

OM ARKITEKTUR – EN KORT INDLEDENDE PROMENADE

Af Henrik Oxvig

Vi vil have dig til at tænke over noget, du almindeligvis ikke tænker over. Vi vil have dig til at tænke over rum. Vi tror, at du umiddelbart vil mene, at rum véd du vel nok, hvad betyder. Det er imidlertid vores påstand, at du med rum har det, som kirkefaderen Augustin havde det med tid: "Hvad er "tid"? Hvis ingen spørger mig om det, véd jeg det. Men hvis jeg skal forklare det til en, der spørger, véd jeg det ikke".

Vi véd, hvad rum er, når vi *ikke* tænker over det. For når vi tænker over det, forstår vi, at der *ikke* findes én definition på rum, som passer på alle de oplevelser af rum, vi har. Det er ikke det samme rum, vi oplever, hver gang vi oplever rum. Det er dét, vi vil have dig til at tænke over, således at oplevelsen af de mange forskellige rum, du møder, bliver en mere bevidst oplevelse. Vores ambition er, at forståelsen for, at du ikke véd, hvad rum som sådan er, bliver muligheden for at gøre bevidste erfaringer med mange forskellige rum.

Arkitekter er klar over, at det, de skaber, skal ses, føles, erfares af os, der oplever arkitekturen. Vores evne til at opleve forskellige – og nye – former for rum er på den måde en del af arkitektens værk, ganske som beskuerens evner til at sanse er en eksplicit del af Olafur Eliassons kunst. Eliassons værker kan hedde "*Your Black Horizon*" eller "*Your Spiral View*". Han inddrager således ofte beskueren i værkernes titler og gør derved opmærksom på, at dialogen med en medskabende beskuer er en afgørende del af værket. Sådan er det også med arkitektur.

Vi vil have dig til at tænke over det, du bidrager med, når du oplever arkitektur, og som du almindeligvis ikke tænker over, måske fordi du har travlt med at opleve. Vi vil have dig til at tænke over og erfare, at ordet rum betyder mange forskellige ting, da du herved bliver mere opmærksom ikke blot på kvaliteter ved store arkitektoniske værker, men også på dine umiddelbare omgivelser.



Le Corbusier, *Unité d'Habitation*, Marseille, 1959 (indgangsdøren til hall i grundniveau).

Kortets rum

Hvis man skal tegne et kort, skal man overveje, hvad det skal bruges til. Der skal tages en hel del beslutninger for at gøre kortet relevant. Man bliver nødt til at udelade en del af det, vi kalder virkeligheden, hvis kortet skal være brugbart.

Vi forestiller os, at kortet tegnes på et stykke papir. Der er altså tale om en flad gengivelse af det, der kortlægges. Hermed er allerede taget beslutning om, at den virkelighed, kortet gengiver, bliver gengivet i to dimensioner. Men som sagt er det netop fordi kortet *ikke* er identisk med virkeligheden, at det kan være til nytte: Når vi ankommer til et sted, vi ikke har oplevet før og orienterer os via et kort, erfarer vi, at kortet kan hjælpe os med at planlægge en rute. Kortet er nyttigt, blandt andet fordi det *ikke* gengiver den sansemættede rigdom, vi oplever, når vi kommer op ad metroens trappe og kigger os omkring.

Arkitekter bruger også kort, når de går i gang med et projekt og skal orientere sig om hvilke sammenhænge, der præger det sted, hvor de skal planlægge eller bygge.

Men de tegner også selv kort, når de skal udvikle bygningen eller byen og skabe noget, som ikke er der i forvejen. Kortet bliver dermed en *plan* for – en *plantegning* af – det, der skal opføres. Men kortets eller plantegningens rum er som sagt to-dimensionalt, og det er derfor

vigtigt, at arkitekterne samtidig forstår at supplere plantegningens rum med fornemmelse for andre aspekter, andre rum, før det, de skaber, bliver realiseret.



THREE REMINDERS TO ARCHITECTS

III P L A N

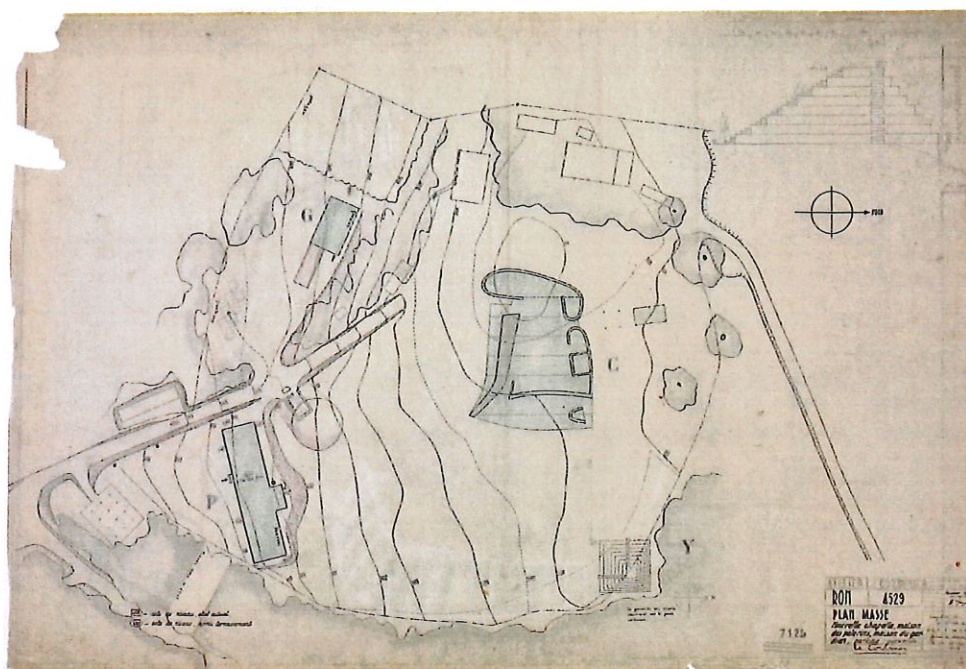
THE ACROPOLIS

A view which shows the Parthenon, the Erechtheion, and the statue of Athena in front of the Propylaea. It should not be forgotten that the site of the Acropolis is very up and down, with considerable variations in level which have been used to furnish imposing bases or platforms to the buildings. The whole thing being out of square, provides richly varied vistas of a subtle kind; the different masses of the buildings, being asymmetrically arranged, create an intense rhythm. The whole composition is massive, classic, living, terribly sharp and keen and devastating.

Opslag fra Le Corbusiers, *Vers une Architecture*, 1924. Planen - og perspektivet af Athens Akropolis gengiver Le Corbusier fra Auguste Choisy's, *Histoire de L'Architecture*, 1899.

I den moderne, industrialiserede verden har man kunnet planlægge og bygge i et tempo, der var helt anderledes end tidligere. Industrialiseringen og et hastigt stigende behov for boliger i byerne kom indimellem til at betyde, at dét, arkitekten havde planlagt, blev realiseret, uden at man i grunden havde undersøgt andre end planens rum. Men sådan behøver det ikke at være. Arkitekten Le Corbusier (1887-1965), som har skabt både bygninger og byer og regnes for én af de mest betydningsfulde, moderne arkitekter, har ofte været udkældt for netop at ville gøre overordnede, skematiske planer til virkelighed. Men rent faktisk var han om nogen opmærksom på problemet. I sit arkitekturmanifest *Mod en arkitektur* fra 1924 skriver han formanende til sine kollegaer, Messieurs les Architectes, at:

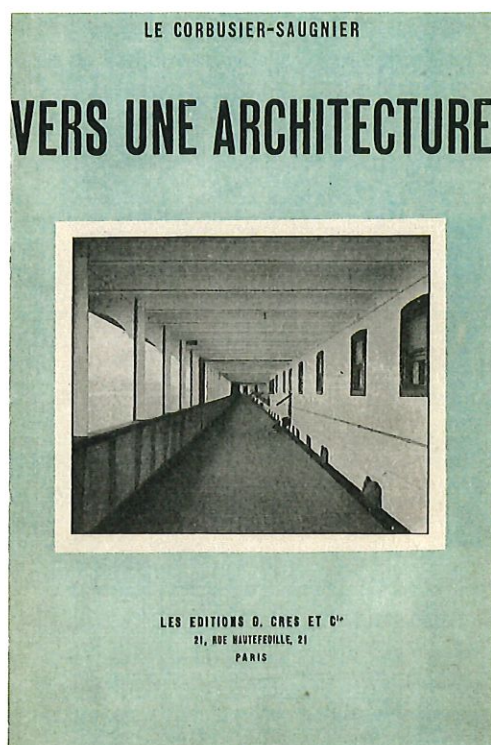
“ Arkitekten giver mål til sine akser. Disse mål er væggen (fuldt og helt sensorisk følelse) eller lyset, rummet (sensorisk følelse). I virkeligheden opfattes akserne da ikke fra luften, som planen viser det på tegnebrættet, men fra jorden, hvor mennesket står oprejst og ser ret frem.



Le Corbusier, *plan af Notre-Dame du Haut, Ronchamp, 1955.*

I forbindelse med sin formaning refererer Le Corbusier til Athens Akropolis, hvor planen med dens akser var udviklet med fornemmelse for det sansende menneske, der skulle bevæge sig ad akserne blandt anlæggets templer. Han gør sine arkitektkollegaer opmærksomme på, at de i deres planlægning ikke må glemme noget afgørende, som man tidligere har været opmærksom på. Hvis ikke vi forstår at tage ved lære af erfaringer fra kulturhistorien bliver fremtid og forandring ikke identisk med fremskridt og forbedring.

Selvom plantegningen ikke er – og ikke skal være – det hele, kan man blot ved at studere planen af den by, park eller bygning, man besøger, få relevante oplysninger om, hvornår den er skabt: Den måde, planer er blevet udformet på og hvordan de er blevet forstået og brugt, har nemlig ændret sig sammen med at forståelsen for alt muligt andet har ændret sig. Derfor er det, der er skabt i forskellige historiske epoker præget af forskellige forståelser for, hvordan – med hvilken orden – planen skulle bidrage. Selvom arkitekterne i de enkelte epoker (tidsperioder) rent faktisk har forstået at tage ved lære af forgængernes erfaringer – således som Le Corbusier fordrede det også af sin samtids arkitekter – er der forskel på antikkens, renæssansens og modernismens planer.



Forside på bogen "Vers Une Architecture"

Arkitekturhistorie

Når vi skriver arkitekturhistorie, skriver vi historien om noget, som ikke selv er historie. Vi skriver om arkitektur. Det synes indlysende. Det véd vi godt. Og så er det alligevel tydeligt, at arkitektur ikke er noget uforanderligt i historien. Hvad, vi skal forstå, er, at der er *noget*, som er forandret hen langs kulturhistorien, og som man fra de tidligste tider har benævnt arkitektur. I kraft af arkitekturhistorien lærer vi arkitektur at kende, men uden – vel at mærke – at vi hermed bliver færdige med at undersøge arkitekturens muligheder. Fremtiden vil bringe ny arkitektur, som vi i dag end ikke kan forestille os. Sådan har det i hvert fald altid været.

Som anført hed Le Corbusiers bog fra 1924 *Mod en arkitektur*. Le Corbusier forstod arkitektur i ental og pegede dermed på, at der er noget, vi kalder arkitektur og som gennem kulturhistorien – på forskellige, historiske præmisser – har fået forskellige, hver især fulgyldige udtryk. Ifølge Le Corbusier bør ambitionen for det moderne menneske derfor også være at skabe "en arkitektur" på højde med fortidens arkitektur, men under inddragelse af de muligheder som er særlige for moderniteten (nye materialer, nye byggeteknikker, ny rumforståelse).

Med tanke på antikke, græske templer giver det mening at hævde, at man dengang primært opfattede arkitektur som en genstand. Templet er som et møbel. Grækerne grundlagde, hvad man senere har kaldt arkitekturens klassiske stil. Bevægelsesakserne på tempelområdet betød, at beskueren mødte templet fra hjørnet. Man bevægede sig ikke vinkelret mod templets gavl, men mod hjørnet, da templet derved i særlig grad viste sig som dén afsluttede, velproportionerede genstand, der var grækernes ideal.



Hefaistos' tempel, 449 f.Kr, Athen.



Pantheon, 120 e.Kr, Rom.



Filippo Brunelleschi, San Lorenzo, 1425-46, Firenze.

Allerede den romerske kejserarkitektur tog ved lære af den græske antik og både overtog og videreudviklede mange af de centrale, såkaldt klassiske elementer, som kendetegnede den græske arkitektur: Hvis man betragter en romersk tempelfront, oplever man, at romerne lagde vægt på at vise de kræfter, arkitekturen betvinger, ved at rejse arkitekturen med forfinede ordener af søjler og gavle, som de arvede fra grækernes arkitektur. Men mens grækerne oplevede templet som en genstand, en afsluttet form, synes romerne snarere at opleve templet som et billede – som en facade – der lod sig indpasse i dén tætbevævede bystruktur, der var kendetegnende for romernes virkelighed.

Da renæssancens arkitekter i 1400-tallet lod deres arkitektur smykke af elementer, som i antikken prægede både grækernes og romernes arkitektur, er måden, arkitekturens elementer ordnes på, atter forandret. Renæssancens arkitekter mente, at de befordrede en genfødsel af den klassiske arkitektur efter middelalderarkitekturens helt anderledes konstruktionsidealer. Men renæssancearkitekterne tilrettelægger samtidig de klassiske elementer på en helt ny måde: Mens det græske tempel er at forstå som en genstand, tilrettelagt i dialog med en beskuer, der bevæger sig skråt frem mod og rundt om templet, er renæssancekirken primært et indre, dybt rum. Arkitekturen er som et billede – et perspektivisk billede – man kan bevæge sig frem og ind i.

Renæssancens handelskultur forstod at beregne alting, således også rum. Det var i denne kultur, arkitekten Filippo Brunelleschi (1377-1446) opfandt det præcist beregnede linearperspektiv. Sammen med planen blev perspektivet derfor ét af de redskaber, Brunelleschi brugte, da han tegnede San Lorenzo-kirken. I kraft af perspektivets opfindelse blev det muligt at tegne og – i den forlængelse – realisere en arkitektur, der vægtede den perspektiviske oplevelse. Den historie, man kan følge, fra det græske tempel, præsenteret for beskueren som en afsluttet form, en genstand via det romerske tempel, skabt som et billede – eller måske rettere en facade – i byens væg og videre til renæssancens dybe, perspektiviske rum, er historien om,

hvorledes mennesket hen langs kulturhistorien og med vægt på forskellige opmærksomheder har undersøgt, forandret og udviklet arkitekturen.

Men historien standser ikke der: Siden renæssancen har man vedvarende fortalt arkitektu-rens historie, sådan som vi allerede har antydnet, at også Le Corbusier gjorde det. Og Le Corbusier fortæller ikke historien for at minde os om noget forgangent, uaktuelt. Som arkitekt er han ikke optaget af arkitektur som historie, men som form, facade, rum. Han er optaget af det, vi kan opleve her, nu, når vi bevæger os rundt om og gennem en bygning. Le Corbusier fortæller historien for at inspirere til nye arkitektoniske undersøgelser, nye opdagelser. På den baggrund kan man sige, at historien om arkitekturen bliver historien om, hvorledes man har undersøgt, opdaget, erfaret stadig nye aspekter af rum, som fortsat er aktuelle. Man kan med rimelighed hævde, at moderne arkitektur er en arkitektur skabt med opmærksomhed på rum, hvor rum forstås som et hver gang konkret – og derfor særligt – møde mellem arkitekturens elementer og vores sansning. Le Corbusier sagde, at arkitekten arbejder med "det uudsigelige rum" for derved, ja, at "sige", at de rum, arkitekten lader os opleve, *ikke* lader sig definere én gang for alle.

Grækernes tempelarkitektur har været til stadig, genkommende inspiration for senere arkitekter, også selvom arkitekterne siden har været præget af andre rumforståelser end grækernes. Betragter man grækernes templer samlet, er det klart, at der er aspekter, som går igen og karakteriserer ethvert tempel fra den græske antik, og dét på trods af at templerne kan være skabt med flere hundrede års mellemrum. Gennem århundrederne forfinede grækerne tempeltypen. Og det er som antydnet også klart, at der er træk, som adskiller grækernes arkitektur fra et romersk tempel eller fra én af renæssancens kirker.

Erfaringen er imidlertid – og dét er afgørende for vores forståelse af arkitekturhistorien – at der *er* aspekter, der forbinder arkitektur på tværs af epokerne, og som gør det meningsfuldt, når Le Corbusier gør sin samtids arkitekter opmærksomme på, hvad grækerne var opmærksomme på: At den, der besøger arkitekturen, ikke oplever planens akse fra luften, i et fugleperspektiv, sådan som man gør det, når man tegner en plan, men fra jorden. Også i dag, hvor arkitektur ofte tegnes på computer, er det vigtigt – som grækerne – at udvikle tegninger med indlevelse i, hvad der planlægges, og hvordan det vil opleves som realiseret byggeri, hvis man skal undgå, at det udelukkende er planen, som den opleves på computerskærmen, der bliver udslagsgivende.

Skal man fortælle historien om Le Corbusiers egen arkitektur, må fortællingen, når det gælder den enkelte bygning og dens rum, være historien om, hvordan man ved konkret bevægelse ad bygningens akser oplever dens vægge, lys, rum. Man kan ikke overskue bygningen på én gang, men vil opleve, at der oppe eller i dybden er forskellige veje, forskellige sigtelinier, forskellige mulige mål for bevægelsen. Historierne om Le Corbusiers arkitektur vil være fortællinger om bevægelser gennem rum, som kun lader sig opleve – og fortælle, beskrive – hen langs.

Til forskel fra renæssancens perspektiviske rum er det hele ikke længere tilrettelagt ud fra forestillingen om, at rum lader sig overskue i ét blik. I grunden accepterer Le Corbusier hermed blot, hvad der altid har været vilkår, når mennesker har oplevet arkitektur. Men det synes rent faktisk først at være i nyere tid og med den såkaldt moderne arkitektur, at vores manglende evne til i ét blik at overskue arkitektur er blevet opfattet som en mulighed, en chance. Accepten af vore begrænsninger synes samtidig at have forløst og udviklet forståelsen for vore evner til hen langs, sansende at opleve mange forskellige rum. Begrænsningerne er så at sige blevet arkitekternes mulighed for at berige os med stadig nye rumoplevelser.

Le Corbusier gjorde som anført sine kollegaer opmærksomme på, at vi, når vi bevæger os i arkitektur, ikke oplever bevægelsesakserne, som man oplever dem i fugleperspektiv på tegnebrædets plan. Han brugte selv denne erkendelse til at skabe, hvad han kaldte "arkitektoniske promenader" i sine bygninger. I Le Corbusiers arkitektur er promenaderne skabt med fornemmelse for, at vi – når vi bevæger os i arkitektur – oplever rum sansende, spontant og oftest uden bevidst at reflektere over, at vi gør det. Arkitektens opmærksomhed på den arkitektoniske promenade er opmærksomheden på, hvordan arkitekturens rum bliver til for og med os, der oplever arkitekturen også uden at vi bevidst reflekterer over, at det sker. Men er der tale om god arkitektur, så sker det: Lad os gå derover og være!

Hvis man vil forstå Le Corbusiers arkitektur grundigere, er det imidlertid nyttigt at supplere den konkrete sanseoplevelse – bevægelsen, tilstedeværelsen – med undersøgelsen af både billeder og planer, da planerne giver forståelse for andre aspekter end billederne, og omvendt. Renæssanceplanerne var bygget op over en centralakse, der løb ret gennem det perspektivisk organiserede rum, således at ikke blot syns- og bevægelsesakse, men også planen og det perspektiviske billede var sammenfaldende. Le Corbusiers planer – hans promenader til bevægelse – er mere komplekse, skabt med forståelse for, at der er flere sanserum i ét volumen og at man oplever disse forskellige rum i og med muligheden for at bevæge sig rundt og at se tilbage. Le Corbusiers planer er ikke i dialog med perspektivisk billedkunst, men med collage og kubisme.



Le Corbusier, egen bolig i 24 Rue Nungesser et Coli, Paris, 1933.

Billedets rum

Ved renæssancefyrsten, Frederico da Montefeltros hof i Urbino blev der omkring 1470 malet en række perspektiviske by-prospekter, hvoraf ét bærer titlen "Den ideelle by". Maleren var muligvis Piero della Francesca, som havde forfinet Brunelleschis dengang ny-opfundne linearperspektiv. Byen, Piero malede, var i sandhed ideel: Der var ikke tale om maleri af en allerede eksisterende by. Byen var en forestilling, en idé. Og byens huse og pladser var placeret, så det hele lagde sig roligt, harmonisk – og ideelt – tilrette for et perspektivisk synspunkt.



Piero della Francesca (tilskrevet), *Den ideelle by*, ca. 1470.

Når det gælder arkitektur – og herunder også bybygning – er der intet usædvanligt i, at billedet kommer før virkeligheden. Tværtimod. Vi har allerede antydnet, at Brunelleschi ændrede arkitekturen ved at opfinde perspektivet, der muliggjorde, at han kunne skabe planer og billeder (perspektivtegninger), som kunne tjene som forlæg for den bygning, som siden skulle realiseres i overensstemmelse med tegningerne. Da tegningen – herunder plantegningen og, i forlængelse af Brunelleschis opfindelse, den perspektiviske tegning – går forud for realiseringen af bygningen eller byen, betyder det, at arkitekturen gennem kulturhistorien er blevet ændret, når nye tegneteknikker er blevet opfundet.

Tegneteknikkerne ændrer arkitekturen, fordi arkitektur til forskel fra for eksempel billedkunst og skulptur, er en såkaldt indirekte kunstart: Mens maleren kan arbejde direkte på billedværket, må arkitekten arbejde indirekte – via tegninger – med at udvikle bygningen. Når Le Corbusier beder sin samtids arkitekter leve sig ind i, hvordan arkitekturen opleves, når man bevæger sig i den, er det blandt andet, fordi han er klar over, at det rum, vi oplever på perspektivtegningerne, ikke er lig det rum, vi oplever, når vi bevæger os i arkitekturen. Le Corbusier var inspireret af det perspektiviske rum, men var samtidig opmærksom på, at de rum, han vil lade os opleve i sin arkitektur, er mere komplekse og rigere, end perspektivet giver forståelse for. Le Corbusier kunne ikke komme udenom, at også han allerførst måtte tegne og male sine forestillinger om den arkitektur, som siden skulle realiseres. Under inspiration af sin samtids billedkunstnere forstod han imidlertid at bruge tegninger og billeder til at komponere rum set fra mange sider – tegninger og billeder, som gjorde det muligt at realisere en arkitektur, hvor synspunktet forandrer sig med bevægelsen, således at det sted, hvorfra man det ene øjeblik betragter rummet, det andet øjeblik – og fra et andet sted – er blevet dét, man betragter. I Le Corbusiers arkitektur er rummets dybde en gensidig dialog mellem betragtninger, som forandrer position med vore bevægelser.



Pablo Picasso, *Violin og Guitar*, 1912.

Hvor kom vi fra?

Vi lod arkitekten Le Corbusier guide os i dette første, introducerende forsøg på at skabe eftertænksom forståelse for arkitektur. Vi kunne have refereret til andre arkitekter, men har undladt at gøre det, fordi Le Corbusier som ingen anden forstod, at vi alle skal "initieres" – introduceres – til arkitektur ved at bevæge os i rum, der allerførst lader os opleve, at de er. Derefter kan vi – eventuelt – reflektere over, hvad vi oplevede. Men hos Le Corbusier har oplevelsen, sansningen forrang. Det er sansningen, vi er, når det drejer sig om arkitekturens rum, og derfor den, eftertanken skal bygge sine refleksioner på.



Ørestad Gymnasium, 3xN Architects



Ørestad Gymnasium, Ørestad, 2007.

Og tænker vi efter, bliver vi opmærksomme på, at bemærkelsesværdig arkitektur fra vores egen tid er bygninger inspireret af blandt andre Le Corbusier og hans fortælling om arkitektur. *Ørestad Gymnasium* er ét volumen med mange rum. Man introduceres til bygningens rum ad den promenade, det hele udfolder sig omkring, og som er muligheden for en rigdom af møder. Bolig- og erhvervs-bebyggelsen *8-tallet* er som et stort skib med forskellige funktioner samlet, stablet sådan som man kender det fra forskellige bygninger af Le Corbusier, således blandt andet fra klosteret *La Tourette* og fra *Unité d'Habitation* i Marseille.

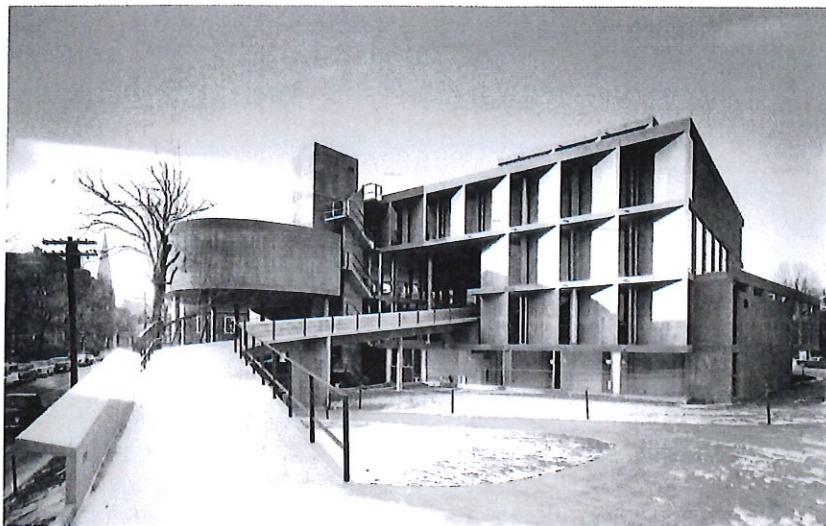


Bjarke Ingels Group (BIG), *8-tallet*, Ørestad, 2010.



Le Corbusier, *La Tourette (kloster)*, nær Lyon, 1960.

På forsiden af Le Corbusiers bog *Mod en arkitektur* ser man et foto af dækket på en damper, en promenade, som foregriber de bevægelsesramper, han i sin senere arkitektur lod starte ude og løbe gennem bygningen. På 8-tallet skaber ramperne en bevægelsessløjfe, der som fortællingen i denne introduktion bevæger sig rundt og slutter ved begyndelsen.



Le Corbusier, *The Carpenter Center For Visual Arts*, Boston Ma., 1962.



Modelbygger i Marais-kvarteret, Paris