meningsfuldhed.

Ovenstående kan måske også forklare, hvorfor de dårlige bygninger gør os - ikke kun funktionelt og fysisk uforløste, men også - mere eller mindre mentalt utilpasse. Deres “samlinger” er ikke tætte og kvalificerede, og vi efterlades derfor med en ukvalificeret udsathed - et scenerum uden dybde og en manglende grund, vi derfor ikke kan tage virkelighedstolkende og håbefuldt meningsskabende afsæt fra, hvilket gør os utrygge. Dermed ikke sagt, at utrygheden som sådan er noget, vi altid skal forsøge at undgå: Til tider må vi udsætte os for denne for at finde nye grunde, nye afsæt og nye muligheder; hvorfor vi - som jeg var omkring det i analysen af La Tourette - konstant må veksle mellem grundløshed og grundlag (mellem udenfor og indenfor div. indhegninger), hvorfor jeg opfatter en eksistentielt søgende vedvarende “bevægelighed” som et vilkår. “[...] daglig Examination er Troens Spænding”, som Søren Kirkegaard blev citeret i forbindelse med analysen af La Tourette, og “uden fare ingen intensitet”, som jeg efterfølgende formulerede det. Bevægelsen mellem grundlag og grundløshed giver de bestandigt midlertidige og utilstrækkelige meningsdannelser “Spænding”, hvorfor de kan “Examineres” - “virkelighedstjekkes” - og komme videre.

Som det blev diskuteret i afsnit ‘3.6. Helhedens halvhed’, har et bygningsværk - selvom der selvfølgelig er lagt forskellige hensigter og betydninger ind i bygningsværket - ikke en egentlig mening “i-sig-selv”. Værket mangler denne, hvorfor det udgør en “halvhed”, der afventer “udenomsværket” som helhedens “anden halvdel” (brugerne og omgivelserne), der dermed i samarbejdet kan lade en vellykket helhedsdannelse opstå, såfremt samarbejdet kan realiseres som meningsfuldt.

Man kan selvfølgelig overveje, om ikke selve meningsdannelsen er et “aspekt”, der har en særstatus i helhedsdannelsens samling af aspekter. Et “aspekt”, der netop ikke blot er et delement på linje med helhedens øvrige delementer, da meningsdannelsen - uanset sin midlertidighed - foregår på helhedens “gennemtrængende niveau”, hvorfor jeg nærmer mig noget, hvor jeg må overveje at revidere den tidligere nævnte enighed med Thyssens påpegning af, at “ingen operation kan foregå på helhedens niveau”, da denne “operation” netop består i det samarbejdende helhedsfællesskab.

Det samme gælder mere generelt for *virkeligheden som sådan*, der netop ikke har en allerede givet mening “i-sig-selv”, men

tilegner sig mening i gensidigt løftende samarbejder med de meningsdannende virkelighedstolkninger, vi som tænkende og uafvendeligt meningssøgende og meningsskabende væsener medvirker til at danne i Verden. Meningsdannelser, som bl.a. opstår i relation til de eksistentielt undersøgende “tætte steder” i Verden, der bl.a. i udpræget grad finder sted i kunstens eksistentielle undersøgelser, som de kommer til udtryk i malerkunsten, billedhuggerkunsten, musikken, litteraturen, digtekunsten, scenekunsten, filmkunsten osv., men altså også i udpræget grad i bygningskunsten og arkitekturen. Disse “tætte steder” kan via deres kvalificerede betydningsfylde og “meningspotentialer” kvalificere vores tænkning og i samarbejde

436. etablere meningsdannelser.

Nærværende arbejde vil derfor argumentere for, at en meningsdannende tolkning af *virkeligheden som sådan* - som f.eks. en bygningskunstnerisk helhedsdannelse jf. ovenstående kan afstedkomme - også må være skabende, da den netop etablerer en mening som ikke allerede er i Verden. *Virkeligheden som*

437. *sådan* er meningsløs, og man kan derfor ikke blot afdække en allerede eksisterende meningsfuldhed i virkeligheden, men er overladt til at skabe og konstruere denne i “samarbejde” med de (udfordrende, men fantastiske) muligheder, som *virkeligheden som sådan* giver os. Bygningsværkerne hjælper os (også) med dette via deres kvalificerede og kvalificerende samlinger (af både harmoni og komplementerende konflikt), hvor en sammenhængskraft og generelt “konstruktiv” opbyggelighed kan erfares.

Det er svært at komme udenom, at jeg med ovenstående overvejelse tangerer noget der kan lignedes med en utopisk forestilling, så det er derfor vigtigt at pointere, at der her er tale om en tilgang der ikke tror på universelle “totalløsninger”. Som de danske kunsthistorikere mag.art. og ph.d. Camilla Jalving (1972-) og mag.art. Marie Laurberg (1979-) tilsvarende har formuleret det:

“Utopien har [...] fortsat betydning inden for samtidskunsten, men vel at mærke på en ny måde. Ikke som en færdig udformet vision for et bedre samfund, formuleret i eller realiseret gennem kunsten; men som en tro på, at kunsten kan inspirere os til at tænke ud over det eksisterende - mod bedre måder at leve på. Når kunstnere udforsker utopiens potentiale i dag, sker det således i et felt og på en måde, der ligger hinsides modernismens ideologiske universalløsninger såvel som postmodernismens angreb på de store fortællinger. I dette felt er utopien udtryk for den lokale og individuelt baserede forestillingskraft, hvis

436.

Dermed ikke sagt at en pointe i visse vigtige kunstværker, netop kan være en afgrundsdyb uopbyggelighed, hvor mening ikke kan dannes, hvorfor man kun konfronteres med det meningsløse, så den konstant “examinerende” spænding mellem grundlag og grundløshed holdes i

live. Omvendt giver det kreative i kunsten os et (sparsomt) håb.

437.

Jeg er selvfølgelig klar over at ikke alle er enige med mig i dette, men at visse (ret mange) hævder en allerede givet (som oftest religiøs) mening.

verdensforandrende potentiale synes at kunne rummes i et
438. lavmælt spørgende ”hvad nu hvis”.

For at opsummere er det først, når vi hver især engagerer os i værkerne og lader dem skabe sammenhæng, orden eller forstyrrelse, at meningen opstår. I sig selv er bygningsværkerne ”blot” forskellige sæt af (kvalificeret begrænsende og derfor fokuseringsfremmende og) åbnende betydninger og muligheder, omend en hvilken som helst mening selvfølgelig ikke kan dannes. Som tidligere nævnt er betydningen det muligheds- og tolkningsfelt som et bygningsværk har (via bl.a. bygningsværkets eksistenstematiske og kvalificerende undersøgelse); det iboende (”objektivt” immanente), som bygningen kan i relation til det menneskelige og det stedslige. Hvor meningen er det, som brugerne fremdrager af dette felt - det, som aktuelt ”bruges”, hvorfor meningen opstår i ”samarbejdet” mellem værket, brugerne og det omgivende. Meningen kan i den forstand ændres alt efter samarbejdet med brugernes og det omgivendes omskiftelige ”behov, hensigter, evner og åbenhed”, der omvendt også er betinget af og kan inspireres af bygningsværkets egen-væren, fokuserede betydning, mulighedsfelt og meningspotentialer.

Bygningsværkerne besidder netop sammenhængskræfter, udvidende begrænsninger og berigende modstande, og derfor kan de hjælpe os, udfordre os, sætte fastlåste forestillinger i bevægelse og skabe nye (og/eller mere nuancerede) orienteringer i Verden. Pointen er imidlertid, at dette først sker, når vi bringer dem i anvendelse ved at engagere os i dem, opleve dem, bruge dem, diskutere dem, arbejde med dem, udvikle dem og danne mening i og med det gensidigt løftende samarbejde. Og det er netop dette engagement, der også gør os selv til stærkere og mere deltagende og ansvarlige mennesker. Til kvalificeret sansende og tænkende *med-mennesker*, som medvirker til at forme og danne mening (og evt. ånd og/eller sjæl) i og med vores fælles Verden, nutid, fortid og fremtid, og med fare for at tilskrive Peter Celsing noget, der ikke var hans hensigt, var det måske dette med-menneske, han havde i tankerne, da han formulerede sit berømte: ”Jag bygger för en ny människa som måste komma”.

Bygningskunstens egen-helheder giver os visse muligheder qua deres status som ”indhegnede verdener”, hvor de respektive sammenhængskræfter i udpræget grad kan virke og erfares. Bygningskunstens medvirkende helheder giver os andre muligheder qua deres status som udadvendt involverede, hvorfor der er ”huller i hegnene” - porøsitetsskabende huller, som jeg tidligere benævnte ’det gensidigt henvendte’, hvorfor kræfterne også bruges udadvendt katalyserende. Dermed ikke sagt, at et bygningsværks egen-helhed ikke kan danne grund for en mere omfattende virkelighedstolkning; dette sker blot på en mere indirekte måde (de tomme og ”uinvolverede” gårde i Vodroffsvej 2 eksemplificerer dette), hvor bygningsværkets medvirkende helhed selvfølgelig allerede peger ud over egen-helheden og derfor giver mere direkte muligheder (Stockholms kulturhus’ ”bykvalificerende” rolle eksemplificerer i udpræget grad dette). Såvel medværket som modværket kan derfor virke som grund og afsæt for et meningsfuldt forhold til *virkeligheden som sådan*, uanset at medværket umiddelbart har et ”forspring” og

måske flere strenge at spille på qua sin dobbelte karakter af både ”selvoptaget enhed” og omverdens-involveret katalysator.

Egen-helheden og den medvirkende helhed har dog hver især forskellige ”farer”; faren ved den indadvendte egen-helhed er, at den kan risikere at lukke sin indhegning fuldstændigt, til en grad hvor den etablerer et rygvendt ”reservat”, der kun er interesseret i sin egen endelige verden og ikke vil forholde sig til den større uendelige om-verden. Faren ved den udadvendte medvirkende helhed er omvendt, at den risikerer at ”opløse sig” i uendelighed og derfor ikke får ”styrket” sine helhedskræfter og givet form til og kvalificeret sin tæthed, hvorfor den risikerer ikke at kunne danne kvalificerende grund, der kan bruges som afsæt for en meningsdannende virkelighedstolkning. Den ”rette balance” er derfor målet. En balance, som jeg bl.a. var omkring i afsnit ’3.3. Det gensidigt henvendte’, og som til stadighed vil være unik og ”vippende” bevæget, betinget af den omskiftelige unikke situation og de omskiftelige unikke vilkår.

Som det fremgår af ovenstående, udgør de bygningskunstneriske helhedsdannelse kun *grunde* for meningsdannende virkelighedstolkninger - uanset at et bygningsværk selvfølgelig også er udtryk for en tolkning af den specifikke situation, problematik og de vilkår det er skabt ind i og ud af. Et bygningsværk er

438. Camilla Jalving og Marie Laurberg, ’Performative utopier i samtidskunsten’. Artikel i K&K, Kultur & Klasse 114, Vol. 11, s.109-122 (Aarhus Universitetsforlag, 2012). De fortsætter på denne måde: ”Dette betyder imidlertid ikke, at samtidskunstens kritik af modernismens programatiske utopier er glemte. Særligt associationen med de totalitære ideologier, der op gennem det 20. århundrede realiserede deres samfundsvisioner i en serie af diktaturer og menneskelige katastrofer, har bidraget til en berettiget skepsis over for de forestillinger om en totalløsning på samfundets problemer, som også prægede periodens kunst. I slutningen af århundredet var en stor del af de drømme, som drev sådanne forestillinger, skudt i sænk, hvilket efterlod et tomrum dér, hvor ideer om universel sandhed, historisk fremdrift og forestillinger om det sande og det gode før kunne formuleres med en vis optimisme. Som den amerikanske utopiforsker Rachel Weiss skriver, synes en af de givne præmisser, da postmodernistiske kulturkritikere gjorde status mod slutningen af det 20. århundrede, ikke blot at være historiens afslutning, men overbevisningen om, at utopiske ideer altid er latterlige eller farlige, idet hun understreger, at ”det er dette problematiske fundament, som enhver idé om utopia i dag må basere sig på” (Weiss 191). Bevidstheden om, at utopien bærer på denne problematiske arv, skinner tydeligt igennem, når såvel kunstnere som kritikere de

seneste år har nærmet sig den. For mindst lige så påfaldende, som selve antallet af disse nye projekter er, er den sikkerhed, hvormed genintroduktionen af utopien altid i samme åndedrag følges af kommentarer, der skal moderere forestillingen om, hvad utopien er eller kan være. [...] En af de nok mest kendte reformuleringer af utopibegrebet i den nyere kunst-kritik finder man hos den franske kritiker Nicolas Bourriaud. I sin bog *Relationel Æstetik* fra 1998 introducerer Bourriaud blandt andet begrebet ’mikro-utopien’, som han ser som samtidskunstens modsvar til modernismens heroiske fremtidsdrømme og forestillinger om det perfekte samfund. Begrebet baserer sig på den italienske kunstner Maurizio Cattelans idé om ”la dolce utopia”. Det sødmefulde - nogle vil hævde det ufarlige - er da også karakteristisk for den utopiforestilling, som Bourriaud bygger op. Som han skriver i *Relationel Æstetik*: ”Utopien leves i dag i den subjektive verden, i konkrete og bevidst fragmentariske eksperimenteres real time.”

439. En bygnings betydnings- og mulighedsfelt kan selvfølgelig også ændres såfremt bygningen transformeres (f. eks. afstedkommet af at bygningen ikke længere kan indgå i meningsdannende samarbejder, hvorfor bygningen i den forstand er blevet et modværk), hvorfor også nye samarbejder kan opstå og ny meningsfuldhed kan dannes (hvorfor bygningen revitaliseres som medværk).

derfor først et *specifikt* situeret tolkende fænomen for dernæst at blive afsæt for en *generaliserende* tolkning, der gør bygningsværket til grund for en meningsdannende virkelighedstolkning i relation til virkeligheden som sådan. De bygningskunstneriske helhedsdannelser udgør derfor utilstrækkelige, usikre og “ureglementerede” grunde, der, selvom de kan være stærkt kvalificerende og inspirerende, ikke kan garantere en vellykket meningsdannende virkelighedstolkning. Dette forhold og denne åbne “ikke-garanti” vil blive diskuteret i det følgende.

Et relevant følgespørgsmål, dette arbejde må stille og diskutere, er, om nutidens (byggende) arkitekter er holdt op med - eller ikke har mulighed for - at katalysere vellykkede helhedsdannelser i den omfattende og meningspotentielle forstand, som dette arbejde argumenterer for, at de bør efterstræbe. Har de kræfter der dominerer Verden og byggebranchen i dag - den voldsomt forøgede kompleksitet i den byggende praksis, hæmmende regler og lovgivning, markedskræfterne, den øgede politiske indblanding, byggebranchens ændrede hierarki og/eller den fortsatte demokratisering af byggeriets beslutningsprocesser, samfundets forøgede forandringshastighed, globaliseringen osv. - overskredet arkitektstandens rækkevidde, hvorfor bygningsværkerne ikke (længere?) kan realiseres som helhedsfordrende i den samfundsmæssigt omfattende og menneskeligt dybt involverede forstand, som dette projekt interesserer sig for og plæderer for? Og har dette evt. haft som konsekvens, at arkitekterne - indrømmet karikeret - er blevet opdelt i på den ene side ikke-byggende utopisk stort helhedsfordrende “drømmere” (der f.eks. derfor “kun” forsker (videnskabeligt og/eller kunstnerisk), udgiver bøger, udstiller og underviser) og på den anden side byggende, men topisk småt helhedsfordrende “realister”? Er dette sandt, eller kan (og bør) bygningskunstens helhedsfordringer, som de kommer til udtryk i den byggende praksis i dag (og fremover?), forstås på andre måder?

Når vores drømmes usandsynligheder og postulater - der kan svæve i skabelsesprocessernes, skitsernes og præformernes frirum for fantasien - skal omsættes til realitet, kræver det ganske anderledes jordbundne og håndfaste valg med bindende konsekvenser. Omvendt fungerer vores drømmerier måske netop på baggrund af den realisme, som det kræver stædigt håb og drømmeri at bryde igennem. Måske forudsætter drømme og realisme hinanden? Som Le Corbusier udtrykte det med sin berømte formulering; “Det, der gør vores drømme dristige, er, at de kan realiseres”. Og deri ligger magien måske? Ikke (kun) som eskapistisk utopi, men som protest og åbning: anskueliggørelse af andre mulige veje.

Den østrigske læge og grundlægger af psykoanalysen Sigmund Freud (1856-1939) skelnede mellem det latente og det manifesterede: det latente som den frie ucensurerede drøm, og det manifesterede som den bearbejdede - det *drømmearbejde*, som Freud kaldte det - der gjorde, at drømmen kom i overensstemmelse med den moral og logik, der normalt styrer virkeligheden. Det manifesterede er en censurerende og begrænsende men også realiserende bevægelse, mens det latente er en udvidende og åbnende bevægelse, og disse umiddelbart modsatrettede bevægelser kan vi også genkende i bygningskunsten og i arkitekturen som

sådan, selvom de ofte antager sammenblandede og komplekse former, hvor bevægelserne ikke nødvendigvis er modsatrettede: En bygning former som tidligere nævnt en begrænset helhed, men er også del i det omgivende ubegrænsede, der ikke kan “helhedsbeherskes”, men tværtimod virker tilbage og “forstyrrer” den begrænsede helhed. Dette medfører dog ikke, at bygningen ikke kan have positive effekter, der rækker udover dens egen umiddelbare begrænsning, for dermed - jf. tidligere beskrevet - at “udvide” helheden. Tværtimod har jeg igennem dette arbejde forsøgt at plædere for, at denne “udvidelse” vedvarende bør efterstræbes i bygningskunsten og mere bredt i arkitekturen som sådan. Bygningsværkernes grænser bør med andre ord formes, så der er “kontinuitet mellem indenfor og udenfor”. Som efterhånden nævnt adskillige gange må opmærksomheden derfor udvides fra det niveau, der blot opfatter bygningsværket som et formet objekt, til også at omfatte det relationsplan - det felt af relationer - som værket er indlejret i, og som forbinder værkets indre relationer med dets ydre for at afstedkomme en afgørende positiv og gennemtrængende effekt på det omgivende netværk, det medvirker i. Ikke helt uligt de i analysen af La Tourette nævnte dominikanermunke bør bygningsværket konfrontere sig med den *reale* verden, der ikke nødvendigvis bekræfter værkets *ideale* verden.

Et bygningsværk er derfor ikke blot en mulighed, der realiseres, men også en mulighed, der åbner for et større antal muligheder - en realiseret mulighed, der med andre ord kan sætte en mere omfattende udvikling i gang. En bygningskunstnerisk helhedsdannelse udfoldes først i alle sine dimensioner, når bygningsværket realiseres; dvs. realiseres i dialog med og fungerer sammen med en mere omfattende virkelighed, med den vigtige tilføjelse at den også må rumme et kritisk potentiale, så bygningen ikke blot bekræfter, men (også) udfordrer og tilbyder mulighed(er) for at drømme, udvide og forandre og derigennem genopdage det virkelige; at “prikke hul i virkeligheden” og åbne andre virkeligheder ud fra en forestilling om, at dette er forudsætningen for at lade virkeligheden virke - at holde virkeligheden i live. *Drømmerealisme* kunne man måske (lettere “parfumeret”) kalde det med en sammenstilling af to begreber, der ofte sættes i modsætning til hinanden. En drømmerealisme, som forstår forholdet mellem det topiske og det utopiske - netop ikke som uforenelige modsætninger, men - som en nødvendig spænding og et gensidigt løftende forhold. De tidligere nævnte karikeret opdelt arkitekter (“topister og utopister”) må derfor forstås som formende en tilsvarende nødvendig spænding, som arkitekt- og byggebranchen - og byggeriet som sådan - kan og bør hente afgørende og livsvigtig energi fra, hvorfor udvekslinger må sikres og entydige opdelinger undgås. Reelt

440.

Nærværende arbejde er udviklet i en periode hvor den danske arkitekturforskning, er udvidet med en kategori der benævnes ‘Kunstnerisk Udviklingsvirksomhed’.

441.

“What gives our dreams their daring is that they can be realized”.

Le Corbusier, ‘Urbanisme’ s.135 (Paris, 1925).

442.

Disse 24 linjer er tilpasset dette arbejde, men ellers udviklet i relation til mit forord til: ‘DreamWorldRealWorld - Architecture by Svendborg Architects’ (København 2011).

findes den nævnte opdeling selvfølgelig ikke, da de fleste arkitekter (undervisende, forskende, byggende el.a.) vel som oftest besidder et individuelt betonet, balancerende forhold mellem det topiske og det utopiske.

Den - i afsnit '3.4. Eksistenstema' nævnte - dobbeltheden af autonomi og formålsbestemthed, som jeg var omkring hos Adorno og hans påpegnings af, at når: "[...] arkitekturen faktisk ikke er autonom, men tillige formålsbestemt, kan den ikke simpelt negere menneskene, som de er, skønt den, som autonom, ligeledes er nødt til det", møder vi på tilsvarende vis i dette afsnit, når der pointeres en nær sammenhæng mellem bygningsværket og den menneskelige tematik, som bygningsværket danner ramme omkring og er i dialog med. Dette afstedkommer dog ikke et forskelsslettende sammenfald, men - jf. Adornos påpegnings af autonomiens relative, men stadige tilstedeværelse - også en fortsat skelnen og dermed en bibeholdt afstand; at der på den ene side er en sammenhæng mellem ramme og tematik, men også at der fastholdes en *afstand*, og at det er denne afstand, der åbner situationen og etablerer et ikke-formålsbestemt (og ikke-tematisk styret) overskud, der giver mulighed for en større og mere ubestemt betydningskompleksitet og deraf følgende muligheder for fortsat fornyede relevante meningsdannelser over tid.

Et bygningsværk er ikke blot et redskab, der står til passiv rådighed for vores fysiske og mentale behov, men også en (bygnings-)krop i sin egen ret, med sit eget "aktive drømmeliv". Ved at integrere, omforme og forvandle alle relationelle bindinger til også at blive et tegn på værket selv, bliver et bygningsværk paradoksalt nok også til et tegn på noget andet, og det er via denne "tretrinsraket", at magien opstår. Som sådan undslipper bygningsværket sin umiddelbare fremtræden for også at blive allegori. Eller sagt på en anden måde: Et bygningsværk kvalificerer også sine bygningsoverskridende fortolkningsmuligheder. Ved at migrere ud fra kroppene (såvel bygningskroppene som menneskekroppene) og ind i Verden bliver rækkevidden i praksis uendelig. Broer etableres mellem kategorier, vi alt for ofte forsøger at holde adskilte.

445. Den tyske socio- og politolog Hartmut Rosa (1965-) skriver ikke helt uligt om, at sådanne broer og "grænseoverskridninger" finder sted som *resonanser*. For at genoptage tråden fra afsnit '3.5. Om arkitekturens helhedsrelationer - og om at forstå' finder vi hos Rosa en forståelses-modalitet som ikke bruger billedet (og med det blikket) som metafor, men som - i og med resonans-begrebet - i højere grad benytter sig af en "musikalsk" tilgang, hvorfor han - lidt hurtigt refereret - betoner *sam-hørigheden* på tværs af grænserne fremfor den "fra den ene side beskuende" ind-sigt (okularcentrisme, som det også
446. betegnes - dvs. den forestilling, at synets visuelle modalitet har en perceptuelt og epistemologisk privilegeret status, som vores
447. væsentligste kilde til sansninger af og viden om Verden). For Rosa er ikke kun forskellen og netværket afgørende, men først og fremmest gen-klangen, og det er dette, han kalder resonans som en beskrivelse af den situation, hvor to (eller flere) "systemer" så at sige går i svingninger med hinanden. Resonans handler om at komme på bølgelængde med sine omgivelser - som han forklarer det: "Noget rører dig, noget taler til dig, det

- bevæger dig [...] Men det er også oplevelsen af at få et svar tilbage." Og dette kunne - for at nævne nogle få af Rosas mange eksempler - være oplevelsen af et stykke musik, en kat, en samtale, og helt ontologisk omfattende; en fornemmelse af at *høre Verden* og at *høre til Verden*. "Men hvad vi lærer, som vi
449. vokser op, er at holde verden på afstand, at skabe distance", formulerer han det videre og forklarer, at den instrumentelle måde at være i Verden på - de tekniske og de vækstende måder at være i Verden på - er blevet for dominerende:

"I det her moderne samfund er problemet, at vi opsøger øjeblikke af resonans i oaser, altså særlige tidspunkter og steder. Så måske kører du hele ugen i en fuldstændig instrumentel effektivitets-mode og forsøger at optimere det hele, og når det så bliver lørdag, går du til koncert og tager en tur til havet for at føle en form for resonans i et isoleret tidsrum. [...] Men hvad, vi skal gøre, er i virkeligheden at vende det rundt, således at standardtilstanden er en resonant tilstand, hvor vi er i kontakt med miljøet, med mennesker,

450. med arbejdet."

Hermed nærmer vi os det uundværlige ved de omfattende og gennemtrængende helhedsdannelser, vi bl.a. finder i de fysiske miljøer, vi både er omgivet af og en medvirkende del af, som det f.eks. kommer til udtryk i - for at vende tilbage til dette arbejdes fokus - arkitekturens helhedsdannelser, og særligt for dette arbejde de bygningskunstneriske helhedsdannelser. Det er dog igen vigtigt at understrege, at resonans ikke er fuldstændig "forskels-fjernende" assimilering, men netop et både adskilt og samhørende forhold, hvorfor forskelle og "autonomier" er forudsatte, hvilket ikke er helt uligt dette arbejdes forståelse af bygningskunstens helhedsdannelser som et dobbelt

443. Theodor W. Adorno, 'Funktionalisme i dag', i tidsskriftet 'Slagmark 27', Århus 1997 (opr. en festtale afholdt i forbindelse med Deutsche Werkbunds 50års jubilæum i 1957).

444. Citeret fra 'Den Stor Danske': "allegori, "at sige noget andet", *sind-billede*, en sproglig eller billedlig fremstilling, som har overført betydning, dvs. udtrykker noget andet end det, som helt konkret fortælles eller vises.". http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Billedkunst/Symbolik_og_emblemantik/allegori (tilgået den 01.06.2022)

445. Hartmut Rosa er en tysk sociolog og politolog, der er kendt for sin samtidssforskning, sine teorier om fremmedgørelse og acceleration, og hans diagnoser af samtidens højhastighedssamfund. Rosa er professor i sociologi ved Friedrich Schiller Universitetet i Jena. Rosa samlede sine tanker om resonans-begrebet i det 816 sider lange værk; 'Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung' (Berlin 2016).

446. Det skal for god ordens skyld nævnes, at - de i afsnit 3.5. nævnte - Sloterdijk og Deleuze/Guattari ikke kan klandres for okularcentrisme, tværtimod betoner sidstnævnte f.eks. at vi bør bruge hele "sansningens terning".

447. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100245338> (tilgået den 01.06.2022).

448. Citatet er hentet fra et interview med Hartmut Rosa i internet-avisen 'Zetland' den 20. oktober 2016: 'Vi lever i et hysterisk tempo, siger tysk stjernesociolog. Men løsningen er ikke at stoppe op'. <https://www.zetland.dk/historie/segX7Nmb-aeg-XAYg6-cc6ff> (tilgået den 01.06.2022).

449. Ibid.

450. Ibid.

forhold mellem egen-helheder og medvirkende helheder (mellem bygninger og kontekster - værker og udenomsværker). Som Rosa videre formulerer det:

“Der er ikke nogen resonans uden et frit, autonomt individ, men ikke desto mindre er resonans et forhold [...] Du kan kun være i resonans, hvis du lytter til den andens stemme, til den person eller ting eller kontekst, som du er i. Og derfor er du nødt til at se på betingelserne for resonans, og de er sociale og politiske.”

451.

Rosa betoner dette yderligere i et andet interview: “For resonans kræver frihed, og at du har din egen stemme. Ellers kan du jo ikke indgå i en gensidig svingning eller vibration”, hvilket foranlediger dette arbejde til at gentage den tidligere - af bl.a. Adorno inspirerede - pointering af nødvendigheden af bygningsværkernes (relative) autonomi, egen-helhed og “egen-stemme” som forudsætning for de tværgående resonanser, der virker i de vellykkede medvirkende helhedsdannelser.

452.

I forhold til dette afsnits mere omfattende optagethed af bygningskunstens relation til *virkeligheden som sådan* finder vi også en anvendeligt korrelerende interview-formulering hos Rosa. En formulering, der opsummerer de meget komplekse overvejelser, som Rosa er igennem i del 2 i sit omfattende bogværk ‘Resonans. En sociologi om forholdet til verden’.

453.

“Moderniteten har været optaget af, at mennesker kun kan opleve resonans i samvær med andre mennesker. At resten af verden er tavs. Men det er en meget ensidig opfattelse, synes jeg. For jeg tror, at vi som mennesker har et dybt behov for at være i kontakt med ‘totaliteten’. Derfor taler jeg også om tre former for resonans: den horisontale, som netop er den, der finder sted mellem mennesker, den diagonale, som er oplevelsen af resonans mellem mennesker og ting, for eksempel bageren og hans dej, forfatteren og hendes tekst, og så den vertikale, som netop er resonansen mellem mennesket og det, der ligger som det dybeste lag i vores eksistens. Det, der blandt andet føder religionen.”

454.

I dette arbejdes fire analyserede bygningsværker møder vi tilsvarende resonansforhold til *virkeligheden som sådan*, der for La Tourettes vedkommende selvfølgelig (også) har direkte religiøse implikationer, mens resonansforholdet i de tre andre værker ikke nødvendigvis har direkte religiøse implikationer, men alligevel tilsvarende giver os mulighed for - med værkerne som “kontaktskabende” mellemgrund - at etablere et “diagonalt” resonansforhold til selve værket (og værkets sted), et “horisontalt” resonansforhold til de øvrige “med-brugere” og et “vertikalt” resonansforhold til *virkeligheden som sådan* og dermed den (formodede) dybeste eksistenstematiske problematik.

Spørgsmålet om mening melder sig nu igen, da de tidligere nævnte meningsdannelser netop ikke skal forstås som “envejs-fænomener”, hvor mennesket finder mening i Verden ud fra sig selv, men derimod som et resonant forhold, hvor mennesket og Verden danner mening med hinanden. Der er altså i højere grad tale om en gensidig “given mening” end om, at de enkelte parter på forhånd og hver for sig “har mening”. Menin-

gen er et fælles tredje. Eller formuleret på en “musik-terminologisk” måde: Solisten og orkestret skal få det til at svinge sammen. Det er ikke musikeren alene, der svinger, heller ikke orkestret, men netop musikken, som de skaber sammen. Først dér er der resonans.

En vigtig side af dette handler om, at mennesket, samfundet og Verden (uanset adskillige historiske og nutidige forsøg) ikke kan forstås som en konfliktløs sammenhængende helhed. *Splittelse og kompleksitet* er tilværelsens grundvilkår og følger også bygningskunstens, hvilket i dag - grundet globaliseringsudviklingen, informations- og digitaliseringsudviklingen, den klimatiske og økologiske udvikling (eller nok nærmere afvikling) o.m.a. - måske mere end nogensinde før kommer tydeligt til udtryk, hvorfor det ikke er tilstrækkeligt kun at fokusere på det “endelige” lokale, da det uendelige globale også melder sig. Det lokale splittes og kompliceres derfor, hvilket relativiserer og komplicerer stedsbegrebet, det funktionelle, de menneskelige relationer, skalaerne osv., hvilket har omfattende konsekvenser for vores forhold til bygningskunstens værker og deres muligheder for at virke som meningsgrundlæggende virkelighedstolkninger. Bygningskunstens helhedsdannelser er (som oftest) nødsaget til at integrere kompleksiteten og udtrykke splittelsen, og i den forstand må de grundlæggende muligheder for virkelighedstolkninger, som helhedsdannelserne etablerer, tage dette vilkår på sig. De “fortællinger”, som bygningsværkernes helheder former, må derfor (for at være realistiske, eksistentielt meningspotentielle og kunstnerisk saglige) som oftest også “handle” om kompleksitet og splittelse, hvorfor helhedsfordringerne bør efterstræbe at spænde over kompositionsformer, der omhandler såvel sammenhæng som sammenstød og adskillelse. Alle vidtfavnende begreber rummer paradokser, således også begrebet helhed.

451.
Ibid.

452.
Citatet er hentet fra et andet interview med Hartmut Rosa i Kristeligt Dagblad den 13. oktober 2016: “Sociolog: I en fremmedgjort verden finder vi livgivende oaser i kærligheden, kunsten og kirken”. <https://www.kristeligt-dagblad.dk/ide-tanke/i-en-fremmedgjort-verden-finder-vi-livgivende-oaser-i-kaerligheden-kunsten-og-kirken> (tilgået den 01.06.2022).

453.
Hartmut Rosa, ‘Resonans. En sociologi om forholdet til verden’ (Frederiksberg 2021 - opr. ‘Resonanz. Eine Sociologie der Weltbeziehung’, Berlin 2016). Oversat til dansk af den danske filosof Peter Tudvad. De nævnte overvejelser udfolder sig i del 2, ‘Resonanssfærer og resonansakser’ s.225-351 i den danske oversættelse.

454.
Citatet er hentet fra et interview med Hartmut Rosa i Kristeligt Dagblad den 13. oktober 2016: “Sociolog: I en fremmedgjort verden finder vi livgivende oaser i kærligheden, kunsten og kirken”. <https://www.kristeligt-dagblad.dk/ide-tanke/i-en-fremmedgjort-verden-finder-vi-livgivende-oaser-i-kaerligheden-kunsten-og-kirken> (tilgået den 01.06.2022).

455.
Det kan disse bygningsværker selvfølgelig for visse religiøst orienterede brugere/tolkere også have.

456.
Det har Verden nok aldrig kunnet, selvom der har været mange forsøg på at gøre Verden til en sådan - hvilket uden undtagelse har haft den modsatte effekt. I dag må man måske mere besindigt acceptere Verden som ikke-perfekt, hvilket dog ikke er (eller bør være) det samme som at man skal opgave at gøre Verden til et bedre sted.

En helhedsdannelse forstås derfor ikke nødvendigvis som et greb, der fjerner kompleksitetens modsætninger og ophæver splittelsen, men mere som et fænomen, der i stedet intensiverer og udtrykker splittelsen i en kunstnerisk komposition: en mulighed for virkelighedstolkning, der på denne måde gør bygningsværket til et erkendelsesredskab (eller måske snarere et erkendelsesinterface), som kan udgøre et - mere eller mindre bevidst - grundlag for, at vi kan indgå i et meningsdannende resonansforhold til Verden.

De fire værker, der er analyseret i dette arbejde, deler et fællesskab, som de også deler med mange andre værker, men ikke nødvendigvis med alle: De er i Verden (med stort V) på en kvalificeret, men også kompleks måde, i den forstand at de på trods af deres individuelle karakterer og specifikke "optagetheder" på sin vis har Verdens komplekse helhed (det *hele*) som forbillede. De virker derfor som små verdener (med lille v); som små komplekse helhedsdannelse, der ikke kun er optaget af et internt selvcentreret tema, men af et langt bredere og komplekst involveret eksistenstema, som netop indebærer et komplekst involveret forhold til Verden, som værkerne i metaforisk

457. forstand og i et begrænset format "gentager" via den måde, de samler, forholder sig til og kvalificerer de dimensioner, som dette indebærer. Dimensioner, som derfor er både interne, eksterne og gensidigt henvendte, men også - i og med kompleksiteten - noget, som det ikke er menneskeligt muligt at beherske og til fulde redegøre for.

Når jeg pointerer, at dette ikke nødvendigvis gælder alle bygningsværker, er dette skrevet med et vist forbehold, da alle værker selvfølgelig ikke er etableret med denne intention (af arkitekten, bygherren el.a.), men omvendt sker der også noget med værkerne over tid, hvor de langsomt, men uafvendeligt vokser *ind i* Verden og dermed udvikler en "organisk", dvs. en gensidigt afhængig og gensidigt løftende relation for på denne måde at "udvides", uafhængigt af arkitekten, bygherren osv., hvorfor de også begynder at virke på den førnævnte komplekse måde. Så måske gælder det, at alle "erfarne" værker virker som ("Verdens-involverede" og eksistenstematisk betingede) små virkelighedstolkende (og i den forstand metaforisk gentagende) verdener, uanset de igangsættende (de iværksættende) intentioner?

Dermed også antydnet, at vores intentioner netop må besinde sig og undgå at reducere iværksættelsen til, hvad den blotte intention kan overskue. Intentionen bør også åbne sig mod den førnævnte komplekse udvidelse, så intentionen ikke modarbejder denne, men derimod giver udvidelsen gode vilkår.

Et bygningsværk er indholdsbeholdende på den måde at det gør den ydre ubegrænsede virkelighed (makro-helheden) til en

458. indre begrænset virkelighed (en mikro-helhed). Et bygningsværk giver os en indsigt i og en mulighed for at omgås *virkeligheden som sådan*, i den forstand at det hjælper os med at leve - værket tilbyder kvalificerede og kvalificerende rammer til vores menneskelige problematikker og hjælper os på denne

459. måde med at etablere en *livsverden*. Som allerede nævnt indrammer bygningsværket dog ikke blot et felt i virkeligheden, det hjælper os også med at etablere et resonant forhold *til* virkeligheden. Et bygningsværk hjælper os med at ordne et territorium - en begrænset situation - og *udvider* os via denne be-

grænsnings fokusering og giver os på denne måde muligheder for at forholde os til virkelighedens komplekst mangfoldige og ufatbare althed.

Et bygningsværks helhedsdannelse er den "fortælling", der vedvarende dannes i udvekslingerne, i mellemrummene, i resonanserne, hvorfor det at betegne et bygningsværk som et rammeværk må forstås som dybt involveret og med indholdet tæt sammenfiltret. En ramme er i almindelig forstand et ydre for indholdet, men i videre forstand er relationen komplekst udvekslende og foranderlig, hvor det simple og entydige forhold mellem indre og ydre opløses i et komplekst udvekslende spil. Et bygningsværk er ikke kun et spejl af den virkelighedssituation, det er sat ind i, bygningsværket sætter også - som alt andet i virkeligheden - sine egne "betingelser", værket "farver" det, det spejler, og derfor er værket virkelighed; det konstruerer, opbygger og udvider virkeligheden. Og som - ikke kun spejl,

460. men - *troldepejl* forandrer det virkeligheden. Et bygningsværk skal derfor forstås som en dobbeltbevægelse: som både afbildning og forandring/konstruktion af virkelighed - en tolkning er ikke kun passiv reception, men også aktiv skabelse.

For at samle op bliver en bygning - via sin betingelse som et materielt/æstetisk formet medie - først bygningsværk, når bygningen på den ene side opnår autonome kvaliteter, der ikke kan reduceres til noget blot relationelt, men på den anden side formår bygningen også at hjælpe os med at åbne og nuancere vores resonans-relationer til en kontekst, en eksistenstematisk problematik og til *virkeligheden som sådan*. Som jeg var om-

457. De gentager, men de gengiver ikke blot, de bevirker uafvendeligt også en forskel i og med deres særlige karakterer.

458. Den grundlæggende forskel mellem mikro og makro er, at makro - relativt til menneskets skala - udgør en så stor skala at den ikke kan overskues, mens mikro udgør en så lille skala, at den kan observeres eller identificeres.

459. Jeg trækker i denne sammenhæng på den danske idéhistoriker Kasper Nefer Olsens opsummering af begrebet 'livsverden', i dennes 'Labyrint - für freie Geister': "Begrebet *livsverden* indførtes af fænomenologen Husserl for at betegne den yderste horisont for al menneskelig mening eller betydning. I sidste instans må, ifølge Husserl, selv de mest abstrakte kognitive forståelsesformer - såsom videnskaben - kunne føres tilbage til menneskets umiddelbare omgang med (1) sig selv, (2) de andre, og (3) tingene; - disse tre dimensioner kan således siges tilsammen at definere livsverdenen, og senere: »Videnskabens måde at betragte verden er ganske rigtigt - og må nødvendigvis være - en anden

end den spontane udlægning af livsverdenen, hvor mennesket fænomenologisk set snarere "omgås" sig selv, de andre og tingene, end det "betragter" dem objektivt og interesseløst" (Kasper Nefer Olsen, 'Labyrint - für freie Geister' s. 38 (København 1993)).

460. Jeg forstår i denne sammenhæng begrebet 'troldepejl', som noget positivt; Som en spejling der lægger noget positivt til det spejlede - et positivt skabende *mere*. I eventyrene finder vi til tider troldepejle - f.eks. i den danske eventyrdigter H.C. Andersens fortælling 'Snedronningen' - hvor det som oftest er en destruktiv størrelse, som et spejl der fremhæver de negative sider, og skjuler de positive. I 'Snedronningen' har trolden et spejl som forvrænger alt. Dette spejl knuses, og de mennesker som får bittesmå splinter af troldens spejl i øjet, kan fra da af kun se alt det forkerte og grimme i Verden. Dette er ikke min hensigt; "Trolden" er i bygningskunsten den kunstneriske dimension, der selvfølgelig også bør spille en "drillende" og kritisk rolle, men i sin grundmodus er kunsten en positiv og opbyggelig størrelse som ikke kun arkitekterne, men alle bør have en "splint af".

kring det i afsnit 3.7., er et bygningsværk derfor, på paradoksalt dobbeltrettet vis, både *én ting*; en “selvoptaget enhed”, men også *ét ting*; en (for)samling, en konkret fortættende/digterisk sammentrækning, hvor en lang række forskellige aspekter af værkets eksistenstematiske “optagethed” og disse aspekters tilhørende “tænke-arter” - f.eks. de videnskabelige, tekniske, økonomiske, funktionelle, etiske, religiøse, kunstneriske el.a. - er trukket sammen, hvormed der gives adgang til mellemværendet eller udvekslingen mellem alle disse “tænke-arter” til fordel for et resonant tværgående, gensidigt løftende/bærende helhedsniveau.

På baggrund af bygningsværkets flerrettethed består den vellykkede bygningskunstneriske helhedsdannelse derfor af samarbejdende forbindelser imellem forskellige relaterede aspekter (interne og eksterne), men den bygningskunstneriske helhedsdannelse rummer også en mere subtil, ikke-afkodelig (mystisk) egensindig agens- og eksistenskraft for dermed yderligere at nuancere og kvalificere bygningsværket og dermed også det eksistenstema, som et givent bygningsværk er optaget af. I de fire analyserede værker sker dette på meget forskellig vis:

- Den autonome og egensindige eksistenskraft findes i alle fire værker via deres særlige singulære karakterfuldheder, der måske mest eksplicit blev “analyse-fremkaldt” i Vodroffsvej 2 og dette værks tømte gårde, “asociale” egenværen og *stædige vilje*.

- Det internt relationelle findes selvfølgelig også i alle fire værker via deres programmatiske og kompositoriske kompleksiteter, der måske mest eksplicit blev “analyse-fremkaldt” i La Tourette og dette værks labyrintiske netværk af “diskuterende og konfliktende elementer/stemmer”, hvor Michel Serres’ busk-billede bl.a. blev brugt som metafor for dette netværk.

- Det eksternt relationelle findes selvfølgelig igen i alle fire værker via deres specifikt kvalificerede stedsforbindelser, der måske mest eksplicit blev “analyse-fremkaldt” i Stabi og i Stockholms kulturhus, hvor bl.a. det dekonstruerende forhold til en tidligere bystyrende aksefordring blev betonet i begge analyser.

- Relationen til *virkeligheden som sådan* rummer alle fire værker selvfølgelig også via de fire værkers alment eksistenstematiske optagetheder, der måske mest eksplicit blev “analyse-fremkaldt” i La Tourette og dette værks særlige virkelighedsrelation afstedkommet af værkets religiøse optagethed og den eksistenstematiske relation mellem tro og tvivl. I La Tourette peges der - i og med det religiøse - på et “udenfor”, en metafysisk “baggrund”, der er endnu længere væk end den “umiddelbart virkelige Verden”, et “udenfor”, der på både subtil og konkret vis sætter sig i værkets “forgrund”, ved bl.a. at blive implementeret både “udenpå og inde i” værket via det skjulte “åndende” orgels kvalificering som et udenfor, der også virker som et *inderste indre*.

Et bygningsværks “fortælling” antyder et verdensbillede, en virkelighedstolkning - ikke som en entydig påstand, det er let

at forstå, og som man entydigt kan tilslutte sig eller afvise, men som organiseringer, effekter og “egen-kræfter”, der ikke åbenlyst bekender kulør, og som derfor må “kolores”, “færdiggøres” og gentolkes af brugerne. Et bygningsværks “fortælling” giver os ikke en definition, men en organisering og en formidling, som det er muligt for os at tolke videre på, og på denne måde hjælper bygningskunsten os med at danne virkeligheder, som vi kan leve i. Et bygningsværks “fortælling” minder i den forstand om strategien i Søren Kierkegaards forestilling om, at et eksistentielt (i Kierkegaards tilfælde et religiøst) budskab bør formuleres som en “indirekte meddelelse”, hvis tolkning “hiin Enkelte” kun kan finde i sin helt personlige eksistens. Med den indirekte meddelelse forsøgte Kierkegaard at undgå at påtvinge læseren et synspunkt eller et valg for i stedet at stille læseren fri til selv at træffe sit eget valg. Dette er mest udtalt i hans pseudonyme skrifter, hvor Kierkegaard ikke henvendte sig direkte til læseren, men igennem forskellige og ofte modsigelsesfulde pseudonyme livsholdninger. Den indirekte meddelelse blotlægger visse grundlæggende realiteter for “hiin Enkelte”, som herved nødes til at tænke og tage stilling ud fra en forestilling om, at et individ, som ikke selv tager stilling, ikke er noget “sandt individ”. Eller formuleret med den danske mag.art. i filosofi Birgit Bertungs (1932-) ord:

“Anvendelsen af pseudonymer repræsenterer primært en form for indirekte meddelelse fra Kierkegaards side, fordi ideen i hans meddelelses-dialektik, hans samtalekunst er, at en etisk-religiøs meddelelse ikke kan kommunikeres direkte. Den ville i så fald være en psykisk manipulation. »Den anden«, modtageren skal selv gøre sig sin situation klar, og en ligefrem »doceren« ville kun stå i vejen for en sådan personlig stillingtagen. [...] Kierkegaard skaber således - via pseudonymer - rum for eksistentielle muligheder, men rummet er principielt tomt, den enkelte må selv udfylde det.”

Inspireret af dette kan man måske hævde, at det f.eks. gælder, at Sainte Marie de La Tourette er kongenial med en sådan meddelelses-dialektik, på den måde at dette bygningsværk betjener sig af flere “stemmer” eller “pseudonymer”, som mødes i konfliktende “diskussion”, hvorfor der ikke doceres, men derimod inviteres til deltagelse, tænkning og individuel stillingtagen. Det gælder også for de tre øvrige analyserede værker, at de - dog på andre måder - rummer en tilsvarende både kvalificeret og kvalificerende åbenhed.

Et bygningsværk kan kun sjældent kommunikere en direkte meddelelse. Det bidrager som regel “kun” som en ydre anledning til, at brugeren sætter en indre og personlig tænkning i gang. Bygningsværker kommunikerer derfor som oftest via indirekte - tolknings-, tæknings- og meningspotentielle -

461. Kierkegaards teori om den indirekte meddelelse er mest udførligt behandlet i Optegnelserne om “Meddelelsens Dialektik” i Papirerne (VIII, 2 B s.79-89).

462. Birgit Bertung, Paul Müller & Fritz Norlan (red.), ‘Kierkegaard - pseudonymitet’ s. 33 + 44 (København 1993).

meddelelser. En i øvrigt fortærsket term, der ofte benyttes i forbindelse med kunst (og bygningskunst) - og som jeg selv lige har benyttet - er 'kommunikation'; at kunsten 'kommunikerer'. Kommunikation er et middel til at opnå overensstemmelse (jf. begrebets etymologiske baggrund i det græske 'communicare'; 'at gøre fælles'), hvilket bygningskunsten overskrider, da den - som efterhånden pointeret adskillelige gange - netop gør meget mere end blot at "overensstemme sig" med vores behov. Bygningskunsten "spejler" ikke blot vores behov. Jeg må derfor nuancere den tidligere pointering af arkitekturen som medie, da arkitekturen via sin kunstdimension, også er mere end et kommunikerende medie. En bygning relaterer sig til os som understøttende ramme, og i den forstand virker den som et kommunikerende medie. Men som kunst- og bygningsværk *udtrykker* bygningen sig også på en særlig egen-værende måde, som vi ikke entydigt kan afkode, "gøre fælles" og forstå (som jeg f.eks. var omkring det med Vodroffsvej 2's tømte og ikke-kommunikerende gårde). Det enkelte bygningsværks mening bliver derfor ikke blot meddelt, den skal søges og "samarbejdsdannes" via en personlig involvering i og tolkning af det, der både er medieret og udtrykt.

Et bygningsværk etablerer en mulighedsvirtualitet og er derfor ikke blot en virkelighedsafspejling. Et bygningsværk er konciperet som potentialitet og imødekommer derfor ikke kun de umiddelbare behov eller afspejler de umiddelbart virkende/gældende organiseringer i en allerede given virkelighed, men giver også mulighed for, at andre virkeligheder og andre organiseringer og forståelser kan muliggøres og aktualiseres. Og i stedet for at halse efter virkelighedens forandringer (mod det dårligere eller det bedre) er et bygningsværk udstyret med kvaliteter, kræfter og muligheder der ikke blot behersker eller tjener brugeren/virkeligheden, men åbner en "diskussion" med og en inspiration for brugeren/virkeligheden. En diskussion, der giver mulighed for, at andre for nye sammenhænge mere relevante aktualiseringer kan opstå i mødet - der som nye eller andre fysiske og/eller betydningsmæssige og meningspotentielle aktualiseringer kan opstå og forandre bygningsværket og dermed også den virkelighed, bygningsværket medvirker i.

Et bygningsværk har i højere grad en evne til at *vække* end til at tilfredsstille brugeren/virkeligheden. Det er saglig nysgerighed, ikke umiddelbar tilfredsstillelse, der slås vagt om. Et bygningsværk erstatter håndfaste konklusioner med en tøvende "musikalitet" og en lav, men vid horisont - en entydig og endelig tydning af virkeligheden tilbydes ikke, men derimod et mere eller mindre bredt felt af anvendelses- og tolkningsmuligheder. Et bygningsværk indrammer og udspænder et bevægeligt rum af både nødvendighed og mulighed, af både endelighed og uendelighed, af både begrænsning og åbning. Det giver os ikke en definition, men producerer et grundlag, som er for åbent og komplekst til, at det entydigt kan bestemmes, hvorfor både bygningsværkets og "udenomsværkets" fremtid står åben for fortsat bidragende tolkninger, bevægelser, "udvidelser" og

463. udviklinger.

Et bygningsværk udgør et grundlag for en vedblivende erfaringsproces og er således ikke blot en fastholdelse af en allerede gjort erfaring. Et bygningsværk danner ikke alene et grund-

464. lag for *de virkelige muligheder*, men også - og frem for alt - for

de mulige virkeligheder, og i den forstand handler det ikke kun om den aktuelle verden, det allerede værende, men også om *det mulige*, det potentielt værende - det fraværende, men impli- citte. Måske er der derfor i bygningsværkerne en særlig slags "rationalitet" på færde, for hvor den konkluderende "naturvidenskabeligt målende" virkelighedstolkning er en slags ("endeligheds-stræbende") "entalsfænomen", så er bygningsværker-

465. nes kunstneriske "uendelighedsåbnende" og uudtømmelige mangfoldighed af tænkelige mulige og umulige virkeligheder en slags garanti for, at de ikke gror fast. Dvs. ikke ender som ubehjælpssomme og stivnede bygningsformer, der kun lægger hindringer i vejen for de livsverdener, sociale konstruktioner, menneskelige problematikker og de helhedsdannelser, de blev tilrettelagt som pladsgivende/muliggørende rammer for, og som uafvendeligt og vedvarende vil forandre sig med tiden. Bygningsværker bør derfor ikke kun anerkendes for det, de er, men også for det, de kan blive; et bygningsværk *implicerer* et brugs- og meningsunivers uden at bestemme det. Det giver os mulighed for en virkelighedstolkning, der ikke er kendetegnet af definitioner, men af åbninger. Åbninger af/i mellemrum som mulig-gørelse af helheds- og livsverdener "inde i" virkeligheden

466. som sådan.

463. Disse 32 linjer er tilpasset og lettere omskrevet, men ellers gentaget fra min ph.d.-afhandling Thomas Ryborg Jørgensen, 'Det Ustadige i Arkitekturen' s.135-136 (København 2005).

464. Denne skelnen mellem *virkelige muligheder* og *mulige virkeligheder* er lånt fra den østrigske forfatter og teaterkritiker Robert Musil (se bl.a.: 'Manden uden egenskaber' Første bog s.21 (København 1998 - org.: Hamborg 1978)).

465. Her vil jeg ihukomme den i afsnit 1.7. 'Det samme og det forandrede' citerede formulering af Deleuze og Guattari, "Måske er det kunstens særegenhed at gå gennem det endelige for at genfinde det uendelige, give det uendelige tilbage?". Gilles Deleuze & Félix Guattari, 'Hvad er filosofi?' s.246 (København 1996 - opr. 'Qu'est-ce que la philosophie?' Paris 1991).

466. Disse 7 linjer er tilpasset og lettere omskrevet, men ellers gentaget fra min ph.d.-afhandling, Thomas Ryborg Jørgensen, 'Det Ustadige i Arkitekturen' s.135 (København 2005).

3.10. Om at opleve bygningskunst

Når jeg besøger og oplever en bygningskunstnerisk helhedsdannelse, eksisterer jeg på den ene side som konkret sansende krop, når jeg i et afgrænset tidsrum bevæger mig rundt i bygningsværkets omgivelser, når jeg nærmer mig og bevæger mig rundt om værket, når jeg åbner døre, bevæger mig rundt i rum, rører vægge og detaljer, ser, lytter og mærker (og evt. dufter og "smager" for at komme rundt om alle mine sanser), men på den anden side begynder jeg også at stille spørgsmål med (direkte og indirekte formulerede) ord og tanker som; hvordan hænger det sammen? Hvordan kan jeg bruge det? Hvilke betydninger er i spil? Hvad er meningen? Hvorfor er det godt? Hvorfor er det bygningskunst? Disse spørgsmål synes at befinde sig i en anden sfære end min sansende krop, og gulvet der knirker under mine fødder. Og denne sfære synes også at have en anden tid.

Når jeg konkret sanser og bruger værket, mærker jeg karakteren af værket og dets lille medvirkende udsnit af Verden. Værket dirigerer min krop, når det skiftevis åbner og blokerer for mit udsyn, mine bevægelser, min brug. Det må være værkets "virkelige verden" tænker jeg. Alle mine spørgsmål må vel kunne finde svar her? Jeg må kunne nå ind til kernen af det! Men alligevel forekommer det mig, at jeg aldrig for alvor lykkes med at finde svar på mine spørgsmål. Har de overhovedet deres oprindelse i den konkrete helhedsdannelse? Ja, men åbenbart også i min egen konkrete sansning, som jeg for længst har fået afstand til, nu hvor jeg sidder tilbage ved mit arbejdsbord, alene med alle ordene og alle de svar, jeg kunne ane et sløret sted imellem værket/helhedsdannelsen og mig selv.

Det er dog alligevel ret vigtige ord, fornemmer jeg. Mine - af min oplevelse betingede - ord og tanker forekommer mig at være (næsten) lige så vigtige som min sansede erfaring, og på umærkelig vis synes de at forstærke min erindring og dermed også min oplevelse, som "forlænges", varer ved og uddybes. Mine ord og tanker fører mig på paradoksal vis nærmere værket, når de smelter sammen med min sansning til noget, som kun utilstrækkeligt kan benævnes 'forståelse'.

Forståelser er noget, vi lærer. Men ikke kun via et modtagende forhold. Jeg tror nærmere, at vi på baggrund af vores sansninger af en given kontekst lærer at bruge ordene og tankerne mere eller mindre 'virkningsfuldt' og medskabende, hvorfor denne proces ikke fører os til en objektiv forståelse af det oplevede (værket, den mere omfattende situation el.a.), men til et forhold. Jeg finder det derfor omsonst at skulle pege på enten sansningerne eller tankerne som det vigtigste, da deres indbyrdes forhold er gensidigt løftende.

Uden måske rigtigt at kunne forstå bygningsværkerne, lever vi alligevel både "i værkerne med vores sansende kroppe" og "med værkerne med vores ord og tanker", og måske ligger den dybe oplevelse netop i dette dobbelte *i og med*. Vi sanser ikke blot værkerne, vi giver også noget tilbage ved at "leve dem op" (jf. ordet 'opleve's etymologiske oprindelse i det at (gen)oplive). Ordene og tankerne er ikke kun med afstand efterfølgende (bagkloge) forståelser og "i-stå-sættelser" (jf. ordet 'forstå's etymo-

logiske oprindelse i det at stå og standse), men også involverede og oplivende bidrag.

At opleve er også at oplive, altså at give noget liv, dvs. lade mening opstå i den (evt. betydningsfulde, men ellers) meningsløse "døde" materie via den måde, vi oplever og står i resonansrelation til materien på. Oplevelse er derfor ikke kun noget, vi *modtager* i og med sansningen og brugen, men også noget, vi *giver*. Oplevelsen er derfor mere end den blotte sansning, da sansningen er den blot rudimentære (mekanistiske og "dumme") fysiske registrering - to "materiesamlings" fysiske reaktion med hinanden (bygningskroppen og menneskekroppen) - før den eventuelle oplevelse. Spørgsmålet om mening er derfor afgørende. Sansningen og den rudimentære brug er et hvilket som helst "dumt" væsen forundt, men oplevelsen er et yderligere niveau, der hører de tænkende (og meningssøgende) væsener - mennesker og andre højerestående væsener - til. Sansningen forbliver i den forstand i den objektive verden, hvor oplevelsen yderligere kræver et tænkende og bidragende niveau. Livet - i nærværende arbejde med fokus på de menneskelige livsformer og de bygningskunstneriske "livsformer" - kan få en mere omfattende mening end bare det umiddelbart og ureflekteret at være, og det er potentialet i den erkendelse, som tænkningen kan give; At være og tænkning hører sammen og opliver hinanden gensidigt i det meningsfulde liv. Den bygningsrelaterede helhedsforståelse (af egen-helhed og medvirkende helhed), som dette arbejde forsøger at skrive frem, fordrer derfor også et bidrag fra et oplevende subjekt for, at en meningsfuld helhedsdannelse kan finde sted. Den vellykkede bygningskunstneriske helhedsdannelse indebærer dermed en gensidigt løftende subjekt/objekt-konstellation, hvorfor der ikke blot er tale om en "envejs-rettet" situation, hvor et aktivt subjekt forstår og "bestemmer" et passivt objekt.

Det gensidigt løftende sætter dog også en grænse for vores meningsbidrag. Vi kan ikke bestemme og "overtage" meningsdannelsen, da den netop opstår i et mellemværende, hvorfor en forskel og en afstand, som vi må forholde os lyttende og tolkende til, er forudsat. Som jeg ser det, kan vi ikke komme meget tættere på. Der vil til stadighed være en uoverstigelig afstand til/i et bygningsværk. Denne afstand er netop et kendetegn ved et værk; et "mysterium" (jf. ordets etymologiske oprindelse i det græske *myein*, 'lukke'), som vi i og med uoverstigeligheden ikke kan blive færdige med, men som netop udgør det uafgjorte meningspotentiale, som vores involvering, tolkende, brugende og medvirkende bidrag har mulighed for at realisere i en meningsfuld stund (kortere eller længerevarende, men ikke vedvarende) - eller *samtid* kunne man også benævne det med afsæt i Asger Jorns tidligere nævnte tidsforståelse (afsnit '3.8. Om bygningsværkernes tidsforhold').

I det følgende vil jeg diskutere og sammenfatte nærværende arbejdes udviklede forståelse af visse af bygningskunstens vigtige muligheder for at indgå i meningsdannelser, men inden da, vil jeg først vende tilbage til den i indføringen bemærkede utilstrækkelighed ved begrebet 'bruger' (som "forbruger" i et blot "redskabeligt udnyttende" forhold), for nu at - ikke konkludere, men blot - sammenfatte en forhåbentligt mere nuanceret forståelse af vores forhold til og samtidig med den byg-

ningskunst, vi lever i og med - som altså både er en tæt relation og en afstand. Dette arbejde leder frem til, at denne relation og afstand har fire principielle niveauer, som i et teoretisk arbejde som dette derfor kan opdeles i fire kategorier. I praksis er de dog sammenflydende, uadskillelige og gensidigt løftende, hvorfor deres rækkefølge og indbyrdes hierarki ikke er entydig:

- *Sansningen*; den ureflekterede kropslige registrering af bygningens egen-helhed og medvirkende helhed (via vores 5-6 sanser).

- *Brugen*: den aktivt brugende gøren noget, ved hjælp af, i - og evt. med - bygningens egen-helhed og medvirkende helhed. Jeg har tidligere skelnet mellem forskellige mere eller mindre involverede “former for brug” med beboelsen som det mest involverede niveau, hvorfor jeg betegnede beboelsen som ‘den dybe brug’.

- *Meningsdannelsen* (som jeg som nævnt, senere i dette afsnit vil diskutere videre og sammenfatte nærværende arbejdes forståelse af): den gensidigt løftende og dermed (kun midlertidige men alligevel) meningsfulde relation mellem sanseren/brugeren, bygningsværket og stedet. Denne meningsfulde relation implicerer ydermere et potentielt meningsfuldt forhold til *virkeligheden som sådan* som påpeget i afsnit ‘3.9. Helhedsdannelsen som eksistentiel meningsgrund’.

- *Oplevelsen*: hverken sansningen eller brugen kan siges at være fuldt det samme som dette arbejdes forståelse af, hvad oplevelsen indebærer, da oplevelsen som tidligere nævnt også hænger sammen med den “oplivelse”, der bidrager til meningsdannelsen. Oplevelsen er som sagt derfor ikke kun noget, der (mod-)tages, men også noget, der gives, hvorfor dette kræver et empatisk, tænkende, dybt involveret og gensidigt løftende forhold til bygningens (både “mystiske” og eksistenstematisk betingede) egen-helhed og medvirkende helhed som bindeleddet mellem sansningen, brugen og meningsdannelsen. Den oplevelse, som også er *oplivelse*, er derfor forudsat i beboelsens dybe (tidslige og potentielt

467. vellykkede) involvering.

Som det fremgår, melder beboelses-problematikken sig, og dermed oplagt også den tyske filosof Martin Heideggers desangående overvejelser i hans to tekster ‘Bauen Wohnen Denken’ og

468. ‘... dichterisch wohnet der Mensch ...’. Jeg vil dog ikke gå ret langt ud af denne sti, andet end at når Heidegger i sine tekster udlægger det at bo, går han til ordets etymologi; Det tyske ord for at bo, ‘wohnen’, viser sig at være beslægtet med det at bygge, ‘bauen’, der oprindeligt er afledt af samme rod som ordene for ‘at være’ (i første og anden person på tysk: ‘ich bin’, ‘du bist’). For at knytte beboelsesbegrebets etymologiske baggrund til dette arbejde vil jeg markere, at den beboende dybe brug af bygningsværkets egen-helhed og medvirkende helhed og den deraf følgende *samarbejdende væren* ikke kun afhænger af brugernes beboelse, men af at bygningsværket, brugerne og stedet meningsfuldt “bruger og bebør” hinanden i en fælles - vedvarende foranderlig og derfor fortsat - meningsskabende

“byggen”. Dette gælder selvfølgelig umiddelbart Vodroffsvej 2, hvor beboelsen specifikt blev forstået som dette værks eksistenstema, men det gælder naturligvis for alle fire værker, at deres respektive forskellige eksistenstemaer giver kvalificeret og kvalificerende grund til de vidt forskellige, men alligevel særligt indrammede måder, værkerne kan bebos på, men også de vidt forskellige, men alligevel særlige måder, hvormed værkerne *selv* kan bebo deres respektive steder og brugere.

Betegnelsen ‘bruger’ er i den forstand for begrænset, og for lige at slå et smut omkring Elias Cornell og hans tidligere nævnte alternative begreb ‘besiddelsestager’ forekommer denne betegnelse ligeledes at være utilstrækkelig, da bygningsværket også tager “besiddelsestageren” i besiddelse. Bruno Latours tidligere nævnte, mere neutrale begreb ‘aktant’ forekommer umiddelbart at være rigtigere, da man dermed kan ligestille den ‘menneskelige aktant’ og ‘bygning-aktanten’ som to størrelser, der er i “øjnehøjde” (eller evt. i “lytnehøjde” jf. Rosas resonans-begreb), der både er afhængige og uafhængige af hinanden og begge kan være hhv. passive og aktive - dvs. “modtager og afsender”. Igen forekommer denne betegnelse dog at være utilstrækkelig, da de to aktanter selvfølgelig spiller to - ligeværdige, men alligevel - meget forskellige roller og dermed udgør en forskel, som aktant-begrebet kun peger på, men ikke relaterer specifikt til bygningskunstens helhedsdannelser.

Menneskets medvirkende rolle i bygningskunstens helhedsdannelser kan derfor ikke tilstrækkeligt forstås som hverken ‘bruger’ eller ‘besiddelsestager’, men må forstås som både modtagende og givende ‘oplever’ - væsensforskelligt fra, men ligestillet med bygningsværket og stedet (og evt. også *virkeligheden som sådan*), der ligeledes forstås som både modtagende og givende ‘oplever’.

For at vende tilbage til den blot menneskelige oplevelse af bygningskunsten var denne som bekendt også betonet som afgørende i Steen Eiler Rasmussens ‘Om at opleve arkitektur’, hvor han i kapitel 1 skrev følgende:

“Kunst skal overhovedet ikke forklares, den skal
469. fornemmes; man skal *opleve* den for at forstaa den.”

Nærværende arbejde leder frem til en anden forståelse af oplevelses-begrebet - eller evt. en udvidende revidering af den
470. måde, Rasmussen anvendte oplevelsesbegrebet på - til fordel for en forståelse, hvor ikke kun *fornemmelsen* af kunsten (i

467. Dermed ikke sagt at mere “overfladiske” og mindre gennemtrængende former for brug ikke også kan virke oplivende.

468. Martin Heideggers to nøgletekster om at bo; ‘Bauen Wohnen Denken’ og ‘... dichterisch wohnet der Mensch ...’ (begge skrevet i 1951) findes i ‘Martin Heidegger Vortraege und Aufsätze’ (Pfullingen 1954). Begge tekster er oversat af Kasper Nefer Olsen; ‘Tænke Bygge Bo’ og ‘... digterisk bor

mennesket ...’ i tekstudvalget ‘Sproget og Ordet’ (Hans Reitzels Forlag, København 2000).

469. Steen Eiler Rasmussen; ‘Om at opleve arkitektur’ s.9. (København 1957 - andet oplag 1966).

470. Omvendt mener jeg, at Rasmussen via sine fornemmelser og indlevede ord og tanker, netop gør dét - uden at det er formuleret af Rasmussen - som dette arbejde kalder for oplevelse.

dette arbejde bygningskunsten) anerkendes, men også vores (forklarende, bidragende og oplivende) *ord og tanker derom*, som jf. dette arbejdes kurs tilsammen betinger oplevelsen - men altså også at oplevelsen ikke kun er forbeholdt den menneskelige part, hvorfor "forstaaelsen" er desto mere kompleks og ikke kun ensidig.

Som diskuteret i indføringsafsnit '1.2. Om arbejdets tilgang og form' har dette arbejde udfoldet sig på tværs af det forståelsesvidenskabelige og det essayistiske. I og med nærværende afsnit (og indledt i tidligere afsnit) vil jeg nu tilføje, at arbejdet har udfoldet sig på tværs af det forståelsesvidenskabelige, det essayistiske og *det oplevende*. Først indledningsvist i afsnit '3.4. Eksistensstema', hvor jeg var omkring det digteriske, og dernæst i afsnit '3.6. Helhedens halvhed', hvor jeg var omkring bygningsværkernes "stædige" autoriteter og "politiske roller", og til sidst i og med dette afsnits overvejelse om oplevelsesbegrebet, hvor pointen bl.a. er, at dette "ord-arbejde" ikke blot beskriver, men også *bidrager* til værkernes tætheder (jf. det tyske 'dicht') og medvirkende helhedsdannelser.

Disse bidrag er som nævnt (gensidigt oplivende og) afstedkommet af dette arbejdes udviklede forståelse af helhedsdannelsernes udfoldelser som flersidigt betingede, via samarbejdet mellem et givent værks "personlighed", opleverens personlighed og stedets "personlighed". Hensigten med dette arbejde har derfor ikke blot været at forstå de respektive arkitekters intentioner med værkerne og de historier, der forudsatte værkerne (og på den vis begrænse og *bestemme* værkerne), men først og fremmest at følge med og bidrage til værkernes udviklinger og fortsatte fortællinger, tid og virkningskræfter. Og her kan - som det blev formuleret i forbindelse med analysen af Vodroffsvej 2 - et "ord-arbejde" som dette spille en bidragende rolle; ordene er ikke nødvendigvis kun forståelser, der placerer værkerne - sætter værkerne i stå - som afsluttede kapitler i arkitekturhistorien, men potentielt også involverede bidrag, der giver mulighed for værkernes fortsatte tid og liv.

Som nævnt flere gange plæderer dette arbejde for en forståelse for, at værkerne vinder noget med tiden; de "udvides" i kraft af vores fortsatte omgang med dem. Sansningen, brugen og ordene kan skabe nye forståelser - eller rettere udvide oplevelsen - af værkernes "fysiske henvendelser" og deres muligheder for fortsat at bidrage positivt til de "udenomsværker", de medvirker i, og på den vis nære, op-live og genvitalisere værkerne, så de med aktuel kraft kan virke i nutidens og fremtidens helhedsdannelser, så vi - som jeg var omkring det i indføringsafsnit '1.7. Det samme og det forandrede' - på nuanceret vis kan *holde af* værkerne, men i og med dette, også give mulighed for, at vi fortsat kan udvide vores oplevelse af værkerne, så vi på bedst mulig måde også kan fortsætte med at oplive værkerne og videreføre deres kvaliteter - men i og med dette kan vi altså også selv blive "oplivet".

Med dette kan jeg nu igen vende tilbage den tyske filosof Hans-Georg Gadamer, som jeg i indføringsafsnit '1.2. Om arbejdets tilgang og form' var omkring - i og med dette arbejdes nævnte fællesskab med Gadamer hermeneutiske forståelsestænkning - for nu også at kunne forholde mig til hans relate-

rede begreb 'horisontsammensmeltning' (som jeg også tange-rede i forbindelse med analysen af La Tourette); altså det

471. forhold, at en given genstand - som en tolker søger at forstå - besidder sin *egen* mening (jeg vil vende tilbage til denne umiddelbare modsigelse af, hvad jeg ellers tidligere har skrevet) i kraft af den meningshorisont, som den indgår i, hvor tolkeren på den anden side opfatter genstanden ud fra *sin* meningshorisont. Forståelsen har iht. Gadamer derfor som betingelse, at disse to horisonter "smelter sammen", hvorfor forståelsen er en "fællesskab" størrelse, hvor såvel genstanden som tolkeren er både modtagende og givende, hvorfor denne proces derfor er kompleks og dynamisk.

Når vi skal forstå en genstand, forsøger vi ofte (bevidst eller ubevidst) i første omgang at finde frem til de spørgsmål, som genstanden kan være et svar på. Vi søger på denne måde at afdække genstandens meningsbaggrund (og den livsverden, som har muliggjort denne). Når vi finder frem til disse spørgsmål, åbner genstanden sig for os, og vores meningshorisont nærmer sig derfor den meningshorisont, som genstanden er udtryk for. Problemet er bare, at genstandens meningsbaggrund ikke til fulde kan afdækkes, da genstanden som regel tilhører en anden verden end fortolkerens; et andet "medie og materiale", et andet tidsforhold, et andet temperament, en anden sfære, en anden "kulturtilstand" osv., hvor andre værdier, forestillinger osv. har været gældende, og som vi kun i begrænset omfang kan leve os ind i, hvorfor genstanden som tidligere nævnt også er en "lukket størrelse" - et mysterium (*myein*) - hvorfor forståelsen kun kan blive en tolkning forudsat af tolkerens horisont. Gadamer taler derfor om, at en meningshorisont indeholder visse fordomme eller *formening*er som han også kalder det. Han skriver (igen med fokus på tekstforståelse):

472. "Den, der ønsker at forstå, må ikke på forhånd give sig sine egne formeningers tilfældighed i vold for herefter konsekvent og hårdnakket at overhøre tekstens mening, indtil den ikke længere kan overhøres og omstøder hans formodede forståelse af den. Hvis man ønsker at forstå en tekst, er man tværtimod indstillet på at lade den sige en noget. Derfor må en hermeneutisk skolet bevidsthed på forhånd være modtagelig for tekstens anderledeshed. Men denne modtagelighed forudsætter hverken sagsmæssig 'neutralitet' eller sågar selvudslættelse; den indebærer derimod, at ens formening og fordomme fremhæves og tilegnes. Det gælder om at være bevidst om sin forudtagethed, således at teksten viser sig i sin

471. En *genstand* der i Gadamer's tilfælde som oftest er en tekst, men som i dette arbejde er forskellige bygningskunstneriske helhedsdannelser.

472. Gadamer's brug af begrebet 'mening' er umiddelbart ikke den samme som nærværende arbejdes. Tværtimod svarer Gadamer's brug af begrebet til

dette arbejdes brug af begrebet 'betydning', og hele det "betydningsarkiv" som jeg tidligere var inde på, at man som bruger bør kende, og derfor ikke må "overhøre" som Gadamer her formulerer det. Jeg vil dog nuancere dette lidt senere, for at revidere mine tidligere sonderinger, og anerkende, at et bygningsværk i et vist omfang kan besidde sin egen mening.

anderledeshed og dermed får mulighed for at spille sin
473. sagsmæssige sandhed ud imod ens egen formening.”

Fordomme er derfor i denne sammenhæng ikke noget negativt, der skal undgås, men nogle forhåndsantagelser, det er nødvendigt at have for overhovedet at kunne etablere et forhold. Fordomme er *for-domme*; domme, som kommer før den konkrete situation, og som vi i en forståelsesproces bruger til at åbne formenende forståelser af, hvad der er på spil i det konkrete forhold og den konkrete fællesdannede situation. Fordomme er antagelser, som fungerer som “imødekommer” og forudsætninger for den videre forståelsesproces. Der findes med andre ord ingen forudsætningsløs forståelse. Genstanden er ligeledes skabt ud fra domme, som den forsøger “at forstå sin situation” ud fra og derfor “taler” ud fra, og fortolkeren har sine domme og forudsætninger, som vedkommende taler og fortolker ud fra. Hvis fortolkeren udvikler en forståelse af genstanden, så er det fordi de to meningshorisonter har nærmet sig hinanden, og dermed er der sket en *horisontsammensmeltning*. Som Gadamer videre skriver:

“Tværtimod er forståelse altid den proces, hvor horisonter,
474. der formodes at eksistere for sig selv, smelter sammen.”

Med nærliggende fare for ikke til fulde at have forstået omfanget af Gadamerens pointe finder sådanne forståelses- og sammensmeltningsprocesser sted på særligt komplekse måder i relation til bygningskunstens helhedsdannelser, jf. den tidligere nævnte gensidigt løftende “sammensmeltning” på tværs af bygningsværket, stedet og brugeren. Disse måder er måske lidt anderledes end de tekstrelaterede forståelsesmåder, som Gadamerens forståelsestænkning er udviklet i forhold til. Gadamer betoner, at en tekst har en ‘mening’ “i-sig-selv”, hvor dette arbejdes kurs umiddelbart ville have benyttet betegnelsen ‘betydning’. Indtil videre har jeg markeret, at et bygningsværk ikke har en mening “i-sig-selv”, men måske kunne en revideret formulering lyde, at et bygningsværk i et vist omfang besidder ‘mening’ (eller rettere en *meningshorisont*), men at denne ikke blokerer for den ‘mening’, som brugerne (og stedet) yderligere kan tillægge, hvorfor den ‘mening’, jeg indtil videre har skrevet om, består i et yderligere meningsniveau, der ligger i helhedsdannelsens flersidige “menings-sammensmeltning” i det, dette arbejde kalder ‘forståelse’ (der derfor, som tidligere nævnt, ikke er ensidig). Skaberens (eller skaberne) af et givent bygningsværk giver med sine intentioner værket sin første meningshorisont, men værket er som tidligere nævnt også mere end denne, og dette mere udvides derudover med tiden.

Et bygningsværk er som udgangspunkt “blevet givet” en intenderet meningshorisont, men da denne horisont som oftest ændres, når værket “slipper sin(e) værkskaber(e)” for løbende at forskyde sig i og med værket egne erfaringer og fortsat udviklende helhedsdannelse (på tværs af egen-helhed og medvirkende helhed), plæderer dette arbejde derfor for et mere dynamisk udvekslende forhold mellem ‘mening’ og ‘betydning’. Værkets mening er i første omgang hentet fra værkskaberens/ værkskabernes (bevidste eller ubevidste) meningsintention, men denne første mening ændres med værket tid - som jeg har været omkring det før - fra at være ‘mening’ til at blive

‘betydning’, der indgår i værket betydningsarkiv, som så bliver genstand for senere reviderede meningsdannelser.

Et bygningsværk har på denne måde et fortsat ekspanderende arkiv af betydninger, som vi vedvarende kan/må fortolke, hvorfor et værks meningsdannelse vedvarende opstår i relationen mellem værket fortsat ekspanderende betydningsarkiv og de til stadighed skiftende *opleveres* meningsbidrag. Meningsbidrag, der ligesom værkskaberens meningsintention vedvarende omsættes til betydning, som indgår i og udvider værket betydningsarkiv som grund for de nye meningsdannelser, der uafvendeligt opstår med tiden.

I bygningskunstens felt er denne ‘horisontsammensmeltning’ derfor ikke blot en tosidig relation mellem genstandens første - af værkskaberens givne - meningshorisont og tolkerens meningshorisont (forstået bredt som både den almindeligt tolkende bruger, den arkitekturteoretisk tolkende o.m.a.), som kan “skilles ad, når tolkeren forlader genstanden”, hvorfor sammensmeltningen er foreløbig, og genstandens meningshorisont derfor blot vender tilbage til sit udgangspunkt, hvor den kan starte forfra med at indgå i nye sammensmeltninger. Da en bygningskunstnerisk helhedsdannelse ikke er en fast størrelse, men noget der vedvarende forandres og udvides med tiden - tiden er et medvirkende aspekt i helhedsdannelserne, som jeg var omkring det i afsnit ‘3.8. Om bygningskunstens tidsforhold’ - er en sådan forståelse af begrebet ‘horisontsammensmeltning’ en utilstrækkelig tilgang til de betydnings-, menings- og forståelsesprocesser, der pågår i relation til bygningskunsten. Tolkeren er ikke blot en midlertidigt “forbikommende” størrelse, men en uadskilleligt medvirkende *oplever*, der via sin meningsbidragende oplivelse giver noget blivende til værket, ved at meningsbidraget lagres som betydning i værket betydningsarkiv. Betydningerne i bygningsværket og dets tilhørende helhedsdannelse af egen- og medvirkende helhed er derfor en konstant ekspanderende “pulje”, som forskellige meningsbidrag med tiden udvider, hvorfor sammensmeltningen ikke blot er en tosidig størrelse, men en konstant inkluderende størrelse, hvor tidligere meningsdannelser overgår til at blive betydning, der som tidligere nævnt indgår i værket og helhedsdannelsens hele betydningsarkiv i en betydningsspatinerende proces.

Tidligere sammensmeltninger fastholdes derfor vedvarende i betydningsarkivet, som nye meningsforsøg derfor også kan (må) forholde sig til. Man forholder sig derfor ikke kun til værkdannerens intenderede meningshorisont, men til værket hele tid, handleliv, erfaring, historie og sammensmeltninger med tidligere opleveres meningsbidrag, der alt i alt udvider værket og værket helhedsdannelse med både fysiske og “psykiske” spor, nuanceringer, patineringer og andre “aflejringer”, der ændrer værket “rum”, karakter og fremtrædelse og derfor det,

473. Hans-Georg Gadamer: ‘Sandhed og Metode. Grundtræk af en filosofisk hermeneutik’ s.256 (Aarhus 2004 - org.: Tübingen 1960).

474. Ibid. s. 291-292.

vi som nye brugere/tolkere og oplevere kan forholde os til. Sammensmeltningen er - bliver med tiden - derfor en plural, mangfoldig og fortsat dynamisk størrelse.

Alt i alt virker bygningsværkerne - i og med deres kunstneriske unika-karakterer og hverdagsligt medvirkende "situeretheder" - på umiddelbart andre måder i Verden end de tekster som Gadamer primært forholdte sin forståelsestænkning til, og dette gør måske en forskel for vores forståelsesmåder og muligheder.

Det i det forrige afsnit nævnte forhold mellem forgrund, mellemgrund og baggrund bliver derfor tilsvarende komplekst, da den forgrundsperspektiverede meningspotentielle forståelse af mellemgrunden og baggrunden med tiden indlejres i forgrunden - dvs. indlejres i værkets betydningsarkiv som fortsat udvidet perspektivgivende grund for nye forhold til mellemgrunden og baggrunden. Forgrund, mellemgrund og baggrund udveksler derfor og "skifter plads" i en vedvarende dynamisk relation, der ikke falder på plads i et endeligt forhold, og i en endelig "menings-konklusion".

Som afslutning på nærværende afsnit og de øvrige implikationsafsnit, kan jeg nu - igen ikke konkludere, men blot - sammenfatte nærværende arbejdes forståelse af visse af bygningskunstens vigtige meningspotentialer. Som jeg har været omkring det flere gange, er meningsfylde et forhold, hvorfor et bygningsværk ikke kan være meningsfuldt "i-sig-selv" (selv om jeg også har relativiseret dette). Mening kan dannes i bygningsværkernes medvirkende relationer, og disse meningsdannende medvirkningsforhold har jeg forsøgt at forstå på tre principielle og reelt uadskillelige niveauer (bygningskunsten kan selvfølgelig medvirke i meningsdannelser på mange flere niveauer end blot disse tre):

- Et umiddelbart ("arkitekt-traditionelt", men selvfølgelig til stadighed vigtigt) medvirkende niveau hvor det tilstræbes at lade bygningsværkerne forholde sig til, påvirke og lade sig påvirke af den omgivende - mere eller mindre omfattende - kontekst, bygningskultur, samfundskultur, historie osv. - foruden de mennesker (og andre livsformer) som bygningen giver rammer og mere eller mindre direkte understøtter, påvirker og påvirkes af.

- Et (relativt "nyt") planetært bæredygtighedsniveau som bygningsværkerne (ligesom alle andre bygninger og alt muligt andet) ufravigeligt også må forholde sig til, for i den forstand at have omsorg for planetens hele sfære af liv, og sidst;

- Et (måske mere "tænkt" og abstrakt, men ikke desto mindre vigtigt) niveau der omhandler vores eksistentielle forhold til *Verden som sådan*, hvor jeg har plæderet for, at bygningsværkerne (ligesom alle mulige andre kunstværker) kan åbne særlige perspektiver på Verden som sådan, og dermed virke som afsæt for, at vi kan udvikle meningsfulde forhold til Verden ("helhedsdannelsen som eksistentiel meningsgrund" kaldte jeg det). Ikke "ovenfra" (via et "gudeligende trick" eller lignende), men "nedefra" som et "sådan kan *Verden som sådan* se ud, set herfra".

Pointen har dog fortsat været, at disse bygningskunstneriske meningsdannende medvirkninger, alle er forudsat i det gensidigt løftende forhold mellem egen-helhed og medvirkende helhed, hvorfor de er unikke, foranderlige og midlertidige, og derfor en vedvarende udfordring.

Med dette vil jeg vende tilbage til indføningsafsnit 1.1.'s indledende formulering, hvor jeg proklamerede at bygningskunstens kvaliteter "ikke kan "redde" Verden, os, nogen eller noget som helst [men udgør] et vigtigt medvirkende [...] bidrag til vores velfærd, trivsel, eksistentielle "problembehandlinger", forhold til Verden og liv i det hele taget". Nærværende arbejde har eksemplificeret, uddybet, nuanceret og diskuteret denne proklamation.

Bygningskunsten er selvfølgelig ikke decideret livsafgørende for hverken Verden eller menneskeheden. Bygningskunsten kan ikke give reddende svar og dermed fjerne vores tvivl, men dette arbejde har givet konkrete eksempler på, og diskuteret hvordan den generelt (relativt generelt) kan "dele sin vej med os" for en tid og bl.a. tilbyde ly, rammer, understøttelser, "orden og sammenhæng [og] maalestok" (jf. Rasmussen), fokuseringer, "udvidende Begrændsninger" (inspireret af Kierkegaard), tæthed, nærvær, relationer, perspektiver, oplevelser, tænkning, betydninger, meningspotentialitet, udtryk, "interfaces", jord-, steds- og Verdensforbindelser og en vis form for besindelse og fred, og dermed kan den spille en vigtig medvirkende rolle for den livskvalitet og meningsfylde vi kan opleve (i.e. medvirke til at opleve).

Som beskrevet i det forrige implikationsafsnit med hjælp fra Hartmut Rosa, dannes der mening når der er resonans mellem værket og udenomsværket - mellem bygningen, mennesket, stedet (og Verden) - hvorfor der via det gensidigt løftende forhold opstår dét som nærværende arbejde i øvrigt har benævnt 'vellykket medvirkende helhedsdannelse', og bygningskunsten kan på denne vis danne og give *værelser til tilværelser*.

I det vellykkede resonansforhold og samarbejde mellem bygningsværkets væren, den menneskelige væren og "udenomsværkets og Verdens væren" dannes der mening - med den tilføjeelse at denne mening ikke nødvendigvis finder udtryk blot som "anerkendelse og harmoni", da den også (og som oftest) kan rumme konflikt og spænding, og dermed også rumme en vis grad af *dissonans* - jf. de udfordringer, modstande, spændinger og intensitetsskabende "faremomenter" jeg bl.a. var omkring i analysen af La Tourette. De bygningskunstneriske helhedsdannelser rummer indre og uoverstigelige modsætninger der i vellykkede sammenhænge komplementerer hinanden, hvorfor det meningspotentielle ikke kun realiseres via resonans, men også via dissonans hvorfor uafgjortheden og de indre spændinger er fortsatte.

Rosa er inde på noget tilsvarende i 'Resonans. En sociologi om forholdet til verden', hvori han forklarer at resonans er en grundform for vores Verdensforhold der står i et komplementært forhold til fremmedgørelsen (det *stumme* forhold som Rosa også benævner det), hvilket fint og kortfattet opsummeres af Cand.scient.pol. Erik Christensen (1945-) i en artikel, 'Hartmut Rosa: Verden er i tidsnød efter coronakrisen - det gode liv

må tænkes forfra' bragt i det danske internettidsskrift 'POV. International'. Christensen skriver:

"Ifølge Rosa har muligheden for resonans flere elementer. Første forudsætning for resonans er, at man som subjekt bliver berørt eller bevæget af verden.

Anden forudsætning er, at denne "berørthed" bliver bearbejdet af subjektet.

Tredje forudsætning for resonans er, at der sker en forvandling i mødet mellem subjekt og verden, at subjekter og verden forandrer sig.

Resonanserfaringer forvandler mennesker, de levendegør os. Endelig betyder resonans også, at vi etablerer en kontakt med det ukontrollerbare.

Det ukontrollerbare i resonansen betyder, at det ikke kan oplagres eller instrumentaliseres. Det er ensbetydende med, at der ikke findes nogen metode, der kan sikre, hvorledes vi kan komme i resonans med mennesker og ting.

[...] Rosa gør opmærksom på, at resonans med verden ikke betyder *konsonans* (samklang) eller harmoni med verden, men bygger på den forudgående erfaring af noget fremmed, irriterende og utilpasset frem for alt noget utilgængeligt, der undrager sig indgrebet og forventningen.

Det betyder, at der i mødet med det fremmede begynder en dialogisk og aldrig mere end partiel tilpasningsproces, der konstituerer resonanserfaringen.

Resonans er derfor kun mulig på baggrund af noget fremmed og stumt *andet*, og omvendt lader dette stumme andet sig kun åbne på grundlag af en forudgående disponeret resonanstillid. Rosa kalder også resonans og fremmedgørelse for verdensforholdets to komplementære grundformer.

Det er Rosas hovedhypotese, at der i det senmoderne samfund sker en parallel udvikling. På den ene side skabes der en tendens til "resonanskatastrofe" (fremmedgørelse) betinget af den sociale acceleration. På den anden side skabes der samtidig en øget resonanssensibilitet frembragt af en øget følsomhed og muligheder for resonans. Alligevel tror han på, at resonansen har mulighed for at sejre, fordi den betegner et primærforhold til verden, mens fremmedgørelse ganske vist indfinder sig med nødvendighed, men altid først processuelt og sekundært

475. som socialisationseffekt og kulturvirkning".

Med disse (åbnende) pointeringer kan jeg vende tilbage til forordet og gentage, at jeg ikke tror "på nemme løsninger", og yderligere gentage, at jeg heller ikke tror på en endelig forståelse. Bygningskunstens helhedsproblematik er uendelig og ukontrollerbar og kan derfor ikke gøres til genstand for definitive forståelser, instrumentalisering, metodisk "sikring" el. lign. hvorfor nærværende arbejde blot har søgt et kvalificeret og perspektiveret forhold, som læseren af dette arbejde forhåbentligt kan bruge som en tilbudt indgang og et muligt afsæt. Uanset hvor klogt, dygtigt, "besværligt" og komplekst en forståelse er tænkt og/eller hvor rigtig den lyder, vil den vedvarende være en reduktion af den egentlige (ukontrollerbare) kompleksitet hvorfor uforståeligheden er et vilkår. En vigtig pointe i dette arbejde er dog, at det "reducerende" (det "poetisk forkortende") alligevel er en nødvendighed og reelt vores eneste mu-

lighed for at handle og virke kvalificerende, men følgelig også, at vores forståelsesforsøg må være sig bevidste, at de netop er reduktioner og derfor i samme bevægelse må forstå og kvalificere sig selv som midlertidige og åbne for det vilkår, at de med tiden uafvendeligt vil blive forskudt mod og/eller afløst af andre forståelser. I den forstand kvalificerer de *vellykkede* forståelser også sig selv som foreløbige (midlertidigt "foranløbende") grunde og afsæt for efterfølgende forståelser og udvikler dermed et komplekst tidsforhold mellem *det passerede*, *det nuværende* og *det kommende* som beskrevet i afsnit '3.8. Om bygningsværkernes tidsforhold'. Dermed dog ikke sagt, at visse af disse vellykkede foreløbige grunde ikke kan virke som afsæt i en lang periode, og måske endda "komme igen" og virke igen senere, for dermed at have en meget lang virkningshistorie (Vitruvius' - i indføringen diskuterede - forståelsesforsøg er et oplagt eksempel på dette).

Som jeg videre formulerede det i forordet - og nu lettere omskrevet - er det generelt "min holdning [...] at enhver praksis mister noget (og måske endda meget) af sin meningspotentialitet når man fjerner kompleksiteten (og dermed også den tvivl, den tænkning, den ekstra indsats og omsorg og det ansvar der følger med) i et forsøg på at gøre den pågældende praksis nemmere at forstå, og mere bekvem og ubesværet. Modstandene og friktionerne i de besværlige processer der følger med tiden, kompleksiteten, tvivlen, tænkningen og ansvaret, er inspirerende, mulighedsgivende og generelt en uundværlig drivkraft. I nærværende arbejde er bygningskunstens kompleksitet [blevet accepteret som] et vilkår, og derfor [har det ikke forsøgt] at gøre det nemmere at håndtere denne ved forenkling og simplificering. Tværtimod [har det taget] udgangspunkt i, at vi bør tage kompleksiteten på os og lære den at kende, så vi kan besinde os på den og udvikle et kvalificeret og kvalificerende forhold til den. Det [har derfor ikke været] arbejdets hensigt at gøre det direkte nemmere at forstå og/eller skabe bygningsværker, men først og fremmest at gøre det mere meningsfuldt som en eksistentielt menneskelig [og samfunds-, kultur-, natur- og Verdensunderstøttende] praksis".

475. Erik Christensen (lektor på Aalborg Universitet, Institut for Økonomi, Politik og Forvaltning, og medlem af Rådet for Grøn Omstilling), artikel bragt i 'POV. International'

25.05.2021: 'Hartmut Rosa: Verden er i tidsnød efter coronakrisen - det gode liv må tænkes forfra'. <https://pov.international/hartmut-rosa-acceleration-godt-liv/> (tilgået den 01.06.2022).

Jeg er - som de fleste kreativt indstillede - meget optaget af, hvordan man kommer videre, men samtidig er det en afgørende pointe i dette arbejde, at man så vidt muligt må have det bedste med sig, og derfor bliver langsommeligheden ofte en følgesvend. Dette arbejde har derfor været optaget af det, der har været, og det, der er, men vel at mærke på en kreativ måde som grund for det, der skal komme.

En vigtig "kulturudviklende motor" i den nutidige vestlige verden er i meget høj grad glemsel. Glemsel kan til tider være en udmærket "metode" til at slippe fri af inhiberende tankemønstre, blindgyder el.lign., men hvis noget har virket, kan vi trække værdifulde erfaringer ud af dette, så det kan udvikles og virke "igen" på andre måder i nye sammenhænge. Hvis man glemmer, giver man afkald på at lære af disse erfaringer, hvorfor en egentlig udvikling får svære betingelser, da man nemt mister overblikket og dermed risikerer at gentage tidligere fejltagelser.

Men hvorfor så overhovedet skabe nye ting, når vi bare kunne stille os tilfreds med det, der allerede er? Den franske modeskaber Yves Saint Laurent (1936-2008) formulerede bl.a., at "mode er defineret ved det, der sidenhen bliver umoderne". Grundlæggende er de bedste ting vi frembringer (f.eks. bygningsværker), forsøg på at forstå, forbedre og forandre Verden, men da Verden grundlæggende er uforståelig, flygtig og ukontrollerbart foranderlig, bliver vi ikke færdige med disse forståelsesforsøg, og derfor går vores forsøg "af mode" - deres *modalitet* fæstnes derfor i en stivnet *temporalitet*. De bedste ting kan dog "komme igen" og fyldes med ny aktualitet, men dette kræver en "ny" kreativitet, der kan se tingenes langsomme potentialer og løfte tingene op i tiden - give dem en udvidet temporalitet - så vi kan trække på erfaringen. Denne dobbelthed mellem det nye omskiftelige og det langsomme erfaringsbårne er en dobbelthed, man må acceptere og stille sig i.

Nærværende arbejde leder frem til en forståelse for, at hverken det nye eller det gamle rummer en højere helhed. "Helheden" er i den bevægelse, der er imellem. "Helheden" er (i) tiden. De bedste ting er som drivankre i tidens fremdrift. De stopper os ikke, men de sænker tidens hastighed, så vi kan nå at erfare. De gør tiden kvalitativ.

De bedste ting er fortsatte erfaringsophobninger. De bedste ting er ikke blot én ting - et objekt - men også ét ting - en (for) samling. Og vel at mærke en *fortsat* (for)samling. Hvad angår bygningsværkerne finder disses helhedsdannelser på denne måde sted i en omfattende udveksling; hen langs helhedsdannelsens historisk udspændte "tids-rum" og på tværs i det - imellem bestanddelene udspændte - "tids-rum", der udfolder sig i hvert enkelt bygningsværks samling af egen-helhed og medvirkende helhed.

476. Sådan føles det i hvert fald, når man f.eks. har fulgt det politiske liv igennem de sidste årtier.

477. Citatet er hentet fra 'Modeleksikon - fra couture til kaos', red. Mads Nørgaard (Politikens Forlag 2002).

Som antydnet i indføningsafsnit ‘1.5. Om helhedsdannelserne som samlinger’ forstår jeg i et vist omfang dette arbejde som en genoptagelse, videreførsel og udvidelse af den fordring og erfaring, som den danske arkitekt og arkitekturteoretiker Steen Eiler Rasmussen plæderede for i sin indflydelsesrige bog ‘Om at opleve arkitektur’; “At bringe orden og sammenhæng i de menneskelige omgivelser, det er arkitekturens opgave”. Dette arbejde har forsøgt at diskutere og nuancere, hvad begreberne ‘orden og sammenhæng’ kan betyde som mere end blot formelt styrende ordensprincipper for i højere grad at diskutere begreberne i forhold til de foranderlige betydnings- og meningsdannelser, der kan knytte sig til den rematiske udfoldelse af div. bygningskunstneriske eksistenstemaer og de emergente omverdens-medvirkende effekter, disse kan afstedkomme. De “eksistenser”, der er på spil på tværs af bygningsværkernes og brugernes respektive eksistensen, er derfor afhængige af hinanden som gensidigt løftende, hvorfor deres gensidige “oplevelse” også er oplivelse (som pointeret i afsnit 3.10.). *At opleve arkitektur* handler derfor også om at *oplive arkitektur*, da oplevelsen ikke blot er “passivt” sansende modtagelse, men også en aktivt (og vedvarende) berigende størrelse.

Nærværende arbejde har haft fokus på bygningsværkernes helhedsdannelser, med en enkelt kort og “abstrakt skitserende” afstikker til overvejelser om mere omfattende helhedsdannelser og skalaer i afsnit ‘3.5. Om arkitekturens helhedsrelationer - og om at forstå’. Som indledningsvist nævnt i det pågældende afsnit rækker det udover dette arbejde at skrive mere udfoldet og konkret om helhedsdannelser på mere omfattende niveauer som f.eks. storbyens niveau, men jeg vil alligevel her i efterordet tillade mig at plædere for en besindelse på, at det ikke direkte er muligt at tænke og planlægge storbyen som helhed.

Man kan selvfølgelig pege på adskillelige historiske forsøg (med Chandigarh i Indien og Brasilia i Brasilien som nogle af de nyest realiserede eksempler på storbyer, hvis helhed principielt er søgt planlagt), men jeg vil alligevel argumentere for, at de involverede arkitekter og planlæggeres helhedsintentioner kun i begrænset omfang kan være determinerende for de reelt udviklede helhedsdannelser, da disse over tid “gror til” og bliver til noget mere og andet på baggrund af de uendeligt mange andre fortsat omskiftelige, komplekse, uoverskuelige og aldrig afsluttede årsager, der også præger, forandrer og udvikler en storby.

Muligheden for at starte en ny by kan derfor ikke determinere, men kun katalysere byens udvikling (hvilket selvfølgelig kan gøres mere eller mindre godt). Vores muligheder for at påvirke storbyens helhed er derfor meget begrænsede, og på denne baggrund kunne det virke som om, at den eneste mulighed for besindelse må bestå i at give afkald på de større helhedsambitioner til fordel for mindre omfangsrige og overkommelige “enklaver af helhed” i storbyernes komplekse og uforudsigelige netværk (mere begrænsede byområder, enkeltbygninger og lign.).

Nærværende arbejde plæderer til en vis grad for denne besindighed, men med et lille (og, vil jeg mene, vigtigt) forbehold, hvorfor arbejdet udtrykker sig på en særlig måde; i stedet for kun at begrænse sig til enklaven, affinde sig med en mindre

skala og i den forstand “have nok” i den enkelte “lille” egen-helhed, kan man i dette arbejdes fire analyserede bygningsværker se en mere “udadvendt” og medvirkende ambition udtrykt, hvor bygningsværkerne godt nok har en “enklavistisk tendens” i og med deres egen-helhedsdannelser, men en yderligere vigtig pointe er, at de også sender gennemtrængende energier og effekter af sted udover egen-helhedernes umiddelbare begrænsninger til fordel for et overskridende medvirkende niveau.

Med dette in mente ser jeg derfor stadig en mulighed for at påvirke storbyens (og andre store skalaers) helhedsniveau, hvor storbyen derfor ikke blot forstås som en “spredt collage” af forskellige og uafhængige enklaver, der ikke kan løfte hinanden, men som en mere “tæt collage” af potentielt gensidigt løftende dele og aspekter, der med fortsat indlevede og dygtigt involverede bidrag og “indgreb” har mulighed for i højere grad at kunne virke som et “netværk af resonanser” i vedvarende udvikling - dog uden at give afkald på den tidligere nævnte dobbelthed af både autonomi og relationalitet, hvorfor et sådant “netværk” ikke udelukker konflikter, men kan siges at være gensidigt løftende på en “demokratisk diskuterende” måde.

I visse storbyer kan man selvfølgelig erfare tidligere ambitioner, der direkte søgte at beherske byens helhedsniveau; eksemplificeret i dette arbejde ved Jean de la Vallées stadsplan (1685) for Stockholm (der som nævnt har spillet en vigtig rolle for Stockholms byudvikling helt frem til ‘Norrimalmsregleringen’, der i al væsentlighed blev gennemført helt frem til 1970’erne) og i Hitlers og Speers ‘Welthauptstadt Germania’-projekt til Berlin (1937). Begge disse eksempler søgte at etablere et magtudtrykkende aksesystem, hvor byens netværk skulle “beherskes” via indgreb, der tilstræbte en “øversthierarkisk” dimension. Som nævnt modvirker storbyens kompleksitet og fortsatte foranderlighed dog som regel sådanne determinerende bestræbelser over tid. Dette kan ske via bevidste ændringer, hvilket både Stabis og Stockholm kulturhus’ dekonstruerende indgreb er fine eksempler på, eller det kan ske mere ubevidst over tid, i byer hvor bestræbelsen umærkeligt “hierarki-dæmpes” og glider i baggrunden, til fordel for at det almindelige hverdags- og storbylivs kulturelle, sociale, politiske og kommercielle kompleksitet og deraf følgende løbende justeringer, forskydninger, transformationer, nye lag og generelle uforudsigelighed “tager over”. Disse to “måder” vil ofte supplere hinanden. I begge tilfælde reduceres den ellers determinerende bestræbelse derfor til at virke som et historisk lag på mere eller mindre lige fod med storbyens øvrige lag som en del af den enkelte storbys samlede historie, som vi i byens fortsatte livs- og historieskabelse må forholde os begavet viderefø-

478. Steen Eiler Rasmussen, ‘Om at opleve arkitektur’ s.34 (København 1957).

479. Le Corbusiers ‘Chandigarh’ i Indien 1952 (Chandigarhs grundsten blev ved en højtidelighed nedlagt i 1952), og Lucia Costa og Oscar Niemeyers

‘Brasilia’ i Brasilien (officielt indviet i 1960).

480. Det kan selvfølgelig diskuteres, om Chandigarh og Brasilia stadig er “for unge”, og derfor endnu ikke i tilstrækkeligt omfang er “groet til”, og derfor endnu ikke er blevet til noget andet.

rende (historisk respekterende, men også kritisk reviderende og dermed “tidsfyldigt”) til - her vil jeg genkalde min kritik af Operaen i Københavns havn, som jeg mener netop ikke forholdes sig begavet videreførende til byens historie.

481. Storbyen forstås således som et “organisk netværk” i fortsat levende udvikling; et netværk hvor *alt påvirker alt*, hvorfor byens mange “organer”, dele og aspekter (bygninger, pladser, parker, kvarterer, trafik, funktioner, mennesker (og andre livsformer), private, kollektive og offentlige sfærer osv. osv.) derfor har “påvirkningsmuligheder”, uanset om de er gamle eller nye, transformerede, “forhenværende” (men med fortsat virkningskraft) el.a. Påvirkningsmuligheder, som dog ikke kan give et determinerende og “øverst-hierarkisk” niveau til storbyen, men som - ikke helt ulig en akupunktørs bearbejdning af den menneskelige krops akupunkturpunkter - kan efterstræbe at skabe og/eller påvirke “strategiske punkter”, der kan “frigøre gennemtrængende energier i hele storbyens krop”, hvorfor man som arkitekt kan forløse, men ikke beherske.

I nærværende arbejde forstås storbyen derfor som et komplekst og foranderligt felt af kræfter og retninger, sammenhænge og konflikter, som man kan svare, påvirke, ændre og udvide afhængigt af (“akupunktur”-) muligheder og (resonans-) evner. Storbyens helhedsdannelse er derfor i konstant bevægelse, da alle niveauer er i udvekslende tilblivelse uden et overgribende niveau, hvorfor alle niveauer med hver deres midler og på hver deres måder, påvirker, supplerer og forandrer helhedsdannelsens “samlede effekt”. I modsætning til den klassiske helhedsdannelses beherskede hierarkiske organisering og faste “rollefordeling” har den i dette arbejde udviklede forståelse af, hvad kvalificeringen indebærer for den enkelte del, det enkelte “organ”, aspekt, el.a., derfor større medvirkende effektpotentialer (i nærværende arbejde med fokus på bygningsværkerne) i forhold til at kunne influere på storby-helhedens samlede karakter.

Dette arbejde plæderer derfor for, at arkitektens (og andre byggedes) ambition i storbyen (og i andre store helhedsdannelser) hverken kan bestå i at tilføje det førnævnte øverst-hierarkiske niveau eller i at tilføje entydigt selvoptagede egen-helheder (eller bekræfte og uddybe allerede eksisterende egen-helheder), men i højere grad må bestå i at skulle lægge nye medvirkende “organer” eller “dele” ind (bygningsværker - eller arkitekturværker i alle mulige andre skalaer el.a.), der i mere eller mindre omfang kan ændre (og forbedre) “den samlede storby-helheds netværk”.

I de fire værker, der analyseres i dette arbejde, er en enklavistisk tilgang tydeligvis ikke nok. F.eks. tilføjede Celsing med sit kulturhus ikke blot en ny “enklave” til Stockholm, men et nyt gennemtrængende lag, der som en ny “horisont” - funderet i bygningens program, karakter, relationer og byhierarkisk dekonstruerende placering - forandrede (og stadigt forandrer) Stockholms helhed. Kulturhuset lægger - med sit “tidsfyldigt” kritiske og præcist dekonstruerende byindgreb - et komplekst virkende *mere* til byens allerede eksisterende helhed. Et *mere* baseret på en analyse af og viden om det allerede eksisterendes virkemåder, men også en drøm om en anden udvikling, så

Stockholm (og Sverige) kan “genopstå” i evolutioneret form. Tilsvarende oplever vi et lignende medvirkende overskud (med meget forskellige kontekster, “optagetheder”, “temperamenter” og værkoverskridende effekter) i de tre øvrige analyserede bygningsværker og resulterende helhedsdannelser.

De *tilgange* til virkeligheden som de vellykkede bygningskunstneriske helhedsdannelser tilbyder, er ikke blot denotative og deskriptive, men i lige så høj grad konnotativt forandrende og håbefuldt drømmende. Virkelighedens niveauer udgør en slags råstof for bygningskunsten, et råstof, som kan bearbejdes og kombineres på overrumplende måder, så virkeligheden kan “genopstå” i forvandlet form; et bygningsværk har også et “drømmeliv”.

Som tidligere nævnt er bygningsværkerne som sådan ikke blot kommunikation, men de hjælper os med at kommunikere med, og - i et gensidigt løftende samarbejde - danne mening i og med virkeligheden *som sådan*. Denne kommunikation er dog ikke ren, den er formidlet via bygningsværkerne, hvorfor det, der formidles, er farvet af bygningsværkernes - kunstnerisk troldspejlende - udtryk, egne “betingelser” og selvgældige “eksistens”. Bygningsværkerne er på den ene side heteronome: Som *kommunikerende* medie/interface og brugsredskab er de underlagt de love og den viden, som vi påfører dem - og på den anden side er bygningsværkerne autonome; som *udtrykkende* kunstværker med deres egne love, skjulte “dagsordener” og tolkningsbefordrende drømme og hemmeligheder. Bygningskunsten er ikke kun bundet til den menneskelige forståelse, som den udtrykker sig i det “menende” og “vidende” sprog - et bygningsværk hviler i stof, hvilket er mere end “beregningen og kommunikationen” af bygningsværket. Bygningsværkerne er derfor både viden og ikke-viden; som medie og “beregnet” brug handler de om det, vi *ved*, og som kunst handler de om det, vi

482. *ikke-ved* - bygningskunsten er som *brugs-kunst* spatieret ud i denne åbne dobbelthed. Bygningskunsten tager denne dobbelthed på sig. Ikke som modsætninger, men som uadskillelige og gensidigt løftende forudsætninger.

481. Her refererer jeg igen til det organiske organiseringsprincip, som jeg var omkring i forbindelse med analysen af Stabi, og som Scharoun (via den indflydelsesrige tyske arkitekt Hugo Häring) plæderede for: Arkitekturens elementer sammensættes som organer i en organisme med et dynamisk forhold mellem del og helhed. De enkelte dele - organerne - udformes i relation til deres placering og virken i helheden/organismen, hvis samlede udformning de virker tilbage på. Denne dynamiske relation mellem del og helhed umuliggør en additiv sammenstilling af a priori definerede enheder; “Die Reihung auch noch so gut technisch-funktionell gelöster Einzelräume genügt nicht”. Peter Pfankuch (Hrsg.), ‘Hans Scharoun.

Bauten, Entwürfe, Texte’. Schriftenreihe der Akademie der Künste s.194 (Berlin 1993 (1977)). Se også Häring, Hugo 1965 (1931) s.25-29.

482. Med til denne anvendelse af det lidt bedagede begreb ‘brugskunst’, skal det tilføjes, at dette arbejde ikke skelner mellem ‘kunst’ (som f.eks. billedkunst) og ‘brugskunst’ (som f.eks. kunsthåndværk). Al kunst bruges, opleves og oplives via vores brug, i alle de nuancerede “brugsformer” dette finder sted i, uanset om denne brug kommer til udtryk som tæt kropsligt involveret, som på afstand betragtede, som på (måske endnu større) afstand reflekterende el.a. I den forstand er al kunst brugskunst.

Et bygningsværk er en larmende puffen af hen-, ind- og udsigter, og ikke mindst ansigter (facader; faces). Et bygningsværk har en mangfoldighed af facader og ikke blot de velkendte fire (plus tagets femte). En mangfoldighed af både ydre og indre facader - fysiske som mentale facader, hvoraf sidstnævnte (og ofte også førstnævnte) er under vedvarende forandring. Facader, der som masker står frem, men også skjuler, og som derfor vedvarende må tolkes, for at vi kan forholde os til det (den hemmelighed), der er bagved. Et bygningsværk kan derfor holde os i gang, det giver os muligheder for intense personlige oplevelser pga. det, som værket skjuler, pga. værkets uigen-nemsigtighed - og de deraf følgende nødvendige tolkninger, personlige indsigter og meningsdannelser, som disse tolknin-ger kan føre med sig. Eller som Søren Kierkegaard har ladet Johannes Forføreren sige det: “Der er [...] Intet, hvorover der
483. hviler saa megen Forførelse [...] som over en Hemmelighed.” Et bygningsværk kan derfor forføre os, fordi det på den ene side formidler og udtrykker indsigter om virkeligheden og på den anden side lader os forstå, at det også har andre indsigter, som det skjuler for os - som det kun lader os ane, og som vi derfor bliver befordret til at tolke. Til at medtænke og medskabe, og dermed “færdiggøre”.

Et bygningsværk er *tankevækkende*, ikke så meget på en direkte belærende facon, der øjeblikkeligt indgyder os erkendelse af Verdens *egentlige* indretning, men i højere grad som en form for *virkelighedspersistens*; en ubestemt erkendelse lagret i et fortættet og knap så flygtigt medie. En erkendelse, der planter sig i os som et kim, der langsomt vokser sig stærkere uden dog nogensinde at give os definitivt indsigt. Et bygningsværk ud-trykker på sin egen måde - med sin egen *prægnans* - noget, som umiddelbart kan genkendes som værende del af en større sammenhæng. En forståelse af virkeligheden udtrykt som me-taforisk model; en verden i Verden - som konstruerede ækviva-lenter til virkeligheden. Et bygningsværk er lokalt forankret og farver i den forstand vores forståelse af det globale - men om-vendt beriges det globale i samme bevægelse, eller sagt på en anden måde: Et bygningsværk “fordobler” eller “omvender” virkeligheden som en slags troldspejl, hvorfra virkeligheden forandret kan *genudstråle*.

Vi er “dømt til mening”, som den franske filosof og eksistentielt orienterede fænomenolog Maurice Merleau-Ponty formulerede
485. det. Vores almenmenneskelige behov for (bevidst og/eller ube-vidst) at søge mening i og ved hjælp af vores relationer til mere eller mindre alt, vi omgiver os med, medfører, at vi ikke kan nøjes med kun at forstå bygningerne som mekanisk funktio-nalitet og isolerede problemløsninger, vi må også forstå byg-ningerne som markører, der kan give os en fornemmelse af virkelighedens potentielle meningsfylde i mere omfattende og eksistentiel forstand. Bygningskunsten (og arkitekturen mere generelt) bidrager (også) ved at tilbyde særligt kvalificerede og kvalificerende afsæt for vores måde(r) at erkende på - et byg-ningsværk er en tænkemaskine, et boblende laboratorium, der tilbyder måder at tænke over virkeligheden på. Dette ligger i ethvert bygningsværk, uanset om det opererer med et sluttet eller et åbent værkbegreb, og uanset hvor omfattende og kom-plekst involveret værkets helhedspraksis virker.

Nærværende arbejde leder derfor frem til en forståelse af arki-tekturen som en undersøgende tænkningsform, der på den ene side stiller sig på linje med videnskabens og filosofiens frem-bringelser af nye indsigter, men som på den anden side også må stå fast på at være en *særegen* tænkningsform, der ikke blot er bundet til det “ord-betinget menende” sprog, men derimod også (tilsvarende kunsten) fæstner og udvikler sin tænkning i en materiel forms æstetiske og poetiske sprog. Arkitekturen har vigtige dimensioner, der er dybt involveret i både videnskaben, filosofien og kunsten, men dette arbejde leder frem til, at arki-tekturen forholder sig til virkeligheden på sine egne måder og derfor udgør sit eget felt. Dermed også sagt, at dét, arkitektu-ren, direkte eller indirekte, gør for og siger om Verden - uanset hvilket og hvor meget “udenoms-materiale” det enkelte arkitek-turværk omfatter og relaterer sig til - har en anden status end det, videnskaben, filosofien eller kunsten gør og siger.

Med en omformulering af en velkendt sætning fra den østrig-ske filosof Ludwig Wittgenstein kan man sige, at *arkitekturens*
486. *sprog udgør en forhekselse af arkitekternes intelligens*. Vi arki-tektekter deler, i kraft af vores “tungemål”, en særegen form for forhekselse med hinanden (ligesom alle mulige andre faggrup-per tilsvarende gør det via deres særegne “tungemål”). Uanset arkitekturens meget vidt inkluderende evner sætter arkitektu-rens (og dens teoriens) særlige “grammatik” alligevel en be-grænsning for “fremmede” sprogs indmarch (filosofiens sprog, videnskabens sprog, kunstens sprog osv.). Især visse former for
487. naturvidenskab er måske ikke meget for at “indrømme”, at en slags *autonomiserende forhekselse* - ikke helt uligt myten om
488. Babelstårnet og den deraf følgende babyloniske sprogforvirring - gør sig gældende når vi forsøger at løfte noget ud af *grunden under det hele*; den kaotiske og turbulente grund, benævnt ‘det mangfoldige’, som jeg med den franske filosof Michel Ser-res var omkring i analysen af La Tourette. Drømmen om, at
489. denne forhekselse, sprogforvirring eller *sprog mangfoldighed* -

483. Søren Aabye Kierkegaard: ‘Samlede værker’ bind 2 s. 288 (København 1962).

484. Med begrebet *prægnans* trækker jeg bl.a. på den danske idehistoriker Kasper Nefer Olsens bestemmelse af begrebet i dennes: ‘Labyrint - für freie Geister’ s. 51 (København 1993), hvor han bl.a. skriver: “At tilskrive en form prægnans er således det samme som at antage et semiotisk *felt* omkring den: den prægnante form har således en betydning “ud over” sig selv, som typisk skyldes, at den henviser til et virtuelt forløb (“jeg ser et øje”? “et øje ser mig”? “nogen vil mig noget? ...”).”

485. Maurice Merleau-Ponty, ‘Om sprogets fænomenologi - Udvalgte tekster’ s.32 (København 1999 - opr. ‘Phénoméno-logie de la perception’, Paris 1945).

486. opr.: “sproget udgør en forhekselse af

vores intelligens”, Ludwig Wittgen-stein: ‘Philosophical Investigations’ s.47 (New York 1953).

487. Jeg var også omkring dette i analy-sen af La Tourette hvor den danske filosof Dan Zahavi bl.a. blev citeret for følgende: “Dér, hvor man i dag kan finde den version af religiøsitet-ten, som prætenderer at give en enhedsteoretisk forklaring på alt, er i visse former for naturvidenskab. Tingene er vendt om. I dag er det naturvidenskaben som undertiden lover os at vi kan blive transparente for os selv - at der ikke skal være hemmeligheder mere”. Dan Zahavi: ‘Deus ex machina’, interview i Weekendavisen, 1-7 august 2003.

488. Første Mosebog kap. 11.

489. Som nævnt i analysen, hævder Serres i bogen ‘Genèse’ fra 1982, at Verdens grund hverken er orden, form eller struktur, men derimod er

vil jeg foretrække at benævne det - skulle kunne overvindes, vil dette arbejde plædere for er inhiberende. Som nævnt flere gange nu skiller arkitekturen sig ud som et eget felt, med den vigtige tilføjelse at dette udgør et *relativt autonomt felt* med sit eget, men også vidt involverede sprog, som jeg også var omkring det i afsnit '3.4. Eksistenstema' med henvisning til Adornos dobbelte bestemmelse af arkitekturen som både autonom og forpligtet. På godt og ondt kan vi som arkitekter derfor ikke til fulde "reddes" af hverken videnskaben, filosofien eller kunsten. Vi kan kun *supplere* vores tænkning, viden, kunnen og erfaringer ved at oversætte, omsætte og "arkitektonisere" videnskabens, filosofiens, kunstens og mange andres erfaringer og forsøg på at forholde sig til og evt. forstå Verden, for at disse også kan forbinde sig med (folde sig ind i), informere og virke i de arkitekturrelaterede, både synlige og skjulte, svært afgrænselige "områder" af denne kaotiske og turbulente grund, hvor arkitekternes (og andre bidragsyderes) kreativitet og arkitekturens skabelsesprocesser henter næring.

Ovenstående overvejelse medfører nødvendigvis, at jeg må sætte spørgsmålstegn ved og diskutere selve ordet 'bygningskunst', da dette jo antyder, at bygningskunsten primært er en del af kunstens felt. Dette arbejde anerkender som nævnt, at bygningskunsten er tæt og uomgængeligt forbundet med såvel videnskab, filosofi og kunst (og politik, socialitet, bæredygtighed, økonomi og meget mere), men igen; bygningskunsten er også noget andet, der ikke blot kan forstås via de sprog og forståelsesmåder, som videnskaben, filosofien og kunsten benytter, hvorfor man måske burde anvende et andet ord end 'bygningskunst'. Overbegrebet 'arkitektur' antyder (som ord) ikke så direkte en særlig tilknytning til hverken videnskaben, filosofien eller kunsten, hvorfor det måske ville være mere præcist at kalde det område af arkitekturen, der omhandler bygninger, for 'bygningsarkitektur'. En bygningsarkitektur, der udgør sit eget felt - sin egen fold - men som i og med sin *fold i det mangfoldige* også er involveret i (bl.a.) videnskaben, filosofien og kunsten, hvorfor bygningsarkitekturen (bl.a.) rummer bygningsvidenskabelige, bygningsfilosofiske og bygningskunstneriske dimensioner, men på baggrund af at bygningsarkitekturen rummer specifikke *bygningsarkitektoniske* dimensioner, som forudsætter dens involvering i - og bidragende kvalificering af - de nævnte dimensioner.

Jeg er klar over, at dette måske kan opfattes som en devaluering af bygningskunst-begrebet, men med baggrund i nærværende arbejdes påpegning af, at de gensidigt løftende helheds-samarbejder (og de deraf potentielt følgende emergenseffekter) er afgørende vigtige, er det min pointe, at heller ikke de kunstneriske dimensioner i arkitekturen har forrang. Jeg forstår dog ikke dette som en devaluering af de kunstneriske dimensioner, men som en besindelse på, at de kunstneriske dimensioner (i lighed med de øvrige dimensioner) ikke rummer "det hele", men er (både autonome og) medvirkende, hvorfor de som gensidigt løftende "samarbejdsparter" også indgår som en uundværligt forudsættende del i "opvalueringen" af arkitekturens hele betydningssrigdom, virkningseffekter og potentielle meningsfylde. Dermed selvfølgelig ikke sagt, at en sådan forståelsesforskydning fra 'bygningskunst' til 'bygningsarkitektur' vil ændre på, at vores helhedsfordringer ikke kan omfatte "det hele". Min pointe er blot, at vi i og med vores bygningsarkitektoniske hel-

hedsfordringer må samle og danne på tværs af det bygningsvidenskabelige, det bygningsfilosofiske og det bygningskunstneriske (og meget mere), for på denne måde at forsøge, at lade bygningsarkitekturen korrelere til "det hele" og dermed lade vores helhedsfordringer virke, ikke blot som "selvtilstrækkelige" helheder, men også som involverede, resonansforbundne og gensidigt løftende dele i Verden. Som følge af dette kan bygningsarkitekturen (ikke helt uligt Gadammers hermeneutiske forståelsestænkning - jf. min introduktion i indføringsafsnit 1.2.) tilbyde delforståelser af, og bestandigt vekselvirkende forhold til, vores helhedsforståelser af Verden: Som bygningsarkitektoniske perspektiver på Verden ("sådan ser Verden ud set herfra") og dermed som mulige grunde for vores bestandigt foreløbige (hermeneutisk cirkulende og vedvarende reviderede) forsøg på at forstå Verden, og danne kvalificerede og komplekse resonansforhold til Verden.

Det har været et gennemgående træk i nærværende arbejde, at der ikke sættes vandtætte skodder imellem arkitekturen og de øvrige felter, som arkitekturen er involveret i; hver for sig udgør de netop folder, som er foldet ind i hinanden i det mangfoldige. Selv om der er principielle forskelle, testes, overskrides og forplumres grænserne derfor regelmæssigt, sådan som det sker med alle grænser. Arkitekturen har dog alligevel sin egen *interiority*, som den amerikanske arkitekt Peter Eisenman (1932-) har formuleret det. Og denne *interiority* indebærer en særlig (men ikke endelig, selvopfyldt og upåvirkelig) arkitektonisk måde at se, sanse, tilegne sig, forholde sig til, og virke i virkeligheden på. I en diskussion med Eisenman hævdede den amerikanske arkitekturteoretiker Sanford Kwinter (1965-), at en sådan forestilling om en arkitekturens egen *interiority* er et historisk efterslæb, som vi bør lægge bag os. At "Arkitektur som særskilt kunstart og profession bør forsvinde i fusioner mellem designere, ingeniører, computerspecialister, markedsførings eksperter og andre, der fungerer som kreative change managers i en verden, hvor forandring er den eneste konstant", som Kwinter formulerede det. I forlængelse af denne diskussion vil dette arbejde hævde en position, der er både-og; at arkitekturen er en ekso-eksistens, en *eksostens*, der kvalificeres

kaos; "den globale grund for alle strukturer, det er baggrundsstøjen ved enhver form og enhver information.". Ordner, former og strukturer er derfor ikke oprindelige størrelser, men *opstår* derimod af kaos, for igen at *forsvinde* i kaos. Denne globale grund er ikke en ny stor orden eller en omfattende helhed, men hvad Serres beskriver som en 'turbulent tilstand', der er overalt, og som Serres benævner 'det mangfoldige'. Michel Serres: 'Genese' s.163 (Aarhus 1984) (org.: 'Genèse', Paris 1982).

490. Når filosofien, videnskaben eller kunsten til tider tager arkitekturen som sin 'genstand for undersøgelse' er det ikke for at forstå arkitekturen - i betydningen 'afdække hvad arkitekturen egentlig handler om' eller 'beskrive arkitekturen objek-

tivt'; det er for at arbejde filosofisk skabende, videns-skabende eller kunst-skabende med arkitekturen. Arkitekturskabelse eller forsøg på at udvikle arkitekturforståelser er derfor noget andet.

491. Diskussionen mellem Sanford Kwinter og Peter Eisenman: 'Disciplinary Tensions. Mutating Territoriums', er publiceret i 'AV Monographs 91' s.37 (2001).

492. Den danske oversættelse af Kwinter-citatet er hentet fra Lars Marcussen: 'Arkitekturens topologi' s.58-59 (Nytårspublikation Kunstakademiets Arkitektkskole, København 2004) (Marcussen refererer til den i note 492 nævnte tekst).

ved både at være sig selv og ved at vekselvirke med det, der er uden for den selv. At et arkitekturværks *interiority* har en koinciderende, konfliktfyldt og paradoksalt dobbeltvirkende - gensidigt henvendt -"ydside"; en "indadvendt yderside", der *lukker* arkitekturen som et autonomt fænomen, og en "udadvendt yderside", der *åbner* arkitekturen ved at vekselvirke med Verden som et heteronomt og Verdensinvolveret fænomen. At arkitekturen er/har et udvekslende og uafgjort forhold imellem *content* og *context*, mellem ramme og væv, mellem indre og ydre, mellem *interiority* og *exteriority*, mellem arkitekturens *selv*-stændighed og dens eksistentielle *om*-stændigheder, mellem egen-helhed og medvirkende helhed. Denne dobbelthed af indadvendt egen-helhed og udadvendt medvirkende helhed gælder ikke kun for bygningskunsten (bygningsarkitekturen), men også for arkitekturen som sådan, når vi forstår den som eksistentielt undersøgende tænkingsform, og dens forhold til videnskaben, filosofien og kunsten (og meget andet), som arkitekturen derfor både er sin egen i forhold til, og en supplerende, medvirkende og gensidigt løftende del af.

Vel vidende at der ikke kan gives fyldestgørende svar, har dette arbejde handlet om det, som bygninger er og kan: Bygninger kan selvfølgelig en masse praktiske og tekniske ting, og nogle bygninger er sågar smukke, men visse bygninger kan meget mere end dette: Visse bygninger er på den ene side særligt gode til at fortælle os noget om hvem de selv er, men på den anden side også særligt gode til at fortælles os noget om, hvem vi er, og hvem vi evt. kan blive, og hvordan vi forholder os til og kan forholde os til Verden (jf. bl.a. Celsings bestræbelse på at bygge for "en ny människa som måste komma"). Disse bygninger når i den forstand et dybt eksistentielt niveau.

I en vis forstand skaber bygninger som deres primære gestus et "interiør". Et kulturelt territorie; et "beskyttende inde", der adskiller sig fra naturens "farlige ude" (*inde* og *ude* skal her ikke blot forstås som fysiske kategorier). En by er på denne måde også et "inde", selvom man i fysisk forstand selvfølgelig også kan befinde sig udendørs i en by. Den mere detaljerede kvalificering af dette "inde" kultiverer yderligere dette udtryk, og dette "brud" med naturen har - på paradoksal vis og i al for udpræget grad - været et af menneskeheden vigtigste eksistentielt kulturskabende udtryk, som samtidigt har haft den uheldige følgerkning - som det inspireret af professor Katherine Richardson, blev formuleret i indførsningsafsnit '1.1. Problematik' - at vi har flyttet os så langt væk fra naturen, at vi ikke med det blotte øje har kunnet se konsekvenserne af de vekslers, vi i århundreder har trukket på klodens ressourcer. I dag må dette - nødvendiggjort af den i dag "blottede" og tydeligt synliggjorte menneskeskabte økologiske og klimatiske krise - indebære en besindelse og en nuancering, så vi ikke længere forstår "inde og ude" som en uforsonlig modsætning, men som en forbundet og gensidigt understøttende forskel - hvis man altså overhovedet kan anerkende, at der er forskel på kultur og natur - hvor menneskets (og dermed også byggeriets) naturgrundlag til fulde anerkendes som et vilkår (igen). Uanset at dette arbejde ikke eksplicit har handlet om dette forhold mellem kultur og natur, har arbejdet alligevel kredset om det gensidigt helhedsløftende forhold mellem "inde og ude"; mellem egen-helhed og medvirkende helhed, hvorfor nærværende arbejde dermed peger på et

fænomen, som vi arkitekturhistorisk har rige erfaringer med - i dette arbejde eksemplificeret ved fire bygningsværker fra vores nylige fortid - og som derfor fortsat kan virke som en dyb grund, den aktuelle og fremtidige arkitektur (og generelle samfunds- og Verdensudvikling) kan hente vigtige og inspirerende erfaringer fra, når vi i og med vores aktuelle og fremtidige være- og bæredygtighedsudfordringer skal "forskyde" os fra den i århundreder dominerende adskilte og fremmedgørende forståelse af forholdet mellem "inde og ude" til fordel for et resonansforhold og en gensidigt løftende forbundethed.

Som jeg først tangerede det i indførsningsafsnit '1.8. Værker', har jeg med dette arbejde forsøgt at sætte tempoet ned, og som det forhåbentligt har fremgået, har jeg derfor - med arbejdets interesse for helhedsdannelsernes kompleksiteter og tid - forsøgt at lade arbejdets arkitekturtenkning udfolde sig med en tålmodig langsommelighed, uanset at arbejdet samtidigt anerkender, at en vis "hurtighed" må følge af den akutte økologiske og klimatiske krise. På den ene side må vi reagere hurtigt mht. byggeriets bæredygtighedsansvar, men på den anden side må vi også tænke og agere "langsomt" mht. byggeriets eksistentielle dybdeniveauer og væredygtighed. I disse år må vi derfor forene disse to "hastigheder", hvor en vigtig pointe i dette arbejde har været, at den nødvendige utålmodighed, som melder sig grundet den økologiske krise, ikke må afstedkomme, at vi glemmer den langsomme væredygtighed, da denne er en vigtigt bidragende forudsætning for vores eksistentielle dybdeniveauer og de meningsfulde sammenhænge, vi kan medvirke i, men samtidigt også er en afgørende forudsætning for vores bæredygtighedstiltags reelle og vedvarende effekter, jf. disses afhængighed af at kunne indgå som aspekter i gensidigt løftende samarbejder med de mange andre aspekter, der indgår i byggeriets komplekse helhedsdannelser.

Som nævnt i forordet og i implikations-afsnit '3.1. Om bygningskunstens praksis' har jeg med dette arbejde fravalgt at skrive om arkitektens praksis til fordel for arkitekturens og mere specifikt bygningskunstens (bygningsarkitekturens) praksis. På baggrund af de diskussioner, overvejelser og pointeringer, som dette arbejde er kommet igennem og frem til, vil jeg alligevel her i efterordet - på et meget overordnet niveau - tangere arkitektens

493.

493.

Denne besindelse fandt man også hos den tyske filosof Martin Heidegger (1889-1976), da han bl.a. udfoldede den som en kritik af den franske filosof Jean-Paul Sartres humanisme-forståelse. Den danske journalist, redaktør og debattør Rune Lykkeberg forklarer det på denne måde: "En filosofisk tradition fra Descartes til Jean-Paul Sartre placerer mennesket uden for verden. Hvorved mennesket bliver til en iagttagelse og verden til et billede. Sartre bringer oplysningstankens opgør med overtro og ufornuft til sin yderste konsekvens i en humanisme, hvor mennesket bliver centrum i naturen og mål for historien. I 1945 erklærer han højt og flot, at der ikke

gives instanser over mennesket. Mennesket er det højeste værende. I 1946 skriver Martin Heidegger til den filosoferende skolelærer Jean Beaufret et brev, som senere er blevet udgivet og kendt som humanismebrevet. Heidegger responderer på Sartres påstand om menneskets suveræniteten ved at understrege, at det ikke er menneskets væsen at herske over det værende. Mennesket er derimod værens hyrde. Når Heidegger fem år senere skriver om at bo, er det et forsøg på at sætte mennesket tilbage i verden." Rune Lykkeberg: 'At være menneske er at være dødelig er at bo'. Artikel bragt i dagbladet Information den 4. april 2001.

394

—

395

praksis, og afslutningsvist reflektere over, hvordan vi - og her tillader jeg mig at skrive i vi-form med baggrund i min egen faglige baggrund som arkitekt - i generel forstand kan give vores faglighed rige og meningspotentielle betydninger:

For at lade dette arbejde nærme sig arkitektens praksis ud fra dette arbejdes udgangspunkt og position; at arkitektens helhedsdannelser er komplekse, og at de vellykkede helhedsdannelser evner at tage denne kompleksitet på sig - må dette arbejde plædere for, at arkitekternes praksis evner at spænde over en korrelerende kompleksitet. En kompleksitet, der indebærer et vidt spænd i tilgangen til arkitekturen på tværs af funktionalitet, socialitet, kontekst, kultur, kunst, teknik, bygbarhed, bæredygtighed, økonomi, politik, historie o.m.a. Det er ikke ofte, man møder arkitekter, der hjemmevant bevæger sig på tværs af hele det spænd, som bygningskunsten implicerer, og mindre kan også gøre det, alt afhængig af evner og temperament. Pointen er blot, at arkitektens vellykkede helhedsdannelser udgør komplekse "verdener", der samler og kvalificerer denne kompleksitet (og mere end dette), hvorfor arkitekternes praksis må korrelere til denne samling og derfor findes i den enkelte arkitekt, eller - og måske mere realistisk - i det gensidigt løftende samarbejde mellem de forskellige parter som realiserer arkitekturen.

Dette spænd implicerer også, at arkitekternes praksis ikke blot kan vælge side mellem det, jeg vil kalde for *det drømmende*, *det realiserende* eller *det tænkende*, men netop må evne at bevæge sig på tværs i et gensidigt løftende forhold. Til tider er det relativt nemt at identificere disse tre sider af det at være arkitekt, der selvfølgelig ikke kan adskilles entydigt, men som alligevel nogle gange bliver til særlige arkitekttyper, som vi i mere eller mindre karikeret form kan møde på tegnestuerne, blandt arkitektskolernes undervisere, i forskningsverdenen osv.: "Drømmeren", der bevæger sig i skitsernes og forestillingernes "før-arkitektoniske" felter. "Realisten", der bygger og realiserer, og som bevæger sig i byggeteknikkens, økonomiens, forhandlingernes og lovgivningens felter. Og "tænkeren", der med afstand reflekterer over alle (eller nogle af) disse aspekter og derfor bevæger sig i arkitekturteoriernes felter. En besindelse på dette er derfor vigtig, så vi kan komme ud over den alt for ofte forekommende, hæmmende adskillelse og manglende udveksling mellem "drømmere", "realister" og "tænkere". Arkitektens vellykkede helhedsdannelser går på tværs af drøm, realisme og tænkning.

Mere end en fast grund og en entydig fælles bestemmelse vil jeg - på baggrund af ovenstående og hele dette arbejde - hævde, at arkitektfaget som sådan står (uroligt) på to gensidigt afhængige faglige spørgsmål, som alle arkitekter (og alle bygere for den sags skyld) både deler og bliver delt af: *Hvad er arkitektur?* og *Hvad gør arkitektur?* Disse to helt grundlæggende spørgsmål, der adresserer hhv. det indadvendte og autonomiserende i arkitekturen og det udadvendte og relativiserende i arkitekturen, kan ikke besvares entydigt og endeligt, og vi spredes derfor som arkitekter ud i et differentieret og uafvendeligt konfliktende felt, der dog - hvis vi udnytter konflikternes energi og gør dem gensidigt løftende - kan informere og inspirere os og blive både intellektuelt, praktisk og kunstnerisk

produktivt. Disse to grundspørgsmål kan kun finde midlertidige og konkrete situerede svar i udveksling med de kontekstuelle betingelser, behov, ønsker, alle mulige andre virkelighedstilgange, fagspørgsmål og faggrupper osv., som arkitekturen må forholde sig til i konkrete situationer, men vi kan (og bør) selvfølgelig også samles og udveksle som arkitektstand og forsøge at lære af hinandens spredte erfaringer, hvorfor vi også kan drøfte de to spørgsmål på et fælles "arkitekt-tværgående" relativt generelt niveau. Nærværende arbejde har tilsvarende bevæget sig på disse to niveauer i og med det konkret involverede analysearbejde og det deraf følgende implikationsarbejdes forsøg på at udvikle tværgående relative generaliseringer. Nærværende arbejde vil derfor argumentere for, at vi som arkitekter er differentieret ud i mange situerede, konkret involverede og mere eller mindre specialiserede fagligheder, men også at vi har en grundlæggende faglighed, som vi deler.

Dette differentierede og konfliktende felt og den deraf følgende dobbelthed af både at dele og være delt - både spredte og samlede - giver umiddelbart arkitekterne et problem i forhold til at fastholde arkitektfaget i en generel konsensus, en stabil selvforståelse og "form", hvilket gør det svært at "brande" faget med en letforståelig profil og horisont. Denne dobbelthed besværliggør vores stræben efter at være direkte slagkraftige i vores samfund, da en sådan - kan det dovent hævdes - forudsætter, at vi giver køb på konflikterne og den deraf følgende kompleksitet, og i stedet - via en illusion om enighed - glemmer de mange og reducerer os til "én" (arkitektfaget som *enhed*; som en eksklusiv "klub" med en for snæver identitet og selvforståelse, et for snævert og entydigt selvbillede, et for snævert og entydigt mål osv.).

Arkitektfagets både samlede og spredte karakter er dog omvendt en afgørende styrke i forhold til en kompleks Verden som vi kan møde ikke kun med ét svar, men med mange situerede svar. Dét at vi både er mange og én - både delte og delende - må derfor anerkendes som arkitektfagets helt afgørende styrke. Og vi bør derfor undgå at se et modsætningsforhold imellem at være på den ene side målrettede og slagkraftige som fag og på den anden side spredte, konfliktende, diskuterende, tvivlende og svargivende i mange retninger - med alle de omveje og ikke-målrettet "spild", som dette indebærer, da der netop - iht. min pointe - eksisterer et gensidigt løftende forudsætningsforhold imellem disse to sider af vores grundlæggende virkemåde.

Dobbeltheden virker netop som grund for vores faglighed, og vi må derfor i vores faglige selvforståelse (som den bl.a. kommer til udtryk i de målsætninger, organiseringer og indhold, som former arkitektskolerne, vores fællesfaglige organer, foreninger,

494. reflekterer over alle (eller nogle af) disse aspekter og derfor bevæger sig i arkitekturteoriernes felter. En besindelse på dette er derfor vigtig, så vi kan komme ud over den alt for ofte forekommende, hæmmende adskillelse og manglende udveksling mellem "drømmere", "realister" og "tænkere". Arkitektens vellykkede helhedsdannelser går på tværs af drøm, realisme og tænkning.

495. arkitekturen, kan ikke besvares entydigt og endeligt, og vi spredes derfor som arkitekter ud i et differentieret og uafvendeligt konfliktende felt, der dog - hvis vi udnytter konflikternes energi og gør dem gensidigt løftende - kan informere og inspirere os og blive både intellektuelt, praktisk og kunstnerisk

494. Jeg er klar over at jeg med denne karikerede tre-delning modsiger hvad jeg tidligere har fremført, og derfor blotter mig for en kritik der vil fremføre, at man ikke kun "tænker" når man skriver, eller på anden vis benytter sig af 'det menende sprog', men også når man (f.eks.) tegner og bygger (eller drømmer og realiserer).

495. "Afstanden" imellem disse to spørgsmål, kan så selvfølgelig strækkes, alt afhængig af hvor "autonomt eller relationelt" - hvor "rent og ubesmitet", eller "beskiddt samfundsmæssigt involveret" - man forstår arkitekturen. Personligt ser jeg ikke en særlig stor afstand, hvis overhovedet, men blot to sider af den samme mønt.

råd osv.) sørge for at skabe gode vilkår for både at kunne være ét fagligt fællesskab og mange differentierede og konfliktende erfarings- og meningsdannelse. Denne dobbelthed bør kvalificere alt, vi som samlet faglighed foretager os, og den bør med andre ord gennemtrænge og vedvarende grundlægge arkitektfagets kultur, både via de konkret situerede resultater, vi frembringer, og via det samtale- og fremtrædelsesrum, vi etablerer imellem os (ikke helt uligt det samfundsomfattende kulturelt/politiske samtale- og fremtrædelsesrum, analysen af Stockholms kulturhus - bl.a. inspireret af Hannah Arendt - diskuterede). Det er netop en sådan vedvarende kulturdannelse, der må tydeliggøres som arkitektfagets grund og dermed også som grundlag for vores selvforståelse - og som det gælder for alle kulturdannelser, kan en sådan ikke opstå eller fastholdes via hverken simpel enighed eller magt, men må vedvarende vokse frem via den gensidigt løftende dynamik som det både at dele og at være delt kan afstedkomme.

Jeg håber ikke, at man med ovenstående fokusering på arkitektstanden som sådan kan få det indtryk, at jeg plæderer for en udelukkende selvcentreret laug-dannelse. Dette er ikke hensigten, da en vigtig - af bl.a. Adorno inspireret - gennemgående pointe i dette arbejde er, at arkitekturen er både autonom og relationel, og dette gælder følgelig også for arkitektstanden, da vi på den ene side - i og med arkitekturens vigtige samfundspå- og medvirkende rolle - nødvendigvis må "spredde os" ved at etablere andre fællesskaber og gensidigt løftende relationer til alle mulige andre faggrupper, der yder lige så vigtige samfundsbidrag, som ofte også spiller vigtige roller i arkitekturens medvirkende helhedsdannelse. Omvendt risikerer vi med denne "spredning" også at "opløse" os og dermed svække den forskel og brede og stadigt tilblivende, men alligevel særligt bidragende faglighed, vi bringer ind i disse relationer, hvis vi ikke samtidigt fastholder det gensidigt løftende fællesskab, vi har med andre arkitekter via vores skoler, foreninger, fællesfaglige institutioner, fællesfaglige optagetheder, den samlede fag- og arkitekturhistorie osv. Det er i den forstand vigtigt at "dyrke" en vis "konflikt" mellem det autonome og det relationelle, også hvad vores faglighed angår. Som jeg - inspireret af Thomas Aquinas - formulerede det i forbindelse med analysen af La Tourette: "Hvad bygningskunsten angår [og arkitekturen og arkitekt- og byggebranchen mere bredt, må jeg her tilføje] er konflikter af det gode".

Uanset om ophavspersonen er sig det bevidst, er hver eneste arkitekturfrembringelse og hver eneste dybere arkitekturovervejelse - mere eller mindre direkte - et forsøg på at undersøge og måske endda besvare de to grundspørgsmål, *hvad er og hvad gør arkitektur?* Arkitekturhistorien rummer derfor en meget lang række undersøgelser og forsøg på "svar". En række svar, der som oftest er blevet til som organiseringer af det kontekstuelle "materiale", der har været til rådighed, frembringelsens særlige vilkår, involveringer og samarbejder, og arkitektens (og vedkommendes medskaberes) muligheder, evner og temperament. Hvert svar er med andre ord situeret, og der er (heldigvis) intet, der tyder på, at dette i væsentlig grad vil forandre sig fremover, uanset div. (politiske, brancheorganisatoriske, uddannelsesmæssige, kulturelle, teknologiske, el.a.) forsøg på ensretning og homogenisering.

Set fra én vinkel kan disse svar forekomme at være enkeltstående - isolerede "øer" uden fællesskab - men set fra en anden vinkel er de alle part i den samme faglige diskussion funderet i de to spørgsmål, *hvad er og hvad gør arkitektur*, hvorfor vi netop kan diskutere dem og lære af dem på tværs af og på trods af deres spredthed. En tværgående og fælles diskussion, som i kraft af den faglighed, vi deler, og i kraft af den konflikt, som ligger i at vi både deler og er delt, potentielt og forhåbentligt kan bringe en gensidigt løftende dynamik til arkitektfagets samlede "opmærksomheds-konstellation" overfor en kompleks virkelighed, der netop må mødes komplekst, hvis arkitektfaget skal have omfattende samfundsindflydelse. Det er derfor i vores generelle faglige organiseringer (skolerne, de fællesfaglige organer osv.) ikke tilstrækkeligt kun at satse på enkelte specialiserede indsatsområder, særlige opmærksomheder, tilgange, tænke måder el.a. En bred samfundskorrelerende opmærksomhedskonstellation og den gensidige dynamik opmærksomhederne imellem må i højere grad sikres.

Hvordan sikrer vi os, at arkitektfagets samlede konstellation af opmærksomheder kan supplere hinanden og som sådan ikke kun understøtte og påvirke begrænsede samfundsområder og interesser, men med en mere omfattende ambition, for alvor gennemtrænge, virke bredt i og løfte vores samfund som sådan? Hvilke særlige opmærksomheder kan vi i vores faglige opmærksomhedskonstellation og difference-spænd ikke undvære, hvis den gensidige dynamik skal være velfungerende og være slagkraftig i forhold til vores omverden og samfund? Kan vi fungere slagkraftigt og gennemtrængende, hvis ikke særlige faglige miljøer (tegnestuer, forvaltninger, undervisnings- og forskningsmiljøer osv.) tildeler samfundsuværlige og afgørende dimensioner i arkitekturens felt som f.eks. kunst, politik, socialitet, historie, kontekst, transformation, by, landskab, teknologi, økonomi, bæredygtighed osv. en særlig opmærksomhed, hvor de to grundspørgsmål, *hvad er og hvad gør arkitektur*, kan finde situerede svar? - men også kan konflikte omkring disse og kritisere hinanden for det, som vedblivende mangler i disse svar, og dermed hjælpe og løfte hinanden til bedre og mere nuancerede svar ud fra en besindelse på, at en særligt fokuseret opmærksomhed også afstedkommer en blind vinkel, hvor andet, der højst sandsynligt er lige så vigtigt, overses.

Et specialiseret fagligt miljøes fokus på en særlig problematik vil selvfølgelig kun være én ud af mange problematikker, der påvirker vores fag. Spørgsmålet er derfor: Hvordan kan vi på samme tid sprede og koordinere os bedst muligt, så vi kan supplere og hjælpe hinanden med at oplyse de blinde vinkler, vi hver især har, så vi som samlet faglighed kan sikre os en både bred og slagkraftig samfundsindflydelse? Set med dette arbejdes optik har vores fællesfaglige institutioner - arkitektskolerne, forskerskolerne, de fællesfaglige organer, arkitektforeningerne osv. - et særligt ansvar, hvad dette angår, og disse må derfor nødvendigvis tænke, danne og operere i et bredt perspektiv.

Jeg er selvfølgelig bevidst om, at arkitektfaget i de sidste årtier har mistet indflydelse, at arkitektskolerne er ramt af besparelser, at arkitekturforskningen (og dens frihed) er trængt osv., men omvendt må dette ikke medføre, at vi indsnævrer vores horisont. Vores samlede faglige gestalt - og dennes konstellati-

on af og samspil imellem samfundsrelaterede opmærksomheder, som vores samfund ikke kan undvære - må stadig "dække" samfundets både erkendte og uerkendte "arkitekturbehov", hvis arkitektfaget fortsat skal kunne bidrage gennemtrængende, nuanceret og seriøst berigende til vores samfund.

Man kan evt. have den holdning, at en væsentligt mindre arkitektstand (uddannet med en elitær tilgang) har mulighed for at blive bedre og mere fokuseret, hvilket er lidt af en påstand, såfremt denne forbedring og fokusering, ikke blot skal afstedkomme snævre enkeltstående bidrag, men fortsat skal kunne kvalificere fagets komplekst faglige og brede samfundsbidragende opgaver (dermed ikke sagt, at snævre "elitære" miljøer ikke også er vigtige). En omfattende reduktion af arkitektfagets kritiske masse, differencespænd osv. vil selvfølgelig indskrænke den faglige spændvidde, indsnævre den samlede faglige bevidsthed og kunnen og reducere fagets muligheder for at have en gennemtrængende og bredt berigende indflydelse på vores samfund. Arkitektfagets muligheder for at bidrage differentieret til, hvordan vi "bygger samfund" via sin nuancerede opmærksomhed på de mange samfundsdimensioner, som arkitekturen påvirker og er involveret i, vil selvfølgelig blive stærkt reducerede. Hvis arkitektfaget ikke har mulighed for (og evner) at sprede sig ud i et stort opmærksomheds- og involveringsspænd, vil arkitektfaget selvfølgelig få indsnævret sin horisont og berøringsflade, og dermed også få indsnævret det deraf følgende ellers brede felt af mulige udvekslinger og samarbejder med andre fagområder, faggrupper osv. Vi vil uafvendeligt blive mere nicheprægede, og dette vil højst sandsynligt skade arkitektfaget i omfattende grad og reducere fagets samfundsindflydelse i mange år fremover, og med dette vil vores samfund også lide omfattende skade.

Spørgsmålet må derfor lyde: Hvordan kan vi, med arkitektfagets aktuelt reducerede indflydelse, besparelsesramte skoler, trængte forskning osv., alligevel optimere vores samlede faglige miljø og vende udviklingen til fordel for en større og genvunden samfundsindflydelse? Det er nok for optimistisk at forvente, at vores tidligere mere omfattende samfundsindflydelse i tilstrækkelig grad vil blive os givet tilbage af politikere, bygherrer, entreprenører osv., hvorfor en realistisk strategi i højere grad må satse på, at vi kan tilkæmpe os indflydelsen igen og i samme ombæring - via det modstands- og energigivende i kampen - opdatere og revitalisere denne indflydelse. Enkelte dygtige arkitekter, forskere, tegnestuer osv. evner i et vist omfang dette, men disse er nødvendigvis begrænsede af manglen på kritisk masse og mere snævre fokuseringer.

Vores fællesfaglige organer (både de politisk orienterede, de teknisk orienterede og de mere kulturelt orienterede) har derfor - selvom deres direkte magt og indflydelse for nuværende er en diskutabel størrelse - en central opgave, der bl.a. består i at give gode vilkår for indbyrdes dialog, gensidigt løftende konflikter og fælles kulturudvikling via bl.a. det fremtrædelsesrum vi kan etablere imellem os, så forholdet mellem det, vi deler og det, der deler os, kan finde en dynamisk, gensidigt løftende og operativ balance, så vi ikke ender som enten en alt for småt-fokuseret og snævert involveret eksklusiv "klub" eller omvendt udgør en opløst størrelse, der ikke evner at bidrage i fællesskab.

Her spiller også arkitektuddannelserne en vigtig rolle via de evner, kompetencer, opmærksomheder og generelt helhedsfor-

drende forståelser, uddannelserne grundlægger i morgendagens arkitekter. På arkitektskolerne grundlægges arkitekternes selvopfattelser og forståelser af arkitekternes Verdens- og samfundsbidragende roller, og det er derfor afgørende, at arkitektskolerne tager (og tør tage omfattende) stilling til, hvilke arkitektfaglige opmærksomheder arkitektfaget ikke vil (og samfundet ikke kan) undvære som del af arkitektskolernes samlede opmærksomhedskonstellation og "samfundspåvirknings-strategi". Hvert samfunds arkitektskoler må derfor nødvendigvis supplere hinanden og udvikle koordinerede strategier, som selvfølgelig må være nuancerede og helhedsorienterede på baggrund af en forståelse for, at den vellykkede arkitektur kan bidrage med positivt samfundsunderstøttende og samfundsudviklende dimensioner i et vidt - både "emne-" og skalamæssigt - spænd. Et spænd, der inkluderer såvel teknologiske, bæredygtighedsorienterede, økonomiske, funktionelle, sociale, kulturelle, politiske, kunstneriske osv. problematikker og dimensioner ud fra en erfaring og viden om, at et kvalitativt og velfungerende samfund (et velfærdssamfund) bl.a. er betinget af, at disse dimensioner er kvalificeret tilstede og samvirkende i et gennemtrængende "samfundsspænd".

En enkelt arkitekt, en enkelt arkitekttegnestue, et enkelt undervisningsmiljø, et enkelt forskningsmiljø osv. kan selvfølgelig fokusere på et særligt speciale og på den måde optimere sig selv og dyrke de relationer og "udenoms-fællesskaber" dette indebærer, men den samlede konstellation af arkitekter i et samfund bør ideelt set "dække" samfundets samlede (både bevidste og ubevidste) "arkitektur-behov", og dette bør samfundets arkitektskoler ideelt set tilstræbe at korrelere til.

Arkitektskolerne former indgange til og afsæt for arkitektfaget, og for at tilføje en - informeret af nærværende arbejde - grundlagssøgende refleksion over, hvordan skolerne kan organisere sig i forhold til dette, vil jeg igen trække på den tidligere bestemte dobbelthed af indadvendt egen-helhed og udadvendt medvirkende helhed. En dobbelthed, som jeg i afsnit '3.2. Egen-helhed og Medvirkende helhed' bl.a. benyttede metaforen 'blæksprutte' for at beskrive, men som jeg med fokus på arkitekternes praksis må beskrive på en lidt anden måde:

Arkitektfagets "indadvendte fællesskab" forstår jeg som en fælles generel optagethed af de to faglige grundspørgsmål, *hvad er og hvad gør arkitektur*, og arkitektfagets "udadvendte engagement" forstår jeg som noget, der "udstråler" fra og til stadighed må vende tilbage til disse grundspørgsmål for at finde vedvarende omskiftelige svar i og med den konkret situerede kompleksitet af kontekster, samarbejder osv., som de specifikke "optagetheder" og arkitekturfrebringelser involveres i. Skolernes principielle "organiseringer" forstår jeg derfor som noget, der både bør samle og åbne sig, og derfor kan lignede med en "vifte". Men vel at mærke en organisk dannet (dynamisk og tilpasningsdygtig) vifte, hvis eneste "konstans" er de to faglige grundspørgsmål, hvorfor viften er i fortsat svargivende tilblivelse. Langs denne "vifte" kan en bred diversitet af undervisere, forskere, studerende osv. med forskellige baggrunde, erfaringer, interesser - menneskelige, faglige osv. - placere, bevæge sig og etablere samarbejder og dermed vedvarende give form, "spidser" og "skole-overskridende udstrækning" til viften, hvorfor viftens omfang og "ydre kontur" er ubestemt, da den

vedvarende finder "form" (og steder) i den gensidigt løftende relation mellem samfundets vilkår, "behov", muligheder osv. og arkitekternes "optagetheder", fordringer og evner.

Viften er som nævnt samlet i de to faglige grundspørgsmål, *hvad er og hvad gør arkitektur* for derved at samle sig om noget "fag-fagligt" fælles, men samtidig åbnes og differentieres viften, når viftens "spidser" dannes af mere specialiserede områder af arkitekturen, specifikke projekter osv., der involverer sig i og danner "resonanssamarbejder" med omverdensrelaterede problematikker, andre relaterede fagområder, faggrupper osv. for dermed (også) at involvere sig i specifikke problematikker og dimensioner i samfundet. Viften som "samlet konstellation" udgør på denne måde en "nedefra-dannet" vedvarende omskiftelig række af forsøg på at møde, korrelere til og medvirke i samfundet (og Verden som sådan) for i den forstand at have som principiel ambition med arkitektoniske midler at "gennemtrænge" og påvirke samfundet, men omvendt også selv være gennemtrængt af og påvirket af samfundet.

Skolerne har ledelsesorganer, der har mulighed for at forstå, udvikle og organisere skolerne med grund i dette, og dermed fremme den førnævnte konfliktende dobbelthed af både at dele og være delt - bl.a. via understøttelsen af det tidligere nævnte fremtrædelsesrum (som nødvendigvis også indebærer en anerkendelse - og lovmæssig sikring - af undervisnings- og forskningsfriheden, og generelt den akademiske frihed og ytringsfrihed, vel at mærke anvendt i en civiliseret konfliktende og i den forstand lyttende og gensidigt løftende samtale) - som grundlag for en på samme tid samlende og "spredende" organisering. Fokus må derfor først og fremmest være på understøttelse og demokratisk facilitering fremfor på (top)styring.

Fællesorganerne for den byggende praksis har selvfølgelig ikke - og bør ikke have - de samme ledelsesmuligheder, hvorfor en selvorganisering - baseret på vores erfaringer med, vores viden om og en fortsat udforskning af, hvad arkitekturen er og kan - må træde i stedet for at skabe en balance mellem samfunds-korrelerende spredthed og fortsat overlappende udveksling (og konkurrence) arkitekterne imellem. En balance, hvor den gode udveksling (og konkurrence) fortsat kan fremmes, men omvendt også at en for snæver samlet faglig fokusering og en uhensigtsmæssig træden hinanden over tærerne undgås.

Den nævnte viftefigur må derfor ikke forveksles med en centraliseret magtstruktur (et pyramide-hierarki el. lign.), da viftens centrum er de fælles grundspørgsmål og dermed en fælles "samlingsproblematik" og ikke en magtkoncentration. Viften lægger i stedet op til en spredt og demokratisk fordeling af "magten" for at understøtte en åben, rig og nuanceret "diskussion og bearbejdning" af de problematikker, vi som faggruppe har til fælles. Man bør derfor altid blive betænkelig (og stille sig kritisk an), når der i en stor gruppe opstår enighed om svaret på de to grundspørgsmål, eller når en lille gruppe får magt til at give svar, som mange andre må rette ind efter.

Under denne diskussion og langs med og på tværs af viftens spredning ligger spørgsmålet om bære- og væredygtighed selvfølgelig stadig og ulmer, og for at afrunde disse overvejelser om arkitektens praksis vil jeg derfor vende tilbage til indføringsafsnit '1.6. Om helhedsdannelsernes omfang og grænser'. Her

blev følgende formuleret med fokus på bygningskunstens helhedsdannelser, der også må gælde for arkitekturen mere bredt (og ligeledes for arkitekternes praksis):

"Historisk har de mange og uendeligt diverse bygningskunstneriske helhedsmåder, virket i mange sammenhænge, tjent mange formål, og haft en uendelighed af tilsigtede og utilsigtede "effekter". Bygningskunstens helhedsmåder udgør ikke en overflødig niche for uproduktive gøremål, men er en vital livsnerve, påvirknings- og sammenhængskraft i Verden. Disse helhedsmåder udgør også et erfaringsgrundlag (og ikke kun arkitektfagligt), der kan oversættes til, og bygges på i andre sammenhænge, og oplagt i forhold til den stærkt presserende bæredygtighedsproblematik. Et bevidst og omfattende forhold til bæredygtighedsproblematikken er muligvis et relativt nyt fænomen, men erfaringerne med gensidigt løftende sammenhænge og helhedsdannelser er mange og går langt tilbage i historien, hvorfor disse erfaringer har rige potentialer for at kunne udvides og omstilles som erfaringsgrund for en ikke kun teknisk specialiseret, men netop nuanceret helhedsorienteret bære- og væredygtighedstænkning".

Set i forhold til arkitektfagets aktuelle status rummer denne erfaringsgrund også rige muligheder for, at arkitekterne - og disses med bæredygtighedskompetencer opdaterede helhedskompetencer - igen kan indtage en afgørende og central rolle i byggebranchen og dermed overkomme de sidste årtiers i stigende grad degraderede indflydelse. En mulighed, som dette arbejde i samme åndedrag vil plædere for også er en *nødvendighed*, hvis byggebranchen for alvor skal kunne omstille sig til en bæredygtig fremtid, jf. ethvert bæredygtighedstiltags tidligere nævnte afhængighed af at kunne indgå som et aspekt i gensidigt løftende samarbejder med de mange andre aspekter, der indgår i byggeriets komplekse helhedsdannelser.

Dette arbejdes perspektiv har været bygningskunstens - bygningskunstens mere begrænsede "helhedsområder" indenfor arkitekturens mere omfattende "helhedsområder" - hvorfor arbejdet primært har betragtet bygningskunstens omgivelser - f.eks. byen eller landskabet - fra bygningskunstens perspektiv. Havde arbejdets perspektiv været et andet - f.eks. byens eller landskabets perspektiv - havde arbejdets fremdragelser og overvejelser højst sandsynligt været andre. Som jeg tangerede det i afsnit '3.5. Om arkitekturens helhedsrelationer - og om at forstå', tror jeg dog ikke nødvendigvis, at de begrebsdannelser, principielle "helhedsfigurer", implikationer osv. arbejdet har diskuteret, revitaliseret og evt. skabt i og med dette arbejde kun gælder for bygningskunsten. De væsentligste begreber har været: helhed, kompleksitet, forskel, samling, konflikt, spænding, tid, væredygtighed (bæredygtighed), skønhed, egen-helhed, medvirkende helhed, det gensidigt henvendte, det gensidigt løftende, halvhed, "blæksprutte" (eget-sted), værelse, tilværelse, eksistensstema (funktionstema), det digteriske, diatese, det overpersonlige, sammensværgelse, værk (bygningsværk), autonomi, værk som væren og virken, værket som "væsen", medværk, modværk, kvalitativ "maalestok", mening, meningspotentialitet, meningsdannelse, eksistentiel meningsgrund, be-

tydning, betydningsarkiv, betydningspatinering, horisontsammensmeltning, oplevelse/oplivelse, resonans osv. (se også begrebsindekset for en udvidet liste), og jeg ser ingen grund til at disse begreber kun skulle vedkomme bygningskunsten og derfor ikke kunne virke på f.eks. byens, landskabets eller evt. andre niveauer, men det må nødvendigvis være på andre måder (der også indebærer forskudte forståelser af de selvsamme begreber, og andre og supplerende begrebsdannelser). Måder, der omvendt også har betydning for, giver muligheder og sætter forudsætninger op for bygningskunsten, som også er relevante at inddrage i arbejdet med bygningskunsten.

Dette har dog ikke fyldt så meget i nærværende arbejde. Byen og landskabet har i dette arbejde kun optrådt på de respektive inddragne bygningsværkers betingelser. Overvejelser over byernes og landskabernes "egen-værender", egen-helheder og medvirkende helheder har arbejdet ikke inkluderet af den simple årsag, at jeg har måttet trække en praktisk overkommelig grænse. Sagt med andre ord er diskussionerne og overvejelserne i dette arbejde situerede i kraft af den særlige fokusering på bygningskunstens helhedsdannelser, hvilket nødvendigvis (også) afstedkommer en blind vinkel, hvor andet, der også er relevant, overses. En fortsættelse af dette arbejde kunne derfor bestå i at skifte perspektiv fra bygningskunstens "helhedsområder" til f.eks. byens eller landskabets "helhedsområder" (for ikke at glemme andre af arkitekturens helhedsområder og andre mulige perspektiver).

Som jeg formulerede det i indføringsafsnit '1.4. Forudsættende begreber', er begrebet 'helhed' pr. definition komplekst. Det komplekse er derfor et vilkår for bygningskunstens - og generelt arkitekturens - helhedsfordringer. Begrebet 'helhed' kan ikke fastholdes og defineres entydigt, og man farer nemt vild i begrebets implikationer, hvilket jeg reelt set - og velvilligt - også har gjort i og med dette arbejdes pendlen mellem det kompleksitetsafdækkende på den ene side og de uafvendeligt forenklende forsøg på at uddrage og forstå det væsentlige, det gennemtrængende og det afgørende på den anden side. Arbejdet har derfor forsøgt - frem for at tilstræbe det umulige i at gennemlyse, afklare og forenkle emnet for læseren - at anerkende og udfolde det komplekse og problematiske ved emnet og dermed løfte læseren fra en tilstand af *almindelig* uafklarethed til en tilstand af *kvalificeret* uafklarethed. En tilstand, der forhåbentligt kan animere og hjælpe læseren til selv at tænke. På denne måde er arbejdet forhåbentligt faret vild på en udbytterig måde.

Afslutningsvis skal det også bemærkes, at dette arbejde muligvis har afstedkommet en række distinkte "one-liners", som det er nemt at citere; som f.eks. "bygningsværker tegner en 'helhedscirkel' omkring sig selv". Men det nemt citerbare er ofte også sårbart og nemt kritiserbart, da det som citat er blevet løsrevet fra den skriftlige helhed, det indgår i. Denne skriftlige helhed giver kontekst og nuanceret betydning til citatets enkelte ord og den sætning, disse ord tilsammen former. F.eks. er ordet 'helhedscirkel' i citatet en distinkt "detalje" i sætningen, der nemt kan vække et alt for simpelt billede, hvis det ikke forstås indenfor den komplekse forståelse af bygningskunstens helhedsdannelser, som dette arbejde har forsøgt at skrive frem. Dette er muligvis umuligt at undgå, og jeg kan nok ikke gøre meget andet end at gøre opmærksom på, at den nuancerede og

udbytterige forståelse af dette arbejde har de samme vilkår som den nuancerede og udbytterige forståelse af et bygningsværk; vel kan et bygningsværk (og en sætning i dette arbejde) på ét niveau forstås som noget "i-sig-selv" (noget løsrevet), men den nuancerede og udbytterige forståelse kræver, at man også forstår bygningen (og sætningen) i sin sammenhæng, da den netop henter sine dybere og mere nuancerede betydninger fra den større helhedsdannelse, den indgår og medvirker i.

Det nemt citer- og identificerbare er ikke nok, og som sådan udgør det en fælde, man nemt kan falde i. En fælde, dette arbejde helt sikkert også selv er faldet i flere steder, hvor andre f.eks. er blevet citeret (og måske især de fagfilosoffer, arbejdet har hentet hjælp fra). Dette er muligvis et vilkår, der gælder alle ordbetingede udsagn, men jeg vil dog ikke undlade at gøre opmærksom på problemet, da det netop korrelerer til den problematik, der er dette arbejdes - denne skriftlige helheds - "eksisistensstema".

Som det her ved endt læsning fremgår, er dette arbejde i udpræget grad mangelfuldt, og sådan måtte det nødvendigvis blive, da det pr. definition ikke kunne nå fuldt omkring sit emne, og da det kunne have været på mange andre måder. Men på trods af sine mangler håber jeg alligevel, at arbejdet har kunnet overbevise om, at det har *manglet* - og med manglet mener jeg at arbejdet forhåbentligt vil kunne betyde noget og på nuanceret vis bruges, og ikke kun samle støv på et forskningsbibliotek.

Som forståelsesvidenskabeligt essay er dette arbejde - med den i indføringsafsnit '1.2. Om arbejdets tilgang og form' citerede Marianne Ping Huang's ord - "ikke forpligtet af at ende sin refleksion i et svar. Essayet synes snarere forpligtet af muligheden for - og håbet om - at blive besvaret. Det er dialogisk". Et tilsvarende håb finder vi også (intentionelt eller ikke-intentionelt) i bygningskunstens konceptionsprocesser, på baggrund af at vi kun i begrænset omfang kan styre bygningskunstens helhedsdannelser og derfor kun i begrænset omfang kan forudsige et udkomme.

Vi kan reelt kun udstyre bygningskunsten med potentialer, som vi kun kan håbe på vil blive meningsfuldt realiseret, når bygningen "lever sit liv" og "udfolder og tager imod sin tid". Dette håb kommer dog ikke blot til udtryk som en passiv åbenhed, men som en aktiv forudsætning for overhovedet at *kunne* tage imod. Dette arbejde har derfor fundet retning i at udtrykke og understøtte et håb om meningsfylde via det eksistenstematisk helhedsdannende, der i den forstand betragtes som en aktiv evne, vi har rig fortidig erfaring med, og som fortsat rummer uanede potentialer for at gøre den nutidige og fremtidige bygningskunst livsduelig og væredygtig.

496.

496.

Denne formulering har flere gange meldt sig igennem den lange proces frem mod dette arbejdes udgivelse, men jeg valgte ikke at inkludere den (uanset at jeg så her i efterordet alligevel tog den med), da jeg endte med at vurdere at den er distinkt og nemt citerbar, og derfor sårbar for - på misforstået vis - at blive løsrevet fra den komplekse forståelse af det

gensidigt løftende forhold mellem egen-helhed (autonomi) og medvirkende helhed (relationalitet) der kendetegner nærværende arbejde, og indenfor hvilken den nævnte formulering sådan set giver mening. Dermed ikke sagt, at jeg højst sandsynligt er kommet til at medtage andre formuleringer som er tilsvarende "sårbare".

Begrebsindeks

Bemærk at:

- *oversigten over begrebernes*

forekomster ikke er fuldstændig, jeg har

kun lavet sidehenvisninger til

begrebernes væsentligste forekomster.

- *de oplistede begreber anvendes i*

forskellige bøjninger og varianter hvoraf

kun et fåtal er oplistet i nedenstående.

- *begreberne ‘helhed’ og ‘bygningsværk’*

(eller varianter deraf) optræder så ofte,

at det ikke har givet mening at inkludere

dem i dette indeks udover visse vigtige

varianter.

Abstrakt grundmotiv
101, 285

Afstand
132, 188, 196, 234-235, 308, 346, 362, 373-374

Agens
29, 74, 274, 323, 368

Aktør (aktant)
29, 90, 156, 318, 320, 340, 347, 375

“Alt påvirker alt”
54, 66-67 ^{note71}, 69 ^{note75}, 87 ^{note122}, 243, 292, 300, 346, 388

Analyse
29, 46, 50, 346, 348

Arkitekturtænkning
26, 36, 39, 42, 78, 80-82, 88, 234-235, 289, 395

Autonomi
25, 238, 260, 275-276, 280, 310, 362-364, 387, 396

Balance
82, 86, 216, 247, 262-263, 276, 335, 359, 362, 400, 402

Beboelse
29, 55, 240, 270, 343, 374-375

Besiddelsestager
314 (^{+note379}), 341, 375

Betydning (betydningsfylde, -kompleksitet o.a.)
22, 29, 44, 60, 79, 81, 84, 87-88, 120, 122, 129-130, 245, 250, 263-265, 267-268, 271-272, 275, 277, 312, 316, 338, 342, 344, 351, 353, 355, 357-358, 362, 378-380, 392

Betydningsarkiv (betydningsgrund)
84, 87, 344, 379-380

Betydningspatinering
353, 379

Blæksprutte
252-254, 257, 285, 293

Bobler / skum
84, 295, 296-302, 304

Bruger
28-30, 40, 55, 60, 87, 101-102, 129, 161, 188, 192, 196, 198, 246, 249, 251, 260, 264-267, 275, 278, 308-310, 312-318, 340-341, 344, 348-349, 352, 358, 364, 369, 370, 373-375, 378, 380, 386

Bygningsarkitektur
392-395

Bygningskultur
50, 287-288, 335

Bæredygtighed
20-24, 66, 68-70, 76-77, 86, 243, 249, 284, 336, 343-344, 380, 395, 403

‘den hermeneutiske cirkel’
34, 345

“den bærende magt”
226, 323

Demokrati
124, 212, 216, 218, 220, 222, 224, 226, 228-229, 316, 328, 330, 387, 402

Det digteriske (digt)
273-274, 278, 280-284, 312, 317, 347-348, 368, 376

Det gensidigt henvendte
261-262, 265, 297, 299-301, 330, 358, 366, 394

Det holdbare, det brugbare, det skønne
58, 72-74, 76-80, 84-86, 91, 246, 248, 336

“det mangfoldige”
133-134, 136, 151, 391-393

Det mulige
150, 229, 370

Det overpersonlige
40, 98, 159, 311, 313-314

Det passerede, det nuværende og det kommende
336, 338, 340-342, 383

Det politiske
226, 229, 322-323

Det specifikke og det generelle
234-235

Diagram
100, 237-238, 246, 285,

Diagrammatisk metafor
295, 299-300, 302 (^{+note352}), 337

Diatese
347-348, 352

Dissonans
245, 381

Dobbeltblik
188, 192, 194

Egen-helhed
51, 96, 246, 251-252, 254, 257, 259-263, 265, 270, 280, 292, 294, 300, 304, 309 ^{note365}, 315, 317-319 (^{+note383}), 320, 324-325, 330, 333, 335, 340, 351, 354, 358-359, 364, 374, 381, 387, 394, 401

“egen-erfaring”
60, 100-101, 340

“egenværen”
122, 124-125, 128-129, 249, 260, 274, 277-278, 317-318, 323, 340, 352, 358, 368, 370, 404

Eget-sted (og værk-sted)
253 (^{+note285})

Eksistens
22-23, 68, 88, 90-91 ^{note116} og ^{note118}, 122, 240, 274, 276, 278, 280, 282-283, 298, 349, 351, 364, 369, 389

Eksistenstema
89, 248, 266, 273 ^{note305}, 278-282, 285-286, 292, 317, 320, 322-323, 341, 344, 348-349, 352, 358, 364, 366-368, 374-375, 386, 405

Eksistentiel meningsgrund
345 (hele afsnit 3.9)

Emergens
289 (^{+note320}), 290, 292, 294, 301, 311, 392

Evolution
22, 24, 94, 330, 336-337, 340-343, 389

‘for-domme’
38, 336, 377-378

Formløs (formløshed)
133-134, 137, 140, 142, 151-152, 154, 156, 244, 246, 280, 353

Forskel (forskellighed, forskelsløs o.a.)
26, 36, 43, 55-56, 58, 60, 66, 72, 74-75, 80-84, 97, 101, 108, 116, 118,

120, 125, 129, 135, 137, 180, 182, 184, 204, 234, 236, 250, 262, 283, 285, 289, 292, 294, 306, 308, 339-340, 342, 347, 362-363, 367 note457, 368-369, 373, 375, 387, 394, 398, 403

Forskydning (forskudt o.a.)

32-33, 45, 56, 64, 84, 88-90, 106, 108, 124-125, 129-130, 148, 218, 222, 224, 226, 248, 272, 306, 314-315, 330, 338, 340, 342, 383, 387, 392, 404

Forståelse (forståelsesvidenskab, forforståelse o.a.)

10, 13-15, 21, 25, 28-34, 36-41, 43-44, 52, 55, 57-58, 60-65, 70-73, 75, 78, 80, 83, 89-90, 92-93, 96, 98, 122, 124, 128-130, 150-151, 160 (+note196), 161, 172, 180, 192, 194, 218, 234-237, 251-253, 258-260, 266, 268, 274, 276-280, 282, 288, 300-301, 304-306, 309-311, 313-314, 316, 318, 322, 325, 330, 336-338, 343-348, 351, 362-363, 370, 372-373, 375-380, 382-383, 385, 388-393, 397-398, 401, 405

Fortid, nutid og fremtid (og samtid)

24, 336-339, 341-343, 358, 373, 376, 405

“fremtrædelsesrum”

226 (+note258), 323, 398, 400, 402

Frihed (handlefrihed o.a.)

30, 161, 176, 182, 188, 194, 217, 238, 240, 276, 286, 328, 364, 402

Funktionstema

273-274, 277-279, 286, 307, 344

Halvhed

260, 306, 315-317, 356

Helhedsfordring

13, 21, 38, 46, 55, 63-64, 87, 92, 94, 172, 244, 247-248, 267, 272, 287, 292, 316, 328, 352, 360, 365, 392-393, 404

“kæder” (kædereaktion o.a.)

294-295

Hermeneutik

28, 33-34 (+note27), 36, 38-40, 132, 309, 314-315, 345, 348, 376-377, 393

Hierarki (hierarki-dæmpning o.a.)

44, 116, 122, 216, 222, 295, 307, 322-343, 387-388, 402

Holde af (elskelighed)

74 (+note74), 376

Horisontsammensmeltning

160, 377-379

Identitet

43, 46, 90, 159, 178, 196, 198, 240, 311, 340-342

“ikke-betydningens sted”

312

Inderste indre

158-159, 368

Indirekte

22, 32, 52, 60, 69, 101, 132, 158, 226, 229, 236, 244, 282, 286, 294, 298, 318, 323, 330, 334, 340, 343, 350, 358, 369

Interface

318, 350, 352, 366, 389

Interiority

393-394

Kaos

133, 140, 142, 151, 154, 347, 391 note489

Kohærens

59, 272-273 note305

Kohæsion

59, 272-273 note304

Kompleksitet

(betydningskompleksitet o.a.)

10, 12, 14-15, 20, 31, 33-34, 38, 40, 42, 44-45 (+note42), 46, 53-55 note56, 62-64, 66, 73-76, 86, 95, 114, 151, 180, 204, 242, 244, 247-248, 250-251, 253, 256, 258, 264, 269 note300, 270, 275, 278-279, 281, 284-285, 287, 290,

292-294, 302, 304-305, 308, 315-316, 322, 325 note390, 332, 343, 346, 349, 355, 360, 362, 365-366, 382-383, 387, 395-396, 401, 404

Komplementaritet

304-305 note357

Konflikt (konfliktløs o.a.)

43-44, 59, 74, 81-82, 158, 162-163, 174, 188, 192, 194, 198, 247-248, 272, 280, 294, 304, 328, 335, 341, 348-349, 355 note435, 357, 365, 369, 381, 387-388, 394, 396-400, 402

Kredsen

236, 270, 278, 286, 305-306

Kritik (selvkritik, kritisk, kritisere, ukritisk o.a.)

11-13, 24, 26, 38, 47, 52, 59, 65-67, 70, 73, 78, 84, 87 note112, 94, 99 note126, 124-125, 140, 142, 162-163, 174, 188, 192, 202, 204, 217, 220, 228-229, 238, 246, 259, 267, 306, 330, 332, 337, 339, 342, 348, 361, 367 note460, 388, 399, 402

“kulturens magt”

224, 226

Langsom (langsomhed o.a.)

45 note42, 92, 95, 101, 125, 128, 239-240, 302, 323, 337, 350, 366, 385, 390, 395

Livsverden

34, 92, 118, 120, 124, 240, 342, 366-367 note459, 371

Løft (det gensidigt løftende o.a.)

13-14, 22-23, 25, 29, 31, 36, 40, 43, 54-55, 60, 63-64, 66, 68, 70, 74-75, 86-87 (+note112), 129, 142, 160, 192, 198, 216, 234, 236, 240, 247-248, 250, 260-261, 264, 267-268, 274, 277, 282, 284, 288, 294, 298, 300, 304, 309-311, 313-314, 324-325, 330, 335, 338-340, 347-348, 351-352, 354-355, 357-358, 361, 366, 368, 372-374, 378, 381, 384, 386-387, 389, 391-396, 398-400, 402-403

“maalestok” (målestok)

284, 320, 322, 381

Medvirkende helhed

51, 66, 96, 251-254, 256-257, 259-261, 265, 267, 270, 280, 289-290, 292-294, 299-301, 304, 308, 310-311, 313, 315-316, 318, 320, 322, 324, 326, 328, 330, 335, 353-354, 358-359, 364, 376, 381, 394, 398

Medværk

324-326, 328, 330, 332, 334-335, 358

Mening (meningsfylde, meningspotentialitet o.a.)

14, 26, 28-30, 34, 49, 52, 54, 56, 58, 72, 76, 78-79, 82-84, 86-90, 98, 129-130, 135, 159-160, 196, 226, 228-229, 244-245, 248, 260, 264-268, 271, 275, 277, 279-281, 296, 307-314, 316, 318, 322-323, 337-338, 344-345, 351-354, 356-359 (+note439), 360, 362, 364-366, 369-374, 377-381, 383, 386, 389-390, 392, 395-396, 405

Metafor

49, 56, 128, 133, 136, 140, 142, 160, 163-164 note144, 172, 174, 176, 180, 200 note223, 237, 246, 252, 257, 292-293, 295-296, 298-303 note352, 304-305, 309 note365, 317-318, 320, 340, 346, 350, 356, 362, 366, 390

Modværk

324, 326-327 (+note392), 328, 332-333, 335, 359

Mysterium

317, 373, 377

Neutral (neutralitet o.a.)

40, 216-217, 281, 325 note391, 377

Oplevelse

12, 20, 28, 30, 40, 120, 260, 266-268, 308-309, 319, 354, 372-376, 386, 390

Oplivelse

374, 379, 386

“oppefra-ned”, “nedefra-op”

83 (+note105), 84-86, 89, 166 note178

Orden og sammenhæng

55, 307, 320, 322, 381, 386

Overpersonlig

40, 98, 159, 311, 313-314

Personlighed

28, 40, 159, 310, 312-314, 376

Poetisk forkortelse

53, 355, 382

Politik

11, 20, 37, 198, 202, 226, 240, 248, 392, 396

Potentialitet (meningspotentialitet o.a.)

14, 54, 76, 128, 159-160, 188, 201 note232, 217, 229, 244-245, 264, 277, 310, 315, 354, 370, 381, 383

Praksis

13-14, 26, 56, 68, 72, 75, 92-93, 234, 239-240, 246-247, 250-252, 259, 262, 268, 281, 287, 290, 292-293, 306, 360, 383, 390, 395-396, 401-403

Prægnans

236-237, 390-391 note484

Ramme (fysisk ramme, forståelsesramme o.a.)

20, 22, 41, 44, 49, 100, 120, 122, 125, 128-129, 132, 135, 142, 152, 160-163, 206, 210, 236, 239-240, 242, 250, 262, 266, 271-272, 274, 279, 281, 288, 290, 296, 316, 320-321 note388, 344-346, 348-349, 352, 354, 362, 366-367, 370-371, 375, 380-381, 394

Refleksion (refleksionsrum o.a.)

35-36, 154, 163, 170, 180, 182, 188, 192, 194, 199, 240

Rema

286, 350-351 note425, 386

Resonans

25, 238, 296, 362-367, 373, 375, 381-382, 387-388, 393, 395, 402

Revolution

24, 240, 336-337, 342

Rhizom

150, 302-303 note352, 304

Sansning

28, 31, 142, 163, 319, 341, 346, 362, 372-374, 376

Samle (samling, samlingskraft o.a.)

29-30, 42-44, 46, 53-60, 62, 75, 80, 85, 88, 101, 118, 122, 136, 140, 152, 172, 174, 178, 192, 196, 204, 210, 212, 224, 226, 240, 242, 248, 256, 268, 270, 272, 280, 282-283, 285-286, 289, 295-296, 300, 312, 322, 334, 338, 347, 349, 352, 356-357, 366, 385, 393, 396, 401-402

Scenerum

320, 322, 353-354, 356

Singularitet

159, 259, 311, 314-315, 341

Skala

48-50, 113, 149, 172, 206, 210, 218, 220, 242, 249, 251-252, 284, 288, 290, 292-294, 298, 302, 316, 343, 365, 386, 401

Skum (skumteori o.a.)

295-302, 304

Slør

32, 101, 236-237, 286, 310

Spænding (spændingsfuld, udspænding o.a.)

32, 36, 43-44, 58, 60, 64-65, 72-74, 76, 122, 125, 137, 162, 172, 174, 176, 198, 210, 212, 234, 236, 247-248, 271, 273, 294, 308, 324, 328, 330, 332, 335, 343,

356, 361, 381

Sted - menneske - bygning

246-248, 348

Struktur (strukturløs, strukturalisme o.a.)

41, 133-134, 152, 202, 204, 206, 216, 222, 290, 295, 301

Stædig (stædighed, “stædig vilje” o.a.)

22, 58, 60, 62, 128, 317, 323, 340, 360, 368, 376

Ståsted

36, 38, 279, 354

Syntese

50-51 note54, 150, 347-348

Skønhed

28, 58, 70, 72-80, 84-85, 246, 248

Tid (tidslig, tidsrum, levetid o.a.)

20-22, 24, 38, 44, 50-51, 58,-60, 62-64, 88-89, 91-96, 100-102, 106, 122, 125, 128-130, 134, 159-160, 174, 218, 239-240, 246, 249-251, 260, 263, 265, 267, 270, 275, 277-278, 282, 293, 296, 308, 310, 313, 316, 318, 322, 324, 326, 328, 332-334, 336-344, 353, 358, 362, 366, 370-374, 376-381, 383, 385-388, 395, 405

Tilværelse

20, 22, 88, 90, 240, 283-284, 312, 365, 381

Tvivl

14, 33, 84-85, 101, 132, 134, 150-151, 154, 156, 158, 161-163, 192, 194, 270, 272, 280, 334, 348, 381, 383, 397

Tæthed

65, 281-282, 285, 300, 312, 3

Sammenlignende Vandalisme, Silkeborg 1962).

Jørgensen, Thomas Ryborg, ‘Det Ustadige i Arkitekturen’ (København: Kunstakademiets Arkitektskole, 2005).

Jørgensen, Thomas Ryborg, ‘At tage værkets parti’. Publiceret i e-publikationen ‘Mellem huse og ord - overvejelser omkring en arkitekturhistoriografi’ (Det Kongelige Akademi, Institut for Bygningskunst & Kultur 2017). https://kglakademi.dk/nyheder/mellem-ord-og-huse-overvejelser-om-en-arkitektur-historiografi (tilgået den 01.06.2022).

Jørgensen, Thomas Ryborg, ‘Stabi & Zentraler Platz’ (Kunstakademiets Arkitekt-skole 2012).

Jørgensen, Thomas Ryborg, ‘Arkitektens råderum skal udvides’, kronik i dagbladet Politiken den 2. juli 2013.

Jørgensen, Thomas Ryborg, ‘Om undervisning og positionering’, essay i ‘Here - Finder sted / Taking Place. BA program, Architecture & Culture 2015-2016’ s.153-167 https://issuu.com/anneromme/docs/here (tilgået den 01.06.2022).

Kant, Immanuel, ‘Grundlæggelse af sædernes metafysik’ (København: Hans Reitzels Forlag, 1999 - opr. ‘Grundlegung zur Metaphysik der Sitten’, 1785).

Katzenelson, Boje, ‘Eksistentialistisk psykologi’, artikel i ‘Den Store Danske’ (4. april 2017) http://denstoredanske.dk/Krop,_psyke_og_sundhed/Psykologi/Psykologiske_termer/eksistentialistisk_psykologi (tilgået den 01.06.2022).

Kierkegaard, Søren Aabye, (Thulstrup, Niels, Cappelørn, Niels Jørgen, Danske Sprog- og litteraturselskab, Søren Kierkegaard selskabet), ‘Søren Kierkegaards Papirer’ (København 1968-78).

Kierkegaard, Søren Aabye, ‘Om Begrebet Ironi’ i Samlede værker’, bd.1. (København 1962).

Kierkegaard, Søren Aabye, ‘Opbyggelige Taler i forskjellig Aand’, udgaven fra 1995 (Samlede værker bind 11 &12) (org. København 1847).

Kierkegaard, Søren Aabye. Kierkegaards teori om den indirekte meddelelse er mest udførligt behandlet i Optegnelserne om “Meddelelsens Dialektik” i Papirerne (VIII, 2 B s.79-89).

Kierkegaard, Søren Aabye, ‘Samlede værker’ (København 1962).

Kjørstad, Jan, ‘Menneskets felt’ (København 1999 - org.: Oslo 1997).

Klausen, Søren Harnow, ‘Eksistensfilosofi’, artikel i ‘Den Store Danske’ (13. december 2016); https://denstoredanske.lex.dk/eksistensfilosofi (tilgået den 01.06.2022).

Klausen, Søren Harnow, ‘Fænomenologi’, artikel i ‘Den Store Danske’ (19. februar 2020); http://denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Filosofi/Filosofi_og_filosoffer_-_1900-t./f%C3%A6nomenologi (tilgået den 01.06.2022).

Koch, Hal, ‘Ordet eller Sværdet’, kronik bragt i den Berlingske Aftenavis den 12. september 1945.

Koch, Hal, ‘Hvad er demokrati?’ (København 1945).

Krustrup, Mogens, ‘Det uudsigelige rum’, artikel i det danske arkitekturtidsskrift **B** no.50/1993, ‘Rummet i kunstens værk’.

Krustrup, Mogens, ‘Proteus - Randnoter til et udvalg af Le Corbusiers billeder’, i ‘Le Corbusier som billedkunstner’ (Statens Museum for Kunst, København 1987).

Krustrup, Mogens, ‘Porte émail’ (København 1991).

Krustrup, Mogens, ‘Poème de l’angle droit’, artikel bragt i Arkitekten 13/1990 s.425.

Krustrup, Mogens og **Hiort**, Esbjørn, katalog til udstillingen ‘Le Corbusier som billedkunstner’ (Statens Museum for Kunst, 1987).

Kundera, Milan, ‘Langsomheden’ (København 1995 - opr. ‘La lenteur’ 1995).

Kühne, Günther, ‘Ein wohlgegliederter Raum’ i Der Tagesspiegel, Berlin (14.12.1978).

Kwinter, Sanford og **Eisenman**, Peter, diskussion i ‘Disciplinary Tensions. Mutating Territoriums’, er publiceret i ‘AV Monographs 91’ (2001).

Larsen, Henning, ‘De skal sige tak!’ (København 2009).

Latour, Bruno, ‘On actor-network theory: A few clarifications plus more than a few complications’ http://www.cours.fse.ulaval.ca/edc-65804/latour-clarifications.pdf (tilgået den 01.06.2022).

Latour, Bruno, ‘Reassembling the Social - An Introduction to Actor-Network-Theory’ (Oxford 2005).

Le Corbusier, ‘Le Corbusier - *A Marriage of Contours*’ (Princeton Architectural Press 1990 - katalog til udstillingen ‘*Le Corbusier: Drawings from the Collection of Costatino Nivola*, Farish Gallery, School of Architecture, Rice University).

Le Corbusier, ‘Ineffable space’ i Le Corbusier, ‘New world of space’ (New York 1948 - org.: Le Corbusier; ‘L’espace indicible’ i ‘Numéro hors série de L’architecture d’aujourd’hui’ 1946).

Le Corbusier, ‘The Final Testament of Père Corbu’ (Yale University Press, London 1997 - org.: ‘Mise au point’, Paris 1996).

Le Corbusier, brev til pastor Bolle-Reddat den 18. september 1958 (Fondation Le Corbusier, Q1-5,120).

Le Corbusier, ‘Le Poème de l’angle droit’ (Fondation Le Corbusier, Paris 1989. Genoptrykt faksimileudgave - originaludgaven er fra 1953). Der findes en dansk oversættelse af Le Poème i: Krustrup, Mogens og Hiort, Esbjørn, katalog til udstillingen ‘Le Corbusier som billedkunstner’ s. 54-79 (Statens Museum for Kunst, København 1987).

Le Corbusier, ‘Ronchamp - Oeuvre de Notre-Dame du Haut’ (Paris 1957 - genoptrykt Stuttgart 1975).

Le Corbusier, ‘Urbanisme’ (Paris, 1925).

Lewan, Tomas, ‘Celsings hus en upprekning av slottet’ Svenska Dagbladet 01.10.2010. https://www.svd.se/a/6c17fe86-e488-38f0-acbb-56a7cd9b5064/

celsings-hus-en-upprekning-av-slottet?metering=offer-abroad (tilgået 01.06.2022).

Lund, Nils-Ole, ‘Den funktionelle tradition’ i Fisker, Steffen, Fisker, Johan og Dirckinck-Holmfeld, Kim (Red.), ‘Kay Fisker’ (Arkitektens Forlag, 1995).

Lykkeberg, Rune, ‘Alle har ret’ (København, 2012).

Lykkeberg, Rune, ‘At være menneske er at være dødelig er at bo’. Artikel bragt i dagbladet Information den 4. april 2001.

Lyngsø, Niels, ‘En eksakt rapsodi, om Michel Serres’ filosofi’ (København 1994).

Lyotard, Jean-François, ‘La condition postmoderne’ (Paris 1979 - da. overs. ‘Viden og det postmoderne samfund’ København 1982).

Lyotard, Jean-François, ‘Gestus’ (Kunstakademiet København 1992 - org.: ‘Gestus’, Paris 1991).

Løgstrup, K. E., ‘Den etiske fordring’, udgaven fra 1991, 3. gennemsete udgave fra 2008 (org. København 1956).

Magdoff, Fred & **Williams**, Chris, ‘Creating an Ecological Society: Toward a Revolutionary Transformation’ (New York 2017).

Marcus, Lars, ‘Tvetydige situationer, ofullbordade ögonblick’ s.63 i det svenske arkitektur-fagblad ‘Arkitektur 5-2005 september’.

Marcussen, Lars, ‘Arkitekturens topologi’ (Nytårspublikation Kunstakademiets Arkitektskole, København 2004).

Merleau-Ponty, Maurice, ‘Maleren og filosoffen’ i ‘Æstetiske teorier, en antologi ved Jørgen Dehs’ (Odense 1995).

Meister Echart, **Wetlesen**, Jon, ‘Meister Eckhart, Å bli den du er - Perspektiver på menneskets frihet’ (Oslo 2000).

Mouzon, Stephen A., ‘The Original Green: Unlocking the Mystery of True Sustainability’ (Miami 2010).

Musil, Robert, ‘Manden uden egenskaber’ (København 1998 - org.: Hamborg 1978).

Månsson, Emil, ‘Økonomi eller kærlighed? Venstrefløjens andet dilemma’ (artikel i ‘Eftertryk 8’. august 2019).

Newport, Cal, ‘Deep Work: Rules for Focused Success in a Distracted World’, (Grand Central Publishing, New York 2016).

Nielsen, Kristian Hvidtfelt, ‘Viden’ fra bogserien ‘Tænkepauser’ (nr. 46, Aarhus Universitetsforlag 2017).

Norberg-Schulz, Christian, ‘Intensjoner i arkitekturen’ (Oslo 1967 - org.: ‘Intention in architecture, Oslo 1963).

Norberg-Schulz, Christian, ‘Øye og Hånd: essays og artikler: ny rekke’ (Oslo 1997).

Norri, Marja-Riitta & **von Konow**, Marko, ‘Peter Celsing - The Facade is the Meeting between Outside and Inside / Fasaden är motet mellan ute och inne’ (Helsinki 1992).

Nygaard, Erik, ‘Arkitektur forstået’ (Nykøbing Sj. 2011).

Nørgaard, Mads (red.), ‘Modeleksikon - fra couture til kaos’ (Politikens Forlag, København 2002).

Nørretranders, Tor, ‘Verden vokser, tilfældighedernes historie’ (København 1994).

Olesen, Jens Mogens, ‘Netværk’ (bogserien ‘Tænkepauser’, Aarhus 2012).

Olsen, Kasper Nefer, ‘Arkitekturens sted som begivenhed - XI punkter ved Cort Ross Dinesen og Kasper Nefer Olsen’ i *GRID - Intern faglig debat på Kunstakademiets Arkitektskole, Afd. 6*, No 15/16 Februar 2000. https://kglakademi.dk/sites/default/files/files/grid_15-16_1.pdf (tilgået den 01.06.2022).

Olsen, Kasper Nefer, ‘Labyrint - für freie Geister’ (København 1993).

Olsen, Kasper Nefer, ‘Sproget og Ordet’ (Hans Reitzels Forlag, København 2000).

O.M.A., Koolhaas, Rem & **Mau**, Bruce. ‘S,M,L,XL’ (Rotterdam 1995).

Om “black box”-teaterbygninger, se f.eks. disse tekster, https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2009/jun/19/black-box-theatres + https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2009/jun/23/black-box-theatre (tilgået den 01.06.2022).

Om “white box”-museer, se f.eks. denne tekst, http://www.schiattarella.com/blog/white-box-vs-contextualization-museums/ (tilgået den 01.06.2022).

Om Frederiksstaden, (http://www.hovedstadshistorie.dk/frederiksstaden-2/frederiksstaden/ (tilgået den 01.06.2022).

Petit, Jean og **Le Corbusier**, ‘Le Corbusier lui-même’ (Geneve 1970).

Pfankuch, Peter (Hrsg.), ‘Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte’. Schriftenreihe der Akademie der Künste (Berlin 1993).

Potié, Philippe, ‘The Monastery of Sainte Marie de La Tourette’ (Paris 2001).

Qvortrup, Lars, ‘Det lærende samfund - hyperkompleksitet og viden’ (København 2001).

Qvortrup, Lars, ‘Det Hyperkomplekse Samfund - 14 fortællinger om informations-samfundet’ (København 1998).

Rasmussen, Steen Eiler, ‘Om at opleve arkitektur’ (København 1957 - andet oplag 1966).

Richardson, Katherine, ‘Hvordan skaber vi bæredygtig udvikling for alle’ (København 2020).

Rohe, Ludwig Mies van der, ‘On restraint in Design’ (essay i The New York Herald Tribune, 28. juni 1959).

Rosa, Hartmut, ‘Det ukontrollerbare’ (Frederiksberg 2020 - org.: ‘Unverfügbarkeit’, Salzburg 2018).

Rosa, Hartmut, interview i internet-avisen ‘Zetland’ den 20. oktober 2016: ‘Vi lever i et hysterisk tempo, siger tysk stjernesociolog. Men løsningen er ikke at stoppe op’. https://www.zetland.dk/historie/segX7Nmb-aegXAYg6-cc6ff (tilgået den 01.06.2022).

Rosa, Hartmut, interview i Kristeligt Dagblad den 13. oktober 2016: “Sociolog: I en fremmedgjort verden finder vi livgivende oaser i kærligheden, kunsten og kirken”.

https://www.kristeligt-dagblad.dk/ide-tanke/i-en-fremmedgjort-verden-finder-vi-livgivende-oaser-i-kaerligheden-kunsten-og-kirken (tilgået den 01.06.2022).

Rosa, Hartmut, ‘Resonans. En sociologi om forholdet til verden’ (Frederiksberg 2021 - opr. ‘Resonanz. Eine Sociologie der Weltbeziehung’, Berlin 2016).

Rowe, Colin, ‘The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays’ (The Massachusetts Institute of Technology 1976).

Ryberg, Jesper, om emergens i ‘Den Store Danske’ https://denstoredanske.lex.dk/emergens_-_egenskabsfremkomst (tilgået den 01.06.2022.).

Salazar, Jaime, ‘MVRDV at VPRO’ (Barcelona 1999).

Sartre, Jean-Paul, ‘L’existentialisme est un humanisme’ (Paris 1946).

Serres, Michel, ‘Genese’ (Århus 1984 - org.: ‘Genèse’, Paris 1982).

Sloterdijk, Peter, interview i ‘Asterisk’ 2002/3.

Sloterdijk, Peter, ‘SKUM - Humanskum + Program - Peter

Sloterdijk’ (Da. overs. Kunstakademiets Arkitektskole, Institut 1, København 2007).

Sloterdijk, Peter, ‘Sphären I - Blasen, Mikrosphärologie’ (Berlin, Suhrkamp 1998).

Sloterdijk, Peter, ‘Sphären II - Globen, Makrosphärologie’ (Berlin, Suhrkamp 1999).

Sloterdijk, Peter, ‘Sphären III - Schäume, Plurale Sphärologie’ (Berlin, Suhrkamp 2004).

Smithson, Alison, ‘Team 10 Primer’ (London 1964).

Smithson, Alison & Peter, ‘Changing the Art of Inhabitation’ (London 1994).

Smithson, Peter & Alison, ‘Ordinariness and Light’ (London 1970).

Soeten, Hans de & **Edelkoort**, Thijs, ‘La Tourette + Le Corbusier’ (Delft 1985).

Sullivan, Louis H., (1856-1924) i hans essay; ‘The Tall Office Building Artistically Considered’. Publiceret i ‘Lippincott’s Magazine’, marts 1896.

Svendborg, Johnny, Akademisk Arkitektforenings formand i sin nytårsstatus den 4. januar 2022. https://arkitektforeningen.dk/nyheder/johnny-svendborg-arkitekt-faget-skal-arbejde-for-baeredygtig-udvikling-i-det-nye-aar/?fbclid=IwAR1cXK8V-vzOkG49855B1oF7u75RihrVYvSMA8Uv9lVZ6Mvl5kys1BTOrsbY (tilgået den 01.06.2022).

Svendborg, Johnny, ‘DreamWorldRealWorld - Architecture by Svendborg Architects’ (København 2011).

Systimes digitale opslagsværk *Litteraturens veje*: https://litteraturensveje.systime.dk/index.php?id=152. (tilgået den 01.06.2022).

Thau, Carsten, ‘Arkitekturen som Tidsmaskine’ (København 2010).

Thau, Carsten, ‘I tidens løb - Varighed og former for død i arkitekturen’. Essay bragt i ‘Arkitekten’ vol. 120, febr. 2018.

‘The Music Theater & Casino Marlene Dietrich Platz’ af arkitekterne Renzo Piano og Christoph Kohlbecker, https://en.wikiarquitectura.com/building/music-theater-casino-marlene-dietrich-platz/ (tilgået den 01.06.2022).

Thomsen, Søren Ulrik, ‘En dans på gloser’ (København 1996).

Thyssen, Ole, ‘En mærkelig lyst - om iagttagelse af kunst’ (København 1998).

Tietz, Jürgen, ‘Staatsbibliothek Kulturforum Berlin’ i ‘Die Neuen Architekturführer’ nr. 16 s.10 (Berlin 2000).

Trahndorff, Karl Friedrich Eusebius, ‘Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst’ (Berlin 1827).

Uexküll, Jakob von, ‘Kompositionslehre der Natur’ (Frankfurt/Berlin/Wien 1980).

Undervisnings- og forskningsministeriet, ‘Den danske kodeks for integritet i forskning’ (2015), https://ufm.dk/publikationer/2015/filer/file (tilgået den 01.06.2022).

Venturi, Robert, ‘Complexity and Contradiction in Architecture’ (The Museum of Modern Art, New York 1966 og 1977).

Vidalis, Michael A., “Gesamtkunstwerk - ‘total work of art’” (essay i Architectural Review, June 30, 2010).

Vitruvius, Marcus Pollio, ‘De Architectura libri decem’ (skrevet omkring 35 f. Kr. og genfundet i 1414). Dansk oversættelse: ‘Vitruv Om Arkitektur’ (red. Jacob Isager, Syddansk Universitetsforlag 2016).

Wagner, Richard, to essays: ‘Die Kunst und die Revolution’ (1849), og ‘Das Kunstwerk der Zukunft’ (1850).

Weber, Max, ‘Den protestantiske etik og kapitalismens ånd’ (København 1995 - Org. ‘Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus’ 1904).

Wittgenstein, Ludwig, ‘Philosophical Investigations’ (New York 1953).

Wogenscky, André, ‘Les mains de Le Corbusier’ (Paris 2006).

Wulf, Andrea, ‘The Invention of Nature’ (London 2015).

Xenakis, Iannis, ‘Musique. Architecture’ (Paris 1976).

Xenakis, Iannis, ‘La Tourette’ (evt.: Henze, Anton, ‘La Tourette, The Le Corbusier monastery’ (London 1966), men den er kun 71 sider).

Yde, Marie Bruun, ‘Hvem er bange for det offentlige rum?’ (Arkitekten Vol. 112, April 2010).

Zahavi, Dan, ‘Deus ex machina’, interview i Weekendavisen 1.-7. august 2003.

Zerlang, Martin (red.), ‘Byens pladser’ (København 1996).

Illustrationsliste

Illustration af Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Kloster trad.: ill. til note 169 - plantegning lånt fra W. Boesiger, ‘Le Corbusier, Oeuvre Complète 1957-65’ s.33 (Zürich 1965).

Sainte Marie de La Tourette: ill. til note 172 - flækket søjle bibl. Plan og rumlig tegning lånt fra; Hans de Soeten, Thijs Edelkort, ‘La Tourette + Le Corbusier’ s.24-25 (Delft University Press 1989).

Philips Pavillon: ill. til note 176 - https://en.wikipedia.org/wiki/Philips_Pavilion (tilgået den 01.06.2022).

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

Le Corbusier

414

—

415

påtegninger Thomas Ryborg Jørgensen.

Lindhagenplanen: ill. 24, 25 - <https://sv.wikipedia.org/wiki/Lindhagenplanen> (tilgået den 01.06.2022).

Sergels Torg: ill. 1 - <https://www.visitstockholm.com/o/kulturhuset-stadsteatern/> (tilgået den 01.06.2022).

Stockholm Kulturhus:

ill. 3 - Snit, oprindeligt fundet på kulturhusets hjemmeside, men tegningen er senere blevet fjernet. Genfundet på; <https://rasmusliberal.com/2014/01/10/fler-hittar-till-arkivet/> (tilgået den 01.06.2022) © Ukendt arkitekt / VISDA 2022.

ill. 14 - <https://utan.wordpress.com/2007/02/18/the-house-of-culture/> (tilgået den 01.06.2022). © Ukendt fotograf / VISDA 2022.

Riksdagen: ill. 29 - [https://da.frwiki.wiki/wiki/wiki/Riksdag_%28Su%C3%A8de%29](https://da.frwiki.wiki/wiki/Riksdag_%28Su%C3%A8de%29) (tilgået den 01.06.2022).

Afsnit 3.2.

Jørgensen, Thomas Ryborg: ill. 4.

Google Earth: ill. 1, 3, 5.

Luftfoto mod øst ca. 1960: ill. 2 - Fundet på Twitter, <https://twitter.com/diemauerthewall/status/1506306377043615749?lang=zh-Hant> (tilgået den 01.06.2022). Det er ikke lykkedes mig at finde billedets oprindelige kilde.

Afsnit 3.5.

Nolli, Giambattista: ill. 1 - <https://cityeu.wordpress.com/2010/11/03/wonderfull-maps%C2%A0nolli/> (tilgået den 01.06.2022).

Afsnit 3.6.

Vallekilde Højskole: ill. 1 - <https://bibod.dk/vallekilde/index.php/BYGNINGER/Hovedbygning/Setudefra/B15394> (tilgået den 01.06.2022).

Afsnit 3.7.

Jørgensen, Thomas Ryborg: ill. 1.
Google Earth: ill. 2, 3. – påtegninger Thomas Ryborg Jørgensen.

Afsnit 3.8.

Asger Jorn: ill. 1 - Diagrammatisk tegning fra; Asger Jorn, 'Naturens orden, De Divisione Naturae' s.80 (Skandinavisk Institut for Sammenlignende Vandalisme, Silkeborg 1962). © Donation Jorn, Silkeborg / VISDA 2022.

"Nærværende arbejde handler om bygningskunst, og arbejdet plæderer for - hvad jeg benævner som - en *eksistentiel tilgang* til bygningskunsten hvilket bl.a. kommer til udtryk i - som det også fremgår af arbejdets titel - en interesse for rumbegrebet 'værelse' og dettes tætte og udvekslende relation til eksistensbegrebet 'tilværelse'.

Arbejdet forsøger at indkredse og udvikle en sådan eksistentiel tilgang ved at tage udgangspunkt i en række værk- og helhedsanalyser for så vidt muligt at undersøge og diskutere de respektive bygningsværkers *hele eksistenser* på tværs af deres menneskeligt livsunderstøttende og omverdensmedvirkende bidrag, deres særlige karakterer, "egne livsudfoldelser" osv., og med afsæt i dette forsøger arbejdet at kvalificere en tværgående og generelt stræbende tænkning der angår de helhedsdannelser der finder udtryk i, relaterer sig til og katalyseres af bygningskunsten.

Disse helhedsdannelser er uafvendeligt komplekse og går på tværs af aspekter som funktionalitet, socialitet, kontekst, kultur, kunst, teknik, bæredygtighed, politik, historie o.m.a. som hver især også kan være komplekse, men arbejdet argumenterer for, at det er på det tværgående helhedsniveau - hvor de mange aspekter påvirker hinanden og virker sammen - den egentlige kompleksitet slår igennem som grundlag for de dermed muliggjorte dannelser af - hvad arbejdet forstår som - bygningskunstens dybeste, mest omfattende og væsentligste kvaliteter."

Citat fra bogens indføring