

Barok

Det barokke i arkitektur, by og have

Barokkens arkitektur bygger på de samme klassiske stilelementer som renæssancen, men hvor renæssancens arkitektur er mere ren og fornuftspræget i sit udtryk, så bliver barokkens arkitektur i højere grad en følelsesmæssig sansepåvirkende iscenesættelse af den enevældige konges og den katolske kirkes ophøjede storhed og magt. I forbindelse med modreformationen søger især den katolske kirke at overvælde, omvende og fange den troende ind i kirkerummet (modreformationen er den katolske kirkes modreaktion mod reformationen, der bevirker, at den protestantiske kirke løsriver sig fra den katolske kirke især i Nordeuropa).

Barokken ca. 1600-1700

Ordet "barok" blev i første omgang benyttet nedsettende om stilperioden, fordi man efterfølgende betragtede barokkens arkitektur som overdrevet og smagløs, idet man anså den megen udsmykning og dekoration på de barokke bygningsværker som en stilløs afvigelse fra arkitekturens klassiske regler og idealer.

Baggrunden for, at arkitekturen i barokken næsten kom til at fremstå som overdrevet udsmykkede kulisser i et teaterstykke var blandt andet, at arkitekturen i barokken skulle bruges til at iscenesætte en stærk centraliseret enevældig magt, som kongen, fyrsten eller paven. Denne samfundsindretning stod i modsætning til renæssancens samfund, der i højere grad bestod af mange små selvforvaltende bystater. De nye enevældige magthavere havde således et behov for at iscenesætte sig selv, deres pragt og overordnede magt øverst i samfundets hierarki.

Samtidig betyder reformationen, de nye opfindelser og opdagelsesrejserne i perioden, at det gamle religiøse verdensbillede og menneskesyn er under forandring. Man bliver i højere grad bevidste om, at jorden og dermed mennesket ikke længere er centrum i universet. (Se i øvrigt kapitlet "Kunstens teater – det barokke i kunsten (se side 83)".)

 Opgave: Billedmosaik (se side 58)

Barokkens arkitektur

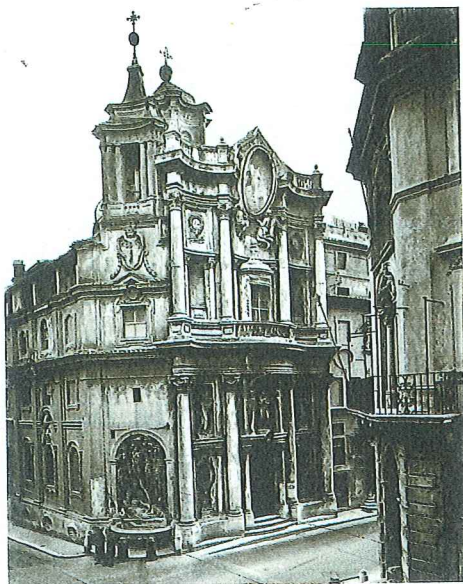
For at vise, hvordan barokkens arkitekter arbejder videre med det klassiske arkitektoniske formsprog fra antikken og renæssancen og skaber et særligt barokt arkitektonisk udtryk, følger her en sammenlignende arkitekturanalyse, hvor et af barokkens centrale bygningsværker i Rom, kirken *S. Carlo alle Quattro Fontane*, 1634-1667 af Francesco Borromini sammenlignes med det lille tempel *Tempietto* fra 1502 af renæssancearkitekten Donato Bramante. Dette lille cirkulære renæssance-tempel, som ligeledes ligger i Rom i tilknytning til klosteret *S. Pietro in Montorio*, benytter nogle af de samme arkitektoniske virkemidler som de antikke romerske cirkulære templer som f.eks. *Tempio di Vesta*.



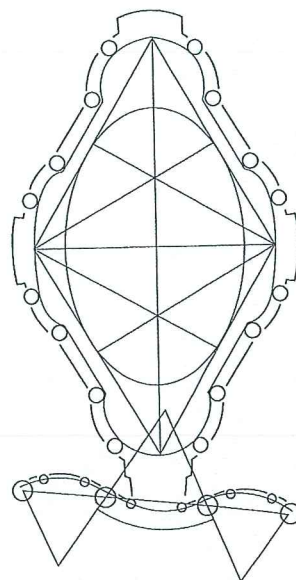
Donato Bramante, *Tempietto*, 1502, San Pietro in Montorio.

Tempietto, 1502 af Bramante ligner umiddelbart en gentagelse af det antikke tempel med en cirkulær grundplan, hvor søjlerne er placeret peristyl rundt om det indre cirkulære tempelrum, som kaldes cella. Men hvor søjlerne i det antikke tempel er korintiske med en udsmykning af acanthus-blade øverst på søjlens kapitæl, så har Bramante ændret søjleordenen i *Tempietto* til dorisk søjleorden, som Bramante måske har fundet mere passende til et tempel for St Peter, der anses som den katolske kirkes grundlægger, og som derfor skal give indtryk af at være mere maskulin, solid og stærk end elegant.

Selve templet er hos Bramante løftet op på tre cirkulære trappetrin, der kommer til at fungere som plint til søjlernes piedestal, som er den sokkel, søjlernes base hviler på. Hos Bramante er hele det lille tempel løftet op på en fælles cirkulær sokkel, som giver templet et let og opløftet udtryk. I modsætning til det antikke tempel har Bramante også gentaget de doriske søjler, der bærer balustraden ovenfor, på selve cellaen med doriske pilastre, som man kalder den søjleudsmykning, der kan ses bag søjlerne mellem nicherne på templets cella. Selve tempelrummet hæver sig hos Bramante også højere op end kolonnaden, som søjlegangen mellem de fritstående søjler og cellaen skaber. Øverst krones det cylinderformede tempelrum i Bramantes *Tempietto* med en elegant kuppel, der har form som en halvkugle med en lanterne på toppen. Det vil altså sige, at Bramante i dette lille tempel fra renæssancen ikke bare gentager arkitekturen og de klassiske arkitektoniske virkemidler fra antikken. Bramante laver snarere sin egen innovative renæssanceversion af det antikke tempelmotiv.



Francesco Borromini, *San Carlo alle Quattro Fontane*, 1634-67.



San Carlo alle Quattro Fontane. Tegning af grundplan.

Den barokke arkitekt Francesco Borromini laver i årene 1634-1667 med kirken *S. Carlo alle Quattro Fontane* sin barokke version af det klassiske tempelmotiv. *S. Carlo alle Quattro Fontane* er en del af et helt klosterbyggeri med kloster og klosterkirke, som er afbildet ovenfor. Selvom det ikke fremgår af kirkens facade, så kan kirkens indre ses som en barok variation over det runde tempelmotiv, som Bramante havde lavet sin renæssanceversion af med *Tempietto*.

På billedet af grundplanen og hvis man betragter et tværsnit af kirken, kan man se, at Borromini ligesom Bramante har lavet et lille rundet centralt kirkerum, der øverst kronet af en kuppel med en lanterne på toppen. Men hvor templets cella og kuppel hos Bramante er en cirkulær cylinderform kronet af en halvkugle med en cirkulær lanterne øverst, så har Borromini trukket det centrale indre kirkerum ud til en oval, der kronet af en oval kuppel og en oktogonal lanterne øverst. Kirkerummets oval har desuden fået tilføjet fire semicirkulære apsider, som er de halvcirkelformede rundinger, der omgiver det centrale indre ovale kirkerum. Det indre kirkerum domineres endvidere af 16 store korintiske søjler, som i øvrigt også er den søjleorden, man kan se på det antikke Vesta tempel med acanthus-blade øverst på søjlehovedet. Søjlerne er hos Borromini grupperet fire og fire i en særlig rytme i modsætning til den helt ensartede placering Bramante benyttede til sin søjlegang rundt om den centrale cella i *Tempietto*.

Mellem søjlerne i Borrominis indre kirkerum er der nicher, der vertikalt er placeret i en ensartet rytme med forskellig højdeplacering, hvilket man kan se, når man betragter tværsnittet af *S. Carlo alle Quattro Fontane*. Disse nicher kommer sammen med de små altre, der er

placeret i apsidernes halvbuer til at udgøre en blød bølgende bevægelse, der i det hele taget kendetegner kirkerummet både vertikalt og horisontalt.

Det meste af lyset i kirkerummet kommer ind og oplyser kuplen via vinduerne i lanternen øverst og giver et svævede let indtryk af det centralt placerede treeninghedssymbol placeret på undersiden af lanternen i den ovale åbning midt i kuplen øverst.

Når man kigger på det ydre af kirken *S. Carlo alle Quattro Fontane*, så har kirken én fremhævet hovedfacade i modsætning til Bramantes *Tempietto*, som har fire ens indgange, hvor kun en medaljon lige under kuplen fremhæver en af de fire symmetrisk placerede indgange.

I modsætning til Bramantes *Tempietto*, hvor kuplen udgør et synligt afrundende hele, så er den ovale kuppel på *S. Carlo alle Quattro Fontane*, næsten ikke synlig udefra. Det er kun den oktagonale lanternen med de konkave sider, der kan anes på toppen af kirken. Tættest på gadehjørnet og mest synlig fra gaden er kampanilen, som følger den skrå linje over det afskårne gadehjørne, hvor en af de fire fontæner, der har givet navn til kirken, er placeret.

Hovedfacaden til *S. Carlo alle Quattro Fontane*, blev bygget til sidst mellem 1665 og 1667 og var Borrominis sidste facade. Facaden står som en toetagers facade og er præget af dels fire store korintiske søjler, der gentages på hver etage. Mellem søjlerne er facaden præget af de konkave og konvekse buer, der giver facaden et blødt buget indbydende flow. Det centrale indgangsparti er placeret i midten af facaden i en konvex bue med en konkav niche bagved. I en niche over døren er en statue af St. Carlo Borromeo flankeret af to Hermes-lignende engle, hvis vinger skaber en skærmende indrammende spids bue over helgenfiguren.

Facadens øverste etage er præget af tre konkave sektioner mellem søjlerne. Men i den midterste konkave niche over indgangspartiet er der placeret et lille tempellignende vinduesparti med en foranstående lille balustrade. Over vinduet holder engle en medaljon med Trinitariernes embleme, som var den orden, klosteret og klosterkirken blev lavet til.

Udsmykningen, ornamenteringen og de mange konkave og konvekse buer på facaden til *S. Carlo alle Quattro Fontane*, giver desuden facaden et mere kontrastfyldt og dynamisk udtryk med dramatiske lys/skygge-virkninger og 3D-effekt, som er typisk for facader fra barokken i modsætning til de mere flade og harmonisk afdæmpede renæssancefacader, som det f.eks. ses på facaden til *Palazzo Rucellai*, fra 1446-51 af Leon Battista Alberti, som er beskrevet i afsnittet om renæssancens arkitektur (se side 25).

Som denne sammenlignende analyse af de to forskellige versioner af det antikke cirkulære tempelmotiv viser, så deler renæssancen og barokken brugen af dele af det klassiske antikke arkitektoniske formsprog, men dette formsprog benyttes forskelligt og med forskellige formål.

I barokken skal den katolske kirkes centrale budskaber gerne vise sig i arkitekturen bedst muligt på en folkelig, letforståelig måde med vægt på dynamik og bevægelse i formgivningen, så det enkelte troende menneske bydes ind og favnes af den katolske kirke. Derfor er det, som

man l
hvor
den c
geriet
bygni
barok

I ren
tund
gen a
der fi
ke ud
udsm



Baro

Byko
gen i
streg
læg, t
punk
byen

man kan se på facaden til *S. Carlo alle Quattro Fontane*, vigtigt at kirkefacaden understreger, hvor den troende skal gå ind og blive en del af den katolske kirkes fællesskab, ligesom facaden også med sin udsmykning fortæller om, hvilken helgen, der hylides i kirken. Kirkebyggeriet indgår således i det, man kalder det barokke helhedsteater, hvor gader og pladser og bygninger i Rom er en del af den store fortælling om den katolske kirkes og pavernes magt i barokkens Rom.

I renæssancens arkitektur, som vi har set eksempler på med Bramantes *Tempietto*; *Villa Rotunda* af Palladio; *Tempietto* af Bramante; *Palazzo Rucellai* og *S. Andrea* af Alberti, virker brugen af det antikke klassiske formsprog altså forholdsvis afdæmpet og som "et påsat billede", der fremstår som et glat, fladt, roligt og harmonisk udtryk sammenlignet med det barokke udtryk hos f.eks. Borromini, hvor arkitekturen i højere grad er præget af iscenesættende udsmykning, dramatisk lys/skygge virkning, bevægelse og dynamik.

> Opgave: Genkendelse af klassiske stiltræk (se side 59)

> Opgave: Facade til legehuse (se side 59)

Barokkens pladser, byrum og haveanlæg

Bykortet i barokken hed et "Theatrum", og ordet viser, at både arkitekturen og byplanlægningen indgår i et barokt helhedsteater. Ligesom arkitekturen i barokken iscenesætter og understreger kirkens og kongens magt og indflydelse, så medtænkes de omgivende pladser, haveanlæg, boulevarder og byrum i denne barokke magtiscenesættelse, hvor linjer/akser og udsigtpunkter skal understøtte den regerende magt over for de mennesker, der bevæger sig rundt i byen – både kirkens og den kongelige magt.



Giovanni Lorenzo Bernini, *Peterspladsen*, 1656-65, Rom.

Ligesom Borrominis facade til *San Carlo alle Quattro Fontane* er den barokke *Petersplads*, 1656-65 af Gian Lorenzo Bernini foran *Peterskirken* i Rom anlagt med det formål at imponere, overvælde og samtidig fange det enkelte menneske ind i den katolske kirke med kolonnadernes favnende arme, der nærmest udgår fra Peterskirken, hvilket tydeligt ses på billedet ovenfor. Bernini egen formulering om Peterspladsens udformning lyder sådan her:

“ Eftersom Peterskirken næsten er som en stammomoder for alle andre kirker, burde den have en søjlegang, der netop kunne vise, at den med åbne arme – moderligt – tager imod katolikkerne for at bekræfte dem i troen, kætterne for at genforene dem med Kirken og de vantro for at oplyse dem om den sande tro.

Citat fra Nykjær, Mogens: *Peterskirken*, Gyldendal 1999.

Bernini pointerer ligesom renæssancens arkitekter sammenhængen mellem menneskekroppen og arkitekturen, men hvor renæssancens arkitektur, pladser og haveanlæg i højere grad er udtryk for guddommelige statiske proportioner, der kunne overskues i et centralperspektivisk vue, så er barokkens arkitektur, haver og pladser som f.eks. *Peterspladsen* udtryk for, at kroppen i barokken opfattes mere dynamisk bevægende og dermed mere målrettet handlende.

Peterspladsens ovale form afgrænses af de to halvcirkelformede kolonnader, der består af 13 meter høje enkle uudsmykkede søjler i fire rækker med nederste etage på det antikke *Colosseum* som forbillede. Kolonnaden indebærer, at pladsen ikke omkranses af en fast flad mur, men af en åben og dynamisk skiftende afskærmning, der skiftevis åbner og lukker sig afhængig af den besøgendes bevægelse, og som desuden dynamisk ændrer udtryk ved vejrets skiftende lysforhold, der påvirker oplevelsen af kolonnaden og bevirker, at formerne omkring pladsen kommer i konstant levende kontakt med beskueren. Ovenpå kolonnadens søjler er der ind mod *Peterspladsen* 140 tre meter høje fritstående skulpturer, der forestiller kristne martyrer.

Midt på *Peterspladsen* står en obelisk fra oldtiden, der er flyttet fra Neros Cirkus til den nuværende placering foran *Peterskirken* i 1586, hvilket er næsten 100 år inden *Peterspladsen* står færdig. På soklen til obeliskens og i selve obeliskens er der indhugget 6 latinske inskriptioner, som pave Sixtus V lader fremstille i forbindelse med flytningen af obeliskens. Derudover er der 2 antikke inskriptioner fra 1. århundrede på selve obeliskens. Soklen til obeliskens har 4 inskriptioner. På østsiden væk fra kirken står: "Se det Herrens Kors! Vig bort fjendefolk! Løven af Judas' stamme har vundet en sejr". På den side af soklen, der vender ind i mod kirken, står: "Kristus er sejrherren. Kristus er kongen. Kristus er kejseren. Kristus beskytter sit folk mod det onde". På inskriptionerne på obeliskens nord- og sydsiden hylder Sixtus V sig selv som pave. På nordsiden nederst på soklen står Carlo Fontanas signatur, som var den arkitekt, der ledte flytningsarbejdet.

Citater fra Nykjær, Mogens: *Peterskirken*, Gyldendal 1999.

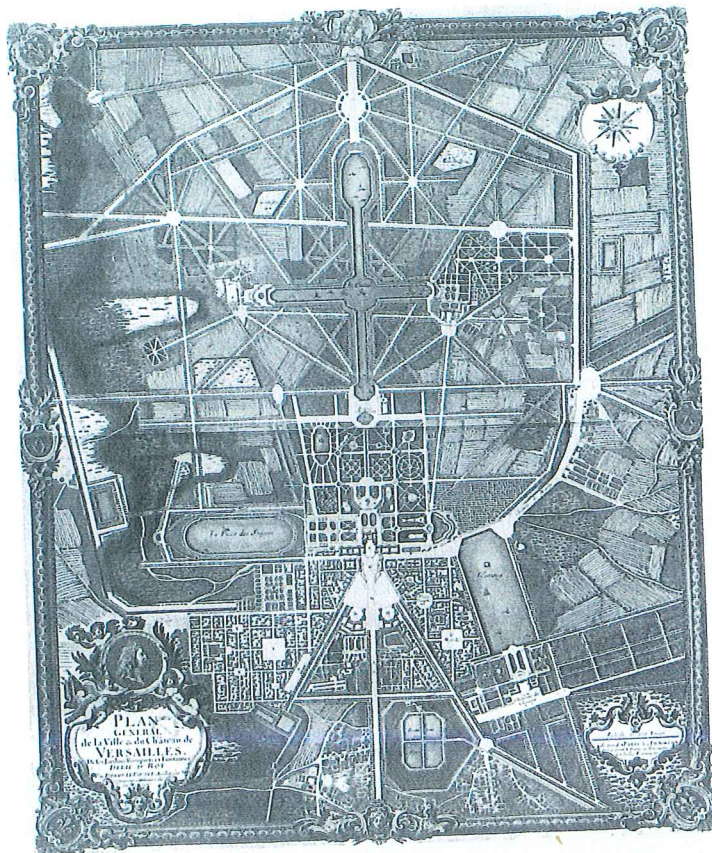
Obeliskens midt på *Peterspladsen* fortæller altså om den katolske kirkes selvforståelse og er samtidig en magtdemonstration fra den katolske kirke og pave Sixtus V i forhold til de vantrø. Den katolske kirke viser sin magt ved at flytte og genbruge en gammel hedensk obelisk, der endvidere krones med kors af den katolske kirke. Gennem kroningen af den hedenske obelisk demonstrerer kirken den kristne tros overlegenhed og magt i forhold til hedningerne. Obeliskens støttes desuden på soklen af 4 bronzeløver, der skal symbolisere vildskaben og hovmodet hos de vantrø, der holdes nede og undertrykkes af den katolske tro.

På hver side af obeliskens placerer Bernini senere 2 fontæner, der sammen med obeliskens er placeret i ovalens længste akse. Obeliskens er indviet til den katolske kirke med et kors på toppen, der står som et sejrstegn for den kristne kirke og det tegn, der også bruges til at uddrive det onde. I oldtiden var obeliskens et solsymbol, der kunne ses som en forstenet solstråle. Ved obeliskens indvielse til den kristne kirke og dens placering midt på Peterspladsen kan man se pladsen som et billede på kirkens religiøse verdensopfattelse med troen som centrum. Omvendt kan man hævde, at Bernini i kraft af pladsens ovale udformning inkorporerer det nye heliocentriske verdensbillede, hvis man ser bort fra korset på toppen.

Uanset hvilken betragtning man anlægger på pladsens samlede betydning, så udgør *Peterspladsen* sammen med *Peterskirken* en scene i det barokke helhedsteater, der på imponerende vis modtager og favner den besøgende.

Den barokke kontra den romantiske have

Det store haveanlæg ved *Versailles* anlægges fra 1661-1700 af Louis Le Vau, André le Nostre, Charles Le Brun og Jules Hardouin-Mansart. Den barokke have anlægges i flere tempi. I første omgang skabes et 800 x 800 meter stort kvadrat, hvor der laves 16 parterrefelter, som er felter med busketter. Senere tilføjes brede sigtelinjer i form af alleer i alle retninger ud fra slottet struktureret omkring en dominerende hovedakse, der udvides med en stor korsformet kanal. Hensigten med udformningen af parkanlægget er at iscenesætte den hierarkiske selvfølghed, der med alle former og akser understreger, at stedet regeres af en enevældig hersker, som kun er underlagt Gud.

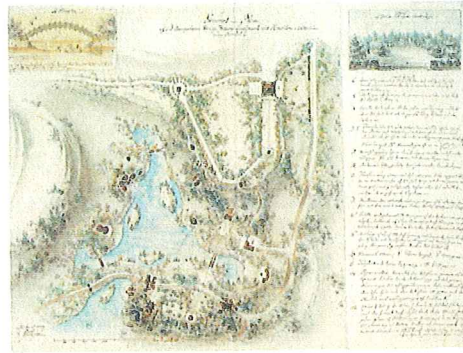


Plan over slot, have og by ved Versailles, Lepautre, Pierre, 1660-1744, Bibliothèque Municipale, Versailles, France.

Kontrasten mellem den barokke "franske" have og den romantiske "engelske" have er iøjnefaldende. Den romantiske *Stourhead Garden* i England anlægges i 1700tallet og er også iscenesat, men med et helt anderledes og mere tilfældigt og uorganiseret udtryk, der præges af de uregelmæssige søer, stier og pavilloner og andre arkitektoniske elementer tegnet af arkitekten Henry Flintcroft efterfulgt af Flintcrofts søn. Rundt om søen findes en Pantheonpavillon, Floras og Apollons templer, grotter og broer osv., der er anlagt, så den besøgende hele tiden fristes til at gå på opdagelse og lade sig overraske. Dermed er oplevelsen af den romantiske *Stourhead Garden* i højere grad tilrettelagt for den nysgerrige opdagelseslystne end for at demonstrere almagt som i barokken. Caspar David Friedrichs romantiske malerier som f.eks. *Kridtklinter på Rügen*, ca. 1818 kan ses som et billede på de eventyrlystne borgere, der går på opdagelse i de romantiske landskaber og haver. *Liselund have* på Møn er et dansk eksempel på en sådan romantisk have.



Stourhead Garden, anlagt i 1700tallet af Henry Flintcroft og søn.



Plan af *Stourhead* 1779. Frederik Magnus Piper

Kontrasterne mellem den barokke og den romantiske have synliggør også det skred, der sker i samfundsindretningen og borgerskabets selvforståelse op gennem 1700 og 1800-tallet, hvor borgerskabet får stadig mere at skulle have sagt i samfundet, hvilket blandt andet manifesterer sig med den franske revolution i 1789 og afslutningen på den danske enevælde med grundlovens indførelse i 1849.

➤ Opgave: Nyt lokalt parkanlæg (se side 59)

Moderne

Det moderne i arkitektur, by og have

I dette afsnit ser vi nærmere på, hvordan det moderne formsprog kommer til udtryk i arkitektur, by og have.

Vi starter med at zoome ind på det moderne samfund i slutningen af 1800tallet og begyndelsen af 1900tallet og det moderne arkitektoniske udtryk, som Le Corbusiers *Villa Savoye* (se side 22) (1928-31) er et eksempel på.



Le Corbusier, *Villa Savoye*, 1928-31.