

ARKITEKTUR*KUN*STRUKTIONER
- refleksioner mellem æstetik og teknik

ARKITEKTUR*KUN*STRUKTIONER

- refleksioner mellem æstetik og teknik



KARL CHRISTIANSEN

FORORD 7

del I MATERIALE TEKNIK FORM 8

MATERIALE - TEKNIK

TEKNIK - FORM

MATERIALE *TEKNIK*FORM

BLYPLADEN

CARL ANDRE

RICHARD SERRA

ITALO CALVINO

SAARINENS SØJLE

PROJEKTERINGSSITUATIONEN

JETTEGRYDE

FØRREVASSDAMMEN

STOREBÆLTSBROEN

ACADAMIABROEN

MATERIALERNES OG TEKNIKKENS VILJE

LOUIS KHAN

RELEVANTE PARAMETRE OG „RÆVESTREGER“

CHACAGO LOOP

SOYA/FISKE - BUDDING

del II FORM OG BUDSKAB 44

DEN KONKRETE FORM

FORMENS INDHOLD

INDHOLDETS FORM

RELATIONER MELLEM DEN KONKRETE FORM, INDHOLDET OG DETS FORM.

BETYDNING

BUDSKAB

„JEG ER GLAD“

PRODUKTION - RECEPTION

KUNSTEN KAN IKKE SIGES „MED ANDRE ORD“

BUDSKABET ER IDENTISK MED SIN FORM

BUDSKABET ER IDENTISK MED SIN FORM.....NÆSTEN

del III DEIXIS 64

INDLEDNING

ANMELDELSE V/MORTEN DAUGAARD

EGNE KOMMENTARER

BLIKKETS AUTORITET V/PER AAGE BRANDT

del IV INTERNE RELATIONER 74

ROTTEFÆLDEN

SELVDESTRUKTION

ØGLER
TA'TRE - BETAL FOR TO
KAUSALITET
OLA
KUNSTVÆRKET ER UENDELIGT
AFSMIDTNINGSEFFEKTEN
FORMNING AF ARKITEKTUR TO EKSEMPLE
KRYDSAFSTIVNING
ONE TON PROP (HOUSE OF CARDS)
REST ENERGY
STOLE OG BORD (UDEN TITTEL)
PLATEAU
ROSE
BÅD
KRONBORG
SIDNEY OPERA
ADOLF LOOS
BAGSVÆRD KIRKE

del V RAMMERNE og dét

114

INDLEDNING
CAPITOL
ABER
CURATING
KOSTABI
VENTURI AND RAUCH
MICHEL GRAVES _ WOODY ALLAN
SIGMAR POLKE
MIKE BIDLO
„KUNST IST NICHT ZU VERMITTELN“
SOL LEWITT
ARKITEKTUR SOM KONSEPTKUNST
OLA ENSTAD
SILKEBORG KUNSTMUSEUM

EPILOG OM TEKSTEN

140

INDLEDNING
NOGLE BEGREBER
METODE
SAMSPILLET

APPENDIX

150

FORSKNING OM ARKITEKTUR - FORSKNING I ARKITEKTUR OG
ARKITEKTURFORSKNING
DELAYED CHOICE

LITTERATURLISTE

164

ARKITEKTURKUNSTRUKTIONER

© Karl Christiansen, 1994.

Lay-out: Suna Cenholt.

Kopieret på Arkitektskolen i Aarhus's AV-værksted v/Henrik Sørensen.

Indbinding: Norman, Århus.

Computerteknik: Anders Larsen

Kopiering fra denne publikation er kun tilladt med kildeangivelse.

FORORD

Denne publikation er det foreløbige resultat af et to-årigt forskningsforløb, og udgør i hovedsagen forskningsdelen af det adjunktur, som jeg har gennemført ved Arkitektskolen i Aarhus fra 1989-93.

Foreløbig - i den forstand at det var så langt ,jeg nåede, og at jeg ved førstkommande lejlighed agter at videreføre projektet til en bogudgivelse. I denne forbindelse skal dele af teksten viderebearbejdes, suppleres, præciseres og på sine steder omredigeres. Dette gælder indholdet såvel som den form dette har taget, ligesom illustrationerne generelt skal løftes til et højere niveau. Jeg håber dog publikationen, som den forefindes hér, er i stand til at formidle sit budskab og som sådan magter at stå på egne ben.

Publikationens sidste del; „Om teksten“ handler om....ja, selvfølgelig! Denne del kan læses sidst eller først eller slet ikke, under alle omstændigheder burde den ikke være en nødvendig forudsætning for forståelsen af det egentlige stof, men kan måske være en hjælp.

Forskningsarbejdet har det meste af tiden udspillet sig i enerum, det har været mit lod - og privilegium. Alligevel har andre været involveret. Jeg står hér i taknemmelighedsgæld til alle som har gennemlæst, kommenteret og kritiseret stoffet undervejs og til alle som har bidraget til publikationens praktiske gennemførelse. Specielt vil jeg takke Suna Cenholt for udarbejdelse af lay-out og Ola Enstad for vedholdende at agere udtømmelig kilde til inspiration.

Århus januar 1994
Karl Christiansen

FORORDmen lang tid efter.

Indrømmet – den varslede videreførelse af ARKITEKTURKUNSTRUKTIONER kom(mer) aldrig ! Det betyder ikke at jeg har ligget på sofaen i næsten 20 år. Udgivelser har der været nok af under vejs og flere kommer til. Og selv om jeg nu betegner fagfeltet, mere præcist som Tektonik, drejer det hele sig fortsat om; -refleksioner mellem æstetik og teknik.

Baggrunden for nærværende elektroniske publikation er at papirudgaven faktisk har gjort det godt. Den har været optrykt adskillige gange til gavn for, især tror jeg, arkitektstuderende. Jeg har fået et væld af positive tilbagemeldinger og publikationen bruges stadig.

Originalen, imidlertid, som er klippet og klistret og sat op med limstift, hænger i laser og lader sig ikke længere trykke. Derfor er ´den gamle dame blevet scannet og hér træder hun så dansen i takt til tidens digitale tern´.

Det digitale er en oplagt mulig for at opsamle og fastholde viden. Det være sig hermed gjort. Og hvis det kan gavne fremtidens forsk- og undervisning, bare lidt, er missionen lykkedes.

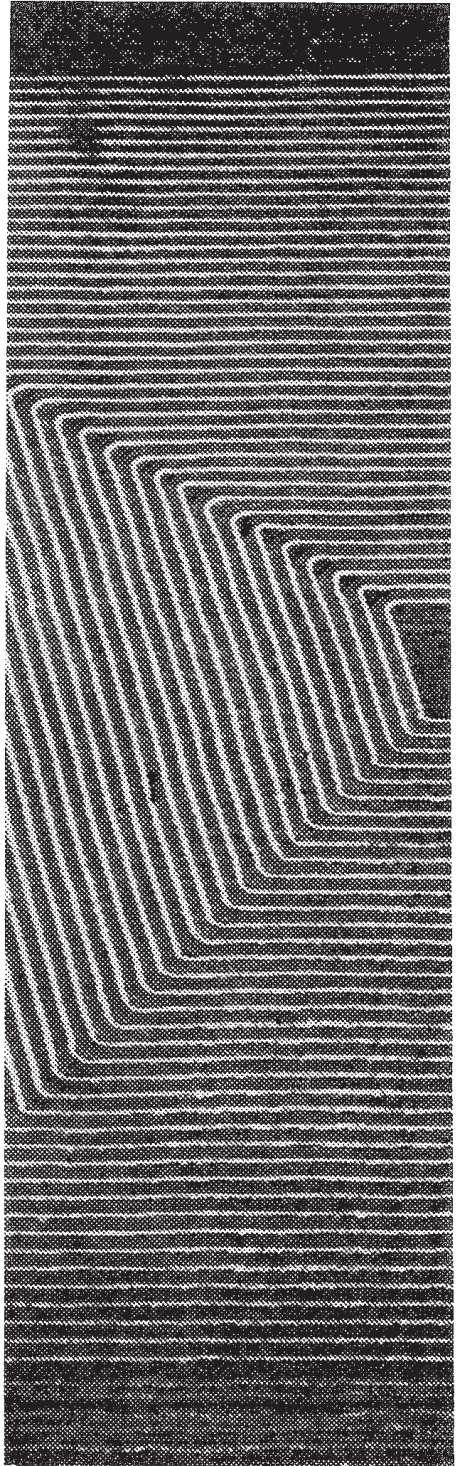
Selv om jeg har forsøgt at gengive publikationen så tæt på originalen som muligt, er der samtidig ydet respekt for de fordele og muligheder som det digitale byder sig til med. Hvad det sidste arbejde angår skylder jeg en stor tak til arkitekt, Ph.d. stud. Ole Egholm Pedersen, der som teknisk adviser stadig har pushéd publikationen, og arkitektstuderende Jon Krähling Engholt Andersen, der digitalt har programmeret den.

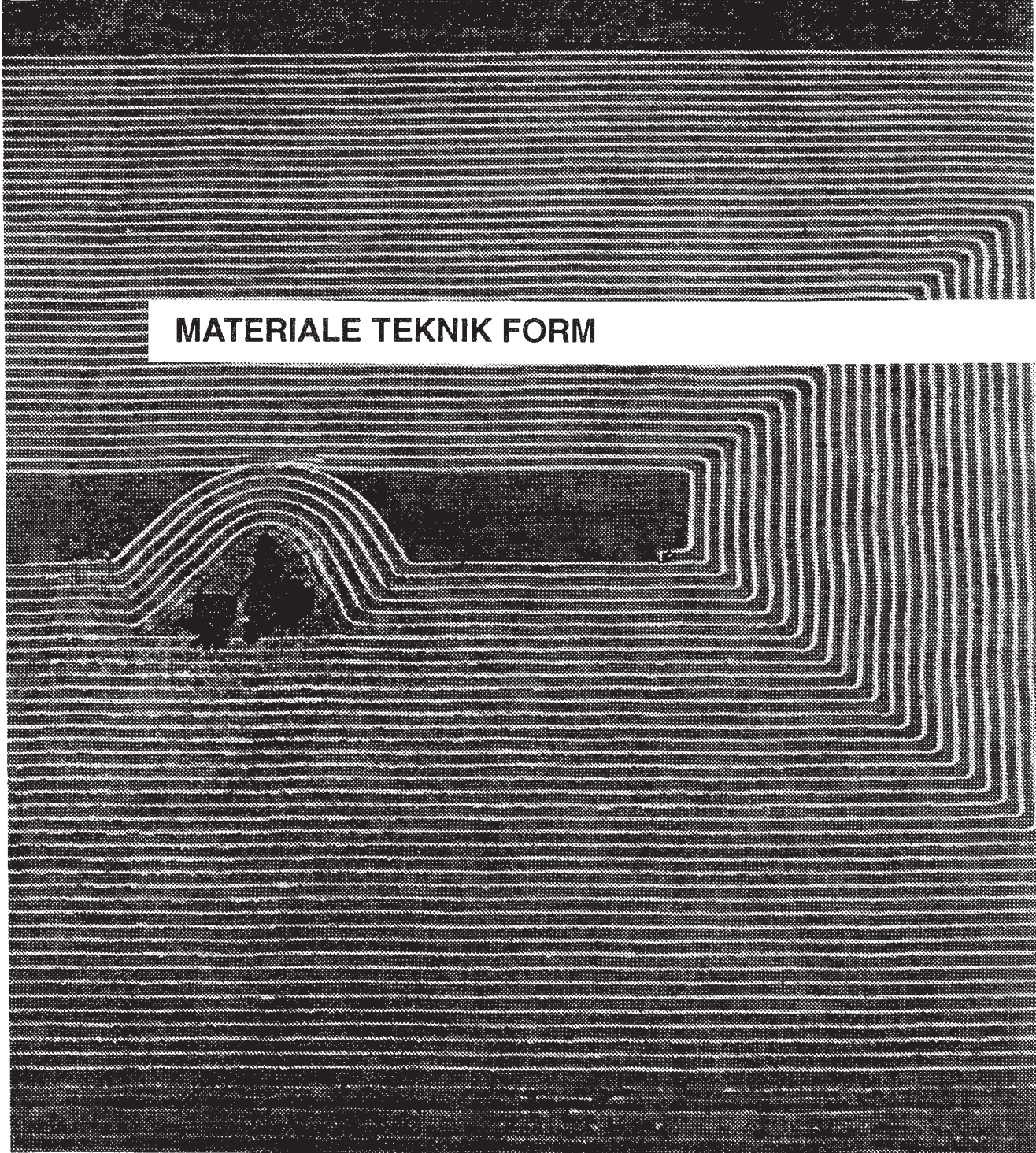
Aarhus januar 2013

Professor, arkitekt

Karl Christiansen

Foto: Georg Gerster



The background of the page is a dark, textured surface with a pattern of fine, horizontal, slightly wavy lines. In the center, there is a white rectangular box containing the text "MATERIALE TEKNIK FORM". Below this box, there is a graphic element consisting of several concentric, slightly curved lines that form a shape resembling a stylized 'U' or a series of nested arches. The lines are white and stand out against the dark background.

MATERIALE TEKNIK FORM

„Jorden er rund“ hævder vi gang på gang.

Egentlig mener de fleste når de siger sådan at jorden faktisk beskriver en ellipse, ærindet er imidlertid at meddele at man for tiden ikke mener jorden er flad, kubisk eller noget lignende væsentlig forskelligt fra en kugle.

På lignende måde skelner vi til daglig som den største selvfølgelighed mellem natur og kultur. „Ud i naturen“ siger vi når vi skal på skovtur, til stranden, eller bare en tur på landet. Og stort set forstår vi hinanden, et træ i skoven bliver således natur og et vejskilt i byen kultur.

Sådanne „grove“ opdelinger er praktiske når vi skal meddele os til hinanden. I alle fald indtil vi begynder at tænke dybere over hvad det egentlig står for, det vi siger. Det ville være møjsommeligt, ja i praksis umuligt, hvis vi hver gang vi åbnede munden, blev afkrævet en tilbundsgående forklaring på det vi faktisk siger, for så ville den enkleste meddelelse ende op i bundløse filosofiske eksistentielle diskussioner. Der vil altid være betydningslag som ligger dybere end det vi til enhver tid befinder os på, men det er ikke alle lag der er lige relevante i forhold til alt, til alle tider.

Det kan ses på samme måde som naturvidenskabens relativ nye opdagelse; fraktalerne. Den fraktale kyst f. eks. er uendelig. Langelands kystlinje har samme længde som Afrika's. Det halve af Langelands kystlinje har også samme længde som Afrika's; begge er de uendelig lange. Først når vi vedtager en bestemt længde med hvilken vi skridter kysterne af kan vi tale om forskel i de to kysters længde. Vi må indskyde et niveau ud fra hvilket det kan være relevant at måle for at holde tingene adskilt. Således også når vi taler sammen.

Man kunne sige, at vi snakker om forskellige pertinensniveauer, hvor hvert niveau har sin berettigelse.

Når vi f. eks. graver en grund ud til et stort hus, befinder vi os på et pertinensniveau, hvor det er relevant at tale om bulldozer, gummiged osv. Mikrometer og smergellærred er hér uinteressant. Disse redskaber bliver derimod relevante på det pertinensniveau hvor det handler om at fremstille dørlåsen i det hus vi agter at bygge, hér er bulldozeren til gengæld helt out.

Pertinensniveauet er det niveau som er relevant i forhold til det vi snakker om på det givne tidspunkt.

Og således kunne man se på diskussionen om natur og kultur.

Kultur betragter vi som noget der er menneskeskabt, men i og med at mennesket på denne måde er indblandet (og dermed en del af kulturen) og det faktum at mennesket, alt andet lige (endnu og formodentlig/forhåbentlig altid) på et eller andet plan må siges at indeholde natur, er det vanskeligt at hævde en absolut adskillelse mellem natur og kultur. I og med vores rolle som observatører er vi altid objekt for vore egne observationer, det har vi lært af kvantemekanikken.

Ligeledes er det vanskeligt at afgøre om dette eller hint træ er ren natur. Træer har igennem tiden undergået forandringer, f. eks. gennem menneskets kloning og podninger, så det er vanskeligt at afgøre hvad, hvis i det hele taget noget er „rent“. På den anden side er det indtil videre ikke lykkedes mennesket „kunstigt“ at fremstille et frø som gror, hvorfor det i den anden ende ikke kan fastslås at noget er rent „urent“ - altså kunstigt.

Alt i alt en i udgangspunktet endeløs eksistentiel diskussion, som på vort pertinensniveau dog må indrømmes det brugbare i en adskillelse, og hvor det afgørende skille er der hvor tænkningen kiler sig ind.

Vi ved at der skal menneskelig tænkning (intelligens) til at skabe kunst, og noget sådant besidder naturen ikke. En sten på stranden eller en pind i skoven bliver ikke kunst før der i det mindste er peget på den som værende kunst. Man kan sige at naturen så at sige skal gøres „kunstig“.

Denne kunstiggørelse kan klares på forskellig vis.

Den mest kendte og brugte form for kunstiggørelse, den vi overvejende skal fokusere på hér, er bearbejdning, altså teknik. Men det bør nævnes, at et „kortere“, og iøvrigt meget væsentligt, skridt er dette blot at tænke udgangspunktet på en anden måde (jvf. sten og pind ovenfor, hvor objektet nu blot sættes i en anden sammenhæng). Der er mange eksempler på, at ikke mindst dagligdags objekter, uden videre bearbejdning, er blevet til kunst ved blot at blive flyttet ind på et museum. Af sådanne objekter kan nævnes såkaldt *readymades* (fra Duchamp til Koons).

Fælles for de to eks. er kravet om (som vi så) intelligens/tænkning.

MATERIALE - TEKNIK

Med ovennævnte skille i tankerne betragter vi så hér i udgangspunktet

alt materiale som natur. Som sådan har materialet selvfølgelig en form. Men en form som ikke er interessant i vores sammenhæng, fordi vores mål er b y g g e k u n s t.

Dette naturlige materiale skal bearbejdes og det klarer teknikken. „Ren“ teknik, som noget selvstændigt i luften frit svævende, eksisterer ikke. Derfor viser teknikken ikke sig selv, det kan den ikke. Vi ser signaler og tegn på teknik såsom værktøj og maskiner og anvisninger på at bruge disse, på den ene side. Mens vi ser materialer på den anden. Men først når materialet bearbejdes af disse maskiner og efter disse anvisninger kommer teknikken til syne, den viser sig i og som noget andet end sig selv. Den viser sig indirekte i kraft af sin virkning, i materialet og som form.

TEKNIK - FORM

Allerede når et træ fældes viser teknikken sig; snitfladen afslører om træet er hugget med økse eller savet med kædesav og udelukker på denne måde at træet er knækket af vinden (naturen). Ved den videre bearbejdning skæres træet op i standarddimensioner sorteres og lagres. Herefter kan man tage de ønskede dimensioner frem fra hylden, bore huller i dem og samle dem med trædyvler og kile¹, og frem træder f. eks. et hus, der viser samme materiale som var udgangspunktet i naturen, men nu unægtelig i en anden **form**. Denne form er det teknikken der har tilvejebragt, og selv om teknikken er usynlig (fraværende) kan den dog „læses“ igennem materialernes form, vel at bemærke, hvis læseren besidder den fornødne viden og erfaring til at foretage denne læsning. I vort eks. vil det sige at læseren må kende forskel på et øksehug og et savsnit og vide hvilket værktøj der ligger til grund for at tilvejebringe hvad.

Hvorfor det så i det hele taget er interessant at beskæftige sig med teknikken, som kommer til syne i materialet, er altså at den viser sig som, og genererer en form. Det er denne form vi interesserer os for når vi søger kunsten.

¹ Et træ som i udgangspunktet beskriver en bestemt form (buet af vejrliget eller en særlig forgrening) kan i specielle tilfælde være interessant p.g.a. sin „naturlige „ form. Ikke mindst tidligere som f. eks. køl eller spanter til en båd.

² I Japansk arkitektur findes eksempler på huse som er bygget udelukkende på materialets egne præmisser, ingen søm, ingen lim kun og alene træ. f. eks. det kejserlige palads; Katsura i Kyoto. Fig. I-1.

MATERIALETEKNIKFORM

Selv om materialet og formen er statiske og teknikken, som binder disse to ting sammen er det modsatte, nemlig dynamisk (den lader sig ikke indfange) er der altså et snævert forhold mellem materiale, teknik og form. Så snævert at man, idet teknikken i sig selv ikke er nærværende, men kun har efterladt sig spor, så at sige vil kunne tale om

sammenfald. I kunstværket er dette sammenfald så udtalt at det ikke lader sig gøre at rokkere på nogen af værkets enkeltdele uden at værket samtidig så at sige forskydes som helhed. Dette er et forhold som det kan være uklogt at ignorere - af forskellige grunde som vi fremover skal se på.

Efterfølgende vises en række eksempler som illustrerer sammenfaldet mellem materiale, teknik og form. Nogle eks. er generelle illustrationer, mens andre er specifikke kunstværker.

Problemet ved at tale om kunsten igennem eksemplificeringer er altid at generaliseringer aldrig er gangbare. Der er alene ét eks. der er dækkende i en given situation; nemlig værket selv. Sandsynligheden for at vinde forståelse kan øges med antallet af eksempler.



Fig. I-1. Katsura i Kyoto

BLYPLADEN

Vi forestiller os en blyplade, 1mm tyk og på størrelse med et A-4 ark.

Vi ser bort fra den bearbejdning blypladen har undergået frem til dette niveau, og accepterer altså blyet som et materiale, en råvare, der vil kunne bruges f. eks. til inddækninger på et tag eller omstøbes til blylodder for lystfiskere.

1.

Vi ligger blypladen fladt på bordet ved siden af et stykke almindeligt skrivemaskinepapir og etablerer gennemtræk i rummet vi befinder os i.

Papiret blæser ned fra bordet, hvorimod blypladen bliver liggende. Den er blevet en konstruktion i og med dens egen vægt. Konstruktionen er etableret ved at tænke materialet på en anden måde. Fig. I-2.

Forudsætninger:

Om eksemplet ovenfor vil man kunne indvende at papiret også er en konstruktion, som dog i den givne situation ikke er velegnet. Det er rigtigt.

Dybest set kan man åbne en øl med hvad som helst. En såkaldt „samfundshjælper“ må dog indrømmes større egnethed end en gummibold.

På lignende måde må vi i vort eks. indskyde et pertinensniveau, nemlig den vindstyrke som rummet gennemstrømmes af, for at kunne udskille konstruktioner (egnede) fra ikke konstruktioner (uegnede).

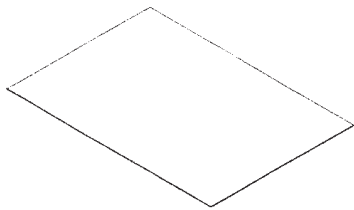


Fig. I-2. Blyplade, Fladt på bordet

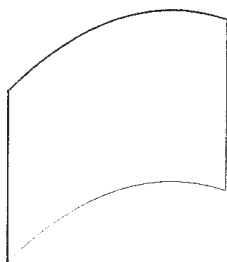


Fig. I-3. Blyplade, Krummet stående på kanten

2.

Blypladen krummes nu i en bue som den stilles på. Fig. I-3.

Den er blevet en selv bærende konstruktion igennem den tekniske bearbejdning (formning af materialet).

Sammenfaldet fremstår derved at; dette særlige materiale udgør (er) denne særlige konstruktion (teknik til at bære sig selv) på samme tid som denne særlige konstruktion har (er) denne særlige form, og naturligvis omvendt. Og iøvrigt med denne særlige farve, lugt, dimensioner, overfladetekstur osv. Også skala er et væsentligt element. Skalerer vi f. eks. pladen op 20 gange på hver led til ca. 20 x 4200 x 6000 mm vil blypladens egen vægt tvinge den selv i „knæ“, pladen vil ganske enkelt folde sig sammen, på næsten gummiagtig vis. Den samme konstruktion vil således ikke kunne tilvejebringes gennem det aktuelle materiale, hvorved den ønskede form er uden for rækkevidde.

³ Materialernes egen vægt er en betydelig faktor ved konstruktioner i byggekunsten. Betontagkonstruktioner f. eks. kræver i modsætning til trækonstruktioner sjældent forankring i forhold til vindpåvirkninger. Dette er forhold der må kalkuleres med.

Skalaproblematikken hænger sammen med og er afledt af materialets egenvægt, og er så væsentlig et problem at der er grund til at dvæle lidt længere ved denne tekniske side af sagen.

Lovene omkring proportionering, egenvægt og skala er formuleret allerede af Galilei i „Dialogues concerning Two New Sciences“ (engelsk oversættelse) i 1638. Problemet er siden beskrevet og udpenslet et utal af gange og kan studeres der.⁴ Hér tager vi for sammenhængens skyld den helt enkle variant (fig. 1-4.).

Et æble bæres af sin stilk. Skalerer vi æblet op så det vejer dobbelt så meget skal stilkens diameter forøges med mere end det dobbelte, for fortsat at kunne bære æblet. Og fortsætter vi således vil stilkens diameter på et tidspunkt, for at kunne bære æblet, være nødt til at overstige æblets diameter.

Dette forhold betyder at man ikke bare kan „stjæle“ en smækker detalje fra f. eks. en stol og så anvende den når man skal bygge f. eks. en bro, uden at det smækre ved detaljen fordufter. Formen bliver kort og godt en anden.

Anvendt i byggekunsten betyder det for en betonbjælke, at øget spændvidde fordrer øget betonmængde, bedst administreret ved øget konstruktionshøjde. Egenvægten øger naturligvis hermed, og den gør det logaritmisk forstået på den måde, at bjælkens bæreevne ved forøgelse mere og mere medgår til at ivaretage bjælkens egenvægt på bekostning af spændvidden. På et tidspunkt nås en grænse, hvor man kunne sige at bjælken overgår sig selv. Den er simpelt hen ikke i stand til at bære sin egen vægt, og bryder sammen.

I tillæg til de specifikke tekniske kendsgerninger beskæftiger vi os hér med endnu en kendsgerning; nemlig kunst som objekt - kort sagt arkitektur. Og et sådant objekt må for at være unikt være præcist, hvilket det ikke er hvis den samme kendsgerning (objektet) kan beskrives på andre måder end netop ved sig selv.

Vi får lidt hjælp fra Wittgenstein:

Sprogets grænse viser sig ved, at det er umuligt at beskrive kendsgerningen, der modsvarer sætningen (som er dens oversættelse), uden netop at gentage sætningen.⁵

Ludwig Wittgenstein

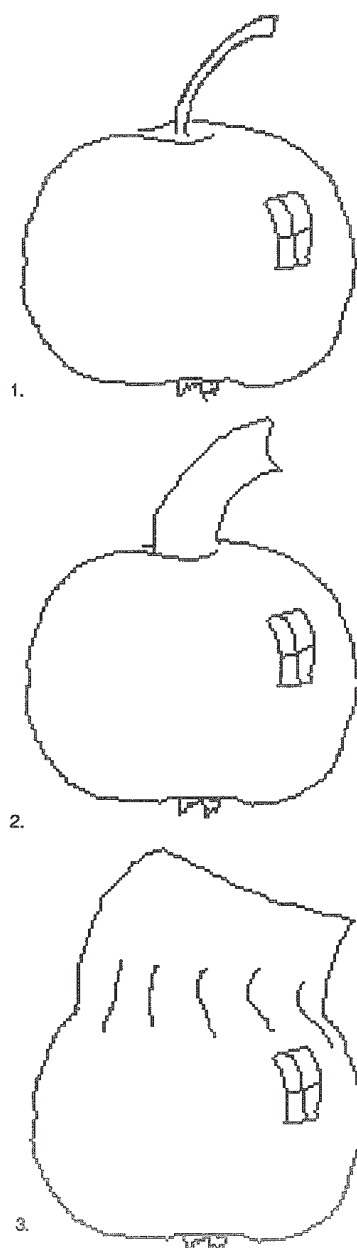


Fig. 1-4. Æblet i normal størrelse, og derefter to stadier af opskalering, som illustrerer hvordan æblet med stilk proportionstørres

⁴ F. eks. helt principielt og forståeligt i Sandager og Eggens: Arkitekturens konstruktive grundlag. Eller i Peder Gammel's kompendie fra 1973; „Historisk indledning til statikken“.

⁵ Fra Ludwig Wittgenstein: Kultur og Værdi, spredte bemærkninger.

Når det materialemæssige, det tekniske (konstruktive) og det formmæssige er én enhed, hvor de tre elementer netop gensidig definerer hinanden har vi nået materialets, teknikens (konstruktionens) og formens grænse - kort sagt objektets grænse.

I blypladeforsøget peger formen på konstruktionen og materialet, materialet peger på formen og konstruktionen og konstruktionen peger på materialet og formen. Alt sammen på samme tid, uden kausale hensyn, det er ikke muligt at slå en kile ind noget sted, i den hensigt at føre noget til, udskifte eller fjerne noget fra systemet, uden at opløse dette som helhed. Systemet henviser/refererer alene til sig selv, det skal vi komme tilbage til.

Hermed være ikke sagt at krumme blyplader stillet på kanten automatisk er kunst - langt fra, men et lille stykke af vejen er i det mindste banet for at muligheden kan foreligge. Eksempler fra billedkunsten som på visse punkter er i slægt med blypladeforsøgene viser dette, hér illustreret ved de to amerikanske „minimalistiske“ skulptører Carl Andre og Richard Serra.

CARL ANDRE

Carl Andre viser cor-ten stålplader liggende på gulvet i stramt ordnede mønstre (fig. I-5.). Stålpladerne udgør ved sin egenvægt konstruktioner idet alene vægten sikrer at mønstret bibeholdes selv hvis man spadserer over det.

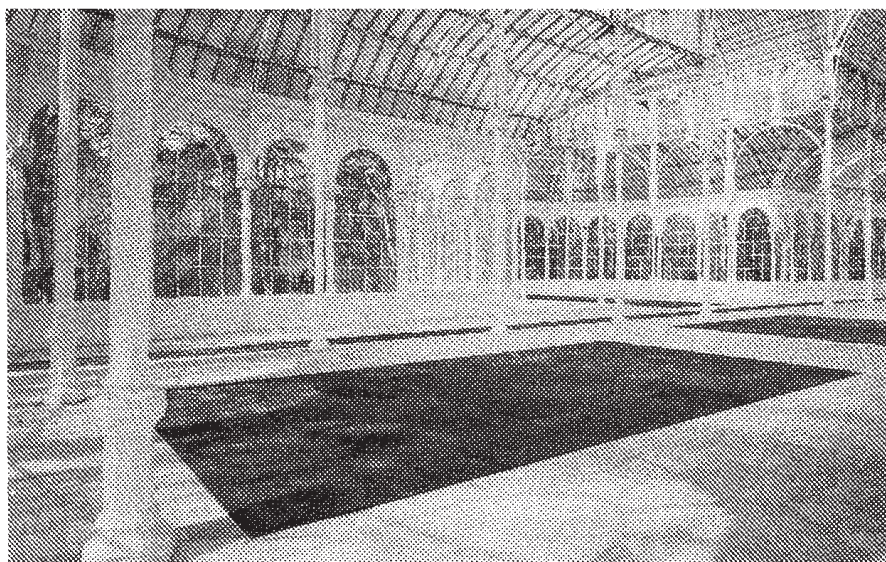


Fig. I-5. Carl André: Roaring Forties, 1988

RICHARD SERRA

Richard SERRA's voldsomme stålblokke i Nationalgalleriet i Berlin (fig. I-6.) viser samme fænomen. Som menneske står man magtesløs over for dem idet det er en menneskelig umulighed at røkke dem. De „lever“ sit eget isolerede liv, slår man f. eks. på dem med sin knyttede næve får man absolut ingen respons.

De buede valsede cor-ten stålblader i Hamburger Bahnhof på Zeitlos udstillingen (fig. I-7.) er ved sin form en selv bærende konstruktion som tyngden holder i hævd.

I Corner Prop fra 1969 (fig. I-8.) definerer to elementer, en kube og en rulle i bly, systemet ved gensidig afhængighed.

Og i Keystone Prop fra 1987 (fig. I-9.) er det tre varmtvalsede stålblader der fastlåser det system de har født.

Og således viser Serra i værk på værk lukkede systemer refererende til sig selv, hvor eventuelle forsøg på at eliminere én del af systemet uvægerligt vil føre til sammenbrud af systemet som helhed. De elementer og parametre som er tilstede beror alle gensidig på hverandre i ét sammenfald til ét værk.

ITALO CALVINO

Marco Polo beskriver en bro, sten for sten.

- *Hvilken sten bærer broen? spørger Kublai Khan.*
- *Broen bæres ikke af denne eller hin sten, svarer Marco,*
- *men af linien i den bue, de danner.*

Kublai Khan sidder tavs et øjeblik, mens han tænker. Så tilføjer han: - Hvorfor fortæller du mig så om stenene? Det er kun buen, der er væsentlig.

Polo svarer: - Uden sten er der ingen bue.⁶

⁶ Fra Italo Calvino's: De usynlige byer.

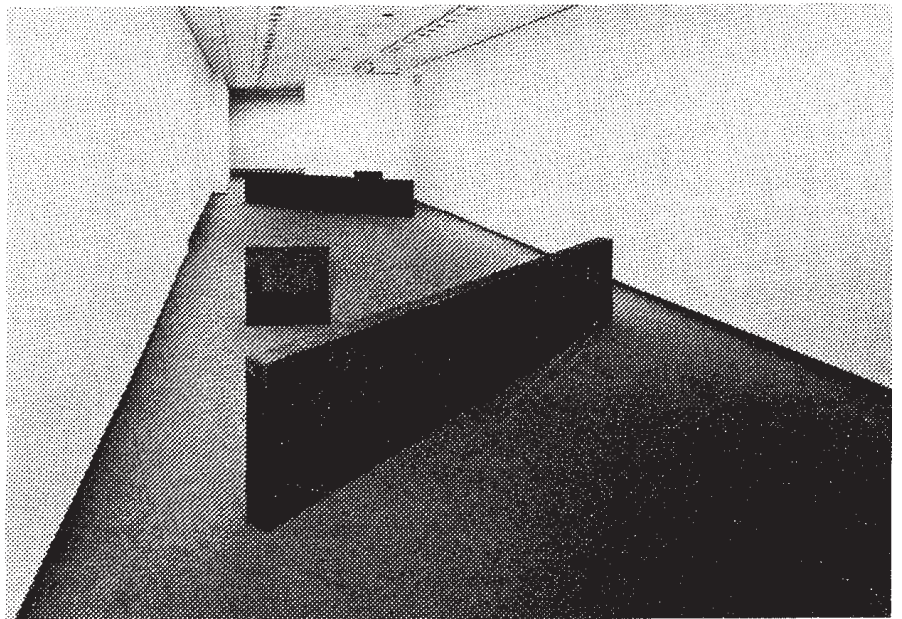


Fig. I-6. Richard Serra: Equal Parallel and Right Angles Elevations, 1973/83/88



Fig. I-7. Richard Serra: 2 stk. cor-ten stålplader, Hamburger Bahnhof, Zeitz, 1988

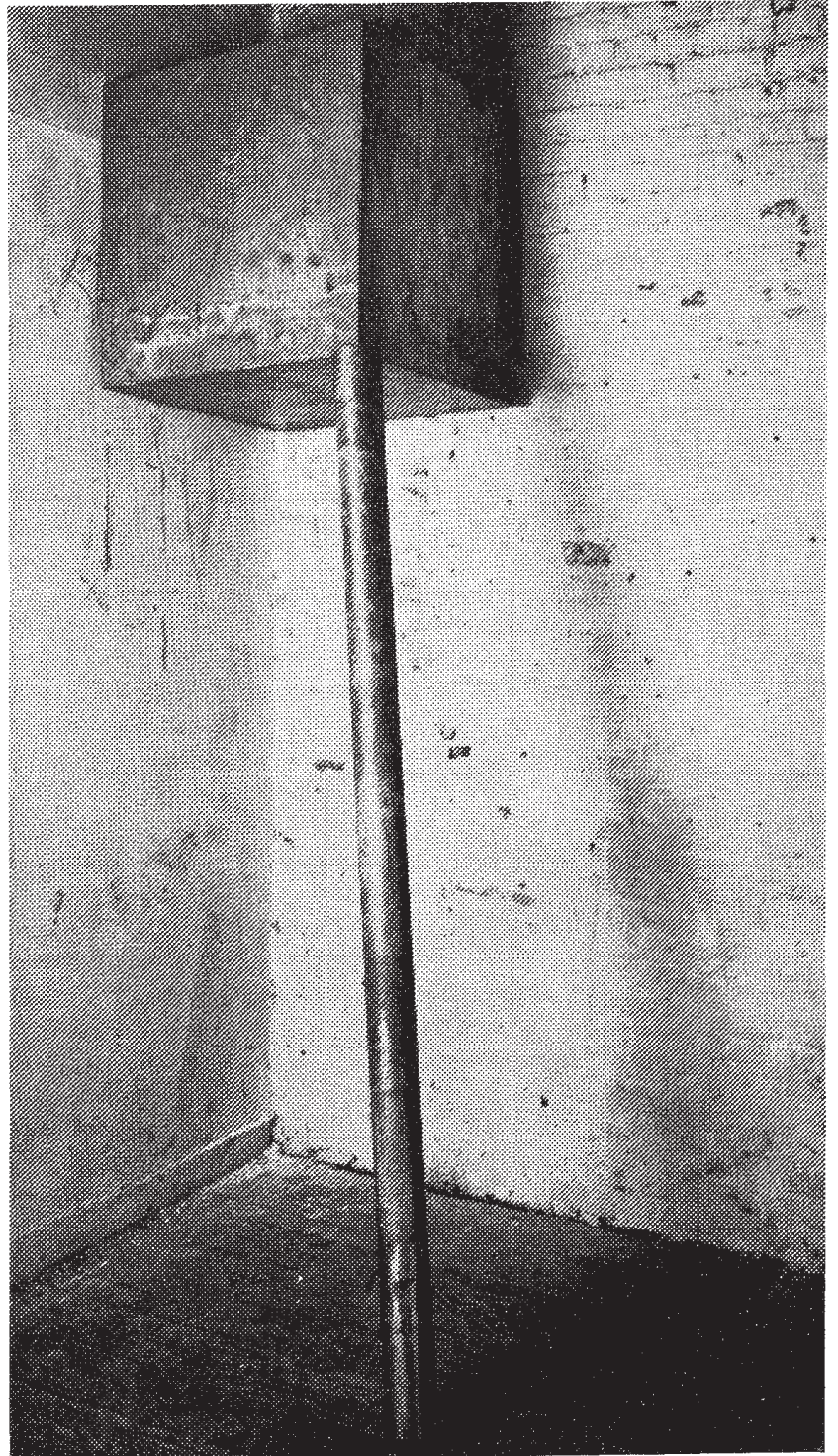


Fig. I-8. Richard Serra: Corner Prop, 1969, kube
og rulle i bly

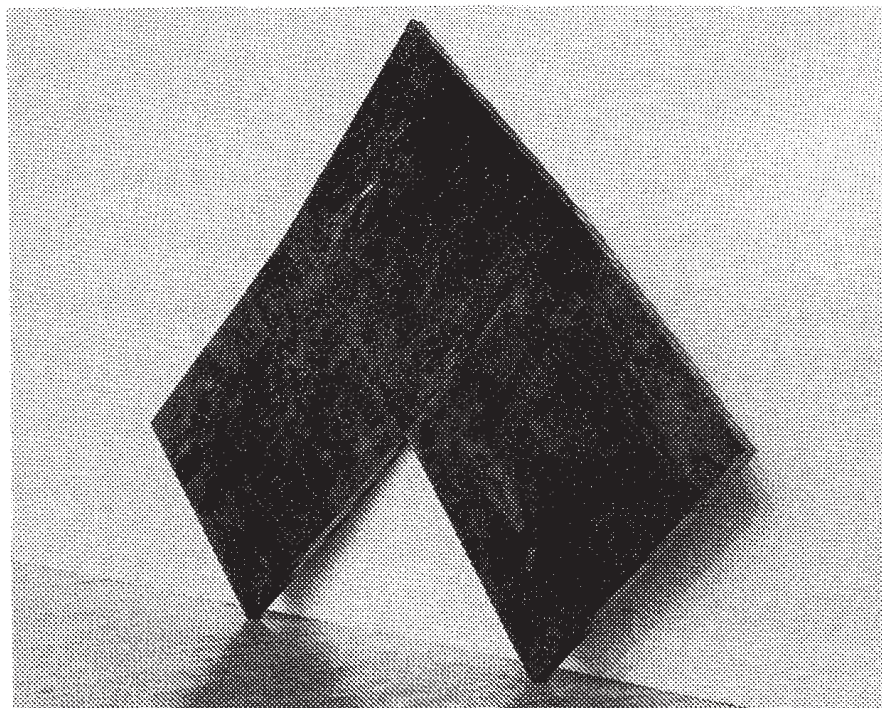


Fig. I-9. Richard Serra: Keystone Prop, 1987,
Varmtvalsede stålplader

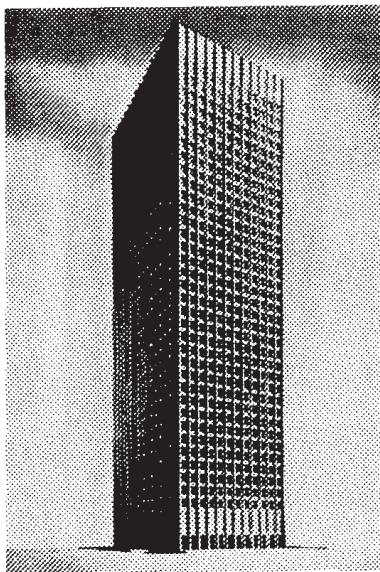


Fig. I-10. Eero Saarinen & Associates, CBS bygning New York 1965 - Modellfoto

SAARINENS SØJLE

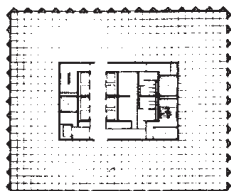
Eksempel på et sammenfald inden for byggekunsten finder vi i Eero Saarinen & Associates CBS bygning på hjørnet af 6. avenue og 52./53. gade i New York city. (Fig. I-10.).

Studerer vi planen (Fig. I-11.) viser det sig at den 38 etagers høje skyskraber bæres af trekantede betonsøjler (bortset fra gadeplan hvor søjlerne beskriver et kvadrat.) som eksponeres i facaden. Den trekantede søjle er hul. Hulrummet, som i tværsnit beskriver en cirkelform er samtidig konisk, med det største tværsnit i toppen af søjlen og det mindste i bunden. Fig. I-12.

En sådan søjleform er statisk „rigtig“ på den måde, at betonsøjlels tværsnit er størst der hvor den skal bære den største last. Altså i bunden, hvor den skal ivaretage vægten fra alle etagerne over. Hvorimod den opover efterhånden som antal etager og dermed den vertikale belastning aftager kræver et mindre betontværsnit. Den trekantede søjleform er iøvrigt velegnet til at ivaretage horisontale belastninger (vind).

Men det er ikke det hele.

På toppen af bygningen befinder ventilationsagregatet sig. Lufttilførslen til de enkelte etager finder sted gennem hulrummet i hveranden af de bærende søjler. Den samme søjleform løser lufttransporten maksimalt derved at hulrummets tværsnit er størst der hvor den største luftmængde skal passere. Altså i toppen hvorigennem luft til alle etagerne



To (tre) vidt forskellige problemer har fundet sin løsning i én og samme form hvor skellet imellem dem er udvisket. Kendsgerningen; Sarinens søjle kan ikke beskrives uden netop at gentage søjlen.

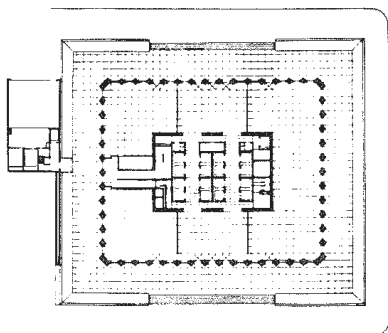


Fig. I-11. Gade- og etageplan

PROJEKTERINGSSITUATIONEN

Før vi går videre med eksemplerne skal vi nu se på nogle af forudsætningerne for at det i det hele taget er muligt konkret at frembringe byggekunst.

Hvad det præcist er der gør Saarinen eksemplet facinerende har jeg forsøgt at belyse, men et egentligt svar er det ikke muligt at formulere i dagligdagens sprog. Lad os ind til videre nøjes med at sige, at det som Saarinen har gjort på en eller anden måde adstedkommer poesi.

Det siger sig selv, at hvis Saarinen ikke havde været der ville

bygningen ikke have set ud som den gør, de omtalte problemer ville helt sikkert ikke have fundet sammen i den løsning vi har set. Ikke sådan at forstå at CBS ikke ville have fået noget kontorhus - slet ikke. Vi kan sagtens eksistere uden byggekunst. Bygninger, imidlertid, må vi have det er der mange grunde til, ikke mindst denne at vi skal overleve, men det er en anden sag. Sådan set kan man ikke sige at byggekunsten er nødvendigt, den tjener dybest set ingen formål. Jeg vil nødigt være den der skal forklare hvorfor man alligevel higer efter den.

Bygningen kunne have været løst ved at søjlerne blev behandlet som et selvstændigt problem isoleret fra ventilationen der også kunne have været løst som noget selvstændigt og det samme gælder problemerne omkring udvidelse og sammentrækninger i facaden som følge af temperatursvingninger. Til slut kunne disse isolerede løsninger så lægges sammen med alle de øvrige isolerede løsninger, for til sidst at udgøre en bygning - lag på lag. Hvorvidt en sådan bygning samtidig ville være byggekunst er det drastisk at dømme om hér og nu, men sikkert er det at grundlaget for et bekræftende svar skal findes et andet sted end der hvor vi netop har været.

Det som er det afgørende i Saarinens tilfælde er, at der hér har været en instans tilstede i projekteringsfasen som har samlet alle tråde og løst dem i ét greb - syntese. Det lader sig ikke umiddelbart fastlægge om det var ventilationen, konstruktionen eller for den sags skyld problemerne omkring temperatursvingninger der havde det afgørende „ord“.

Den traditionelle model for en projekteringssituation ser jeg således: (fig. I-13.).

Arkitekten står som centrum i projekteringsgruppen, og i en ring derudenom står alle konsulenterne: EL, VVS, BYG osv. Arkitekten trækker alle trådene sammen, og er den der har overblikket. Her kommer det helt klart til syne hvor vigtigt det er, at arkitekten har indsigt i, og forstår alle de andre konsulents fagområder.

Dette må være en klar forudsætning for at arkitekten er i stand til at administrere og påvirke de forskellige valg som træffes omkring denne centrale position, hvor arkitekten befinder sig. Alle væsentlige afgørelser går igennem arkitekten.

En tendens er imidlertid, at arkitekten slynges ud i periferien og står på linie med de øvrige konsulenter, samtidig med at arkitektens tidligere plads afløses af andre instanser, en slags ombudsinstans for

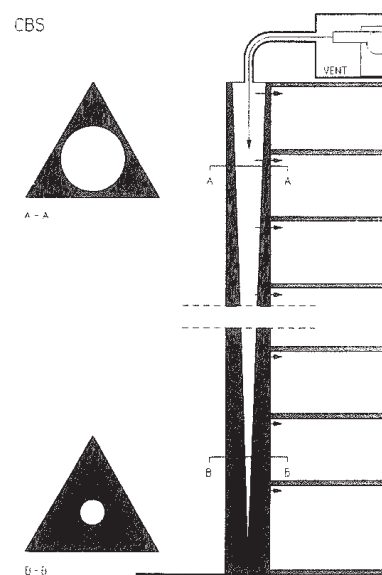


Fig. I-12. Principsnit

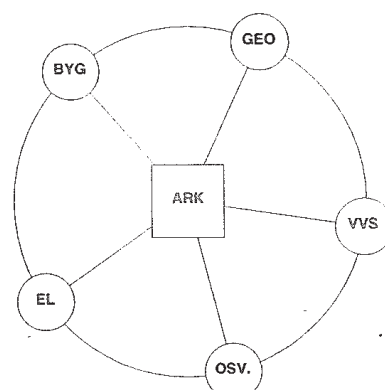


Fig. I-13. Traditionel model for projekterings-situationen

bygherren, som så går ind og tager styringen, hvilket betyder at mange/de fleste beslutninger går hen over hovedet på arkitekten. Arkitekten har traditionelt været bygherrens mand, men i takt med at det rationelle og dermed økonomien spiller større og større rolle i en byggesag, stilles der også større og større krav til den instans som besidder administratorfunktionen og for mange arkitekter har denne side af sagen haft tendens til at blive nedprioriteret til fordel for den mere direkte kreative side. Det er dette og helt sikkert mange andre aspekter der har resulteret i den stigende tendens til at bygherren gør brug af en tredje instans til så at sige at holde arkitekten i ørene. Og denne instans som er så ferm til at administrere, kan man på ingen måde regne med har forstand på, endsige er interesseret i, byggekunst. Derimod ser man ofte at økonomien kommer i centrum.

På denne måde kommer arkitekten og dermed byggekunst til at stå som et delaspekt på linie med de øvrige konsulenter. Byggekunst bliver let en påklistret del af bygningen, hvor den burde være bygningen selv. Lag på lag, hvor den burde være syntese.

Fortsætter vi nu i dette perspektiv ryger arkitekten helt uden for projekteringscirklen som en ekstern instans man af og til kan trække på (f. eks. bruges interiørarkitekter ofte således) når man skal have lidt „kultur“ og „kunst“ til at „bløde op på og berige miljøet“ - kort sagt; når man skal have lavet lidt „sjov i gaden“.

Arkitekten kan så leve sit eget isolerede liv f. eks. beskæftiget med at forske eller at lave abstraktioner over arkitektur, som så kan udstilles på museerne, hvilket er relevant i den forstand at sådanne abstraktioner i sig selv kan være kunstværker og samtidig del af området arkitektur. Men der sker det at begrebet byggekunst som ganske vist bare er et af begreberne eller medierne indenfor området arkitektur omend til dato et af de mere omfattende, efterhånden slynges ud af dette område, hvorved det kunstneriske aspekt af begrebet går fløjten så bare byggeri står igen.

Faren er at hvor byggekunsten tidligere var hjemsted for billedkunsten (f. eks. kirken) og byggekunsten var billedkunstens „moder“, bliver arkitekturen nu henvist til stedforældre (galleri-museum), mens byggekunsten går fløjten. Det der så ud som en forfremmelse, at arkitekturen kom i fornemt selskab nemlig sammen med de øvrige kunstarter, bliver i stedet at betragte som en forvisning.

Det, det handler om er at få arkitekten tilbage i centrum, så vi sikrer at byggekunsten figurerer indenfor området arkitektur, så der bliver plads til, respekt for og kalkuleret med kunsten.

Saarinens søjle ville aldrig være blevet en realitet uden den traditionelle projekteringsmodel.

JETTEGRYDE

„Jettegryde“. Sådan kaldes de geometrisk regelmæssige huller som man kan finde i klippelandskaber ved kyster der hærages af havets voldsomme påvirkninger. (fig. I-14.).

Disse gryder opstår når et løst klippestykke finder sig til rette i en mindre fordybning (hulning) i klippeunderlaget. Den løse sten kan, trods bølgenes evige påvirkninger, ikke komme væk, hvorfor den hele tiden bliver skubbet frem og tilbage, rundt og rundt, og på denne måde gennem tiden sliber sig dybere og dybere ned i underlaget. Stenen sliber i klippen samtidig med at klippen sliber på stenen og gensidig fjerner de gennem mange mange år materiale fra hinanden. Resultatet er et præcist cirkulært hul, som i dybden spidser til (konisk) idet stenen jo bliver mindre og mindre jo længere den borer sig ned. Er man heldig kan man finde sådanne huller med en kuglerund sten på bunden.

En jettegryde er ikke et kunstværk, der er jo alene tale om natur. Men som sådan er det et eks. på naturens totale sammenfald af materiale, teknik og form.

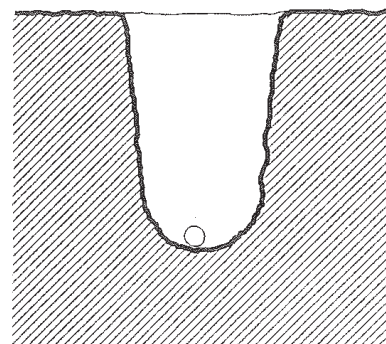


Fig. I-14. Snit i Jettegryde

FØRREVASSDAMMEN, DÆMNING I NORGE

Dæmninger fremhæves normalt ikke som deciderede kunstværker. Og er det måske heller ikke i udgangspunktet, men der bør nævnes et eksempel på fortjenesten for ikke at sige nødvendigheden af teknisk at forme materialet i overensstemmelse med de foreliggende omstændigheder. Hér Førrevassdammen i Norge (fig. I-15 og 16.) som ved sin smukke dobbeltkrumme flade formår at holde det enorme vandtryk, som en sådan opdæmning tilvejebringer, i ave. Krumningen skyder ryg mod vandet der trænger sig på. En ret væg ville i denne skala ikke kunne løse opgaven, eller iallefald ville det kræve astronomiske mængder af beton og stål for at få det til.

STOREBÆLTSBROEN (VESTBROEN)

Verdens længste bro (1993) som trafikalt forbinder Fyn og Sjælland er i virkeligheden to broer; en hængebro og (på det længste stykke) en 6.6 km lang lavbro i beton. Betonbroen er samlet af elementer i form af pilleskafter og bjælker.

Elementerne er støbt på land, hvorefter de er transporteret ud til bestemmelsesstedet og monteret. Løftet og sejlturen ivaretages af den flydende kran; Svanen (Fig. I-17.). Svanen har en løftekapacitet på 6900 tons, en vægt der overgår de allerfleste af betonelementerne.

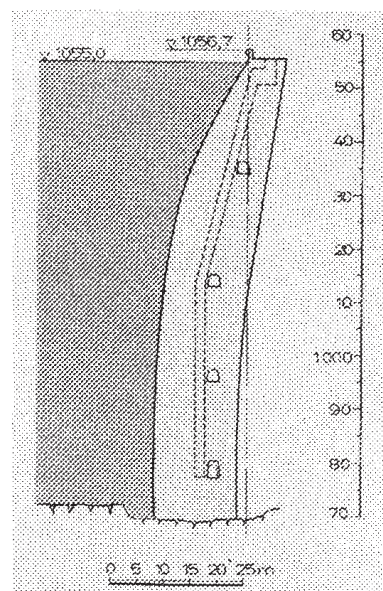


Fig. I-16. Førrevassdammen - snit. De små hvælvede gange tillader at et menneske står oprejst i dem



Fig. I-15. Førrevassdammen

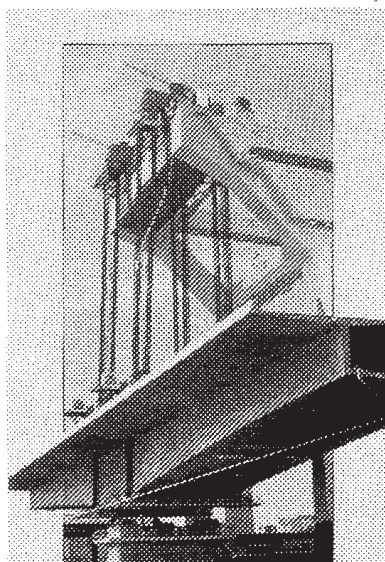


Fig. I-17. „Svanen“ løfter et broelement til den nye Storebæltsforbindelse

Men nogle af sænkekasserne vejer faktisk over 7000 tons - og hvad så? Jo, disse elementer slæbes fra land ud i vandet. Hér løfter Svanen hvad den formår og under sejlturen klarer Archimedes resten: „et legeme nedsænket i en væske mister lige så meget i vægt som den fortrængte væske vejer“.

Sådanne former for tænkning som de to vi netop har set eks. på, er det fornuften, nødvendigheden og pragmatikken der har født; „typisk ingeniørtænkning“ lyder det fra arkitekterne. Og der er da heller ikke den mindste tvivl om at tankerne kommer fra denne vinkel. Lige så lidt som at arkitekterne utvivlsomt burde tage ved lære af og bringe lignende tankebaner i anvendelse gennem deres arbejde. Dog nogen har gjort det - hør hér:

ACADEMIABROEN I VENEDIG

I Venedig har man tre muligheder for at krydse Canal Grande til fods. Den ene af disse er Academia broen. Igennem hele dette århundrede

har man pønsset på at bygge en ny Academia bro. I nyere tid har der til og med været afholdt en stor konkurrence som dog ikke har ført til nogen realisering. Den nuværende bro er ganske vist relativ ny, men siges at være midlertidig - guderne være lovet.

Carlo Scarpa, som jo har en hel speciel tilknytning til Venedig, kom i 1932 med et forslag til en ny bro på dette vigtige sted.(fig. I-18.).

Hans forslag gik ud på at støbe et brokar som krævede ud over vandet fra hver side af kanalen. Herefter skulle en båd komme sejlen med brobanen ned af Canal Grande. Når brobanens position så var netop over det sted hvor den endelig skulle ligge ville båden ankre op og ligge i venteposition.

Ved ebbe ville vandspejlet i kanalen falde, brobanen ville ligge sig på det sted hvor den var bestemt til at hvile i formentlig flere hundrede af år, og båden kunne sejle tom derfra.

Og på denne måde ville Venedig få en ny Academia bro på byens egne og helt særlige præmisser.

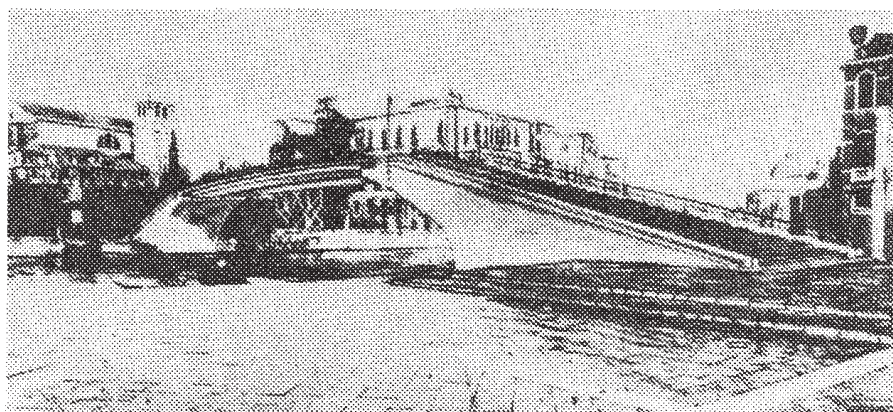


Fig. I-18. Carlo Scarpas forslag til ny Acadamiabro, 1932

MATERIALERNES OG TEKNIKKENS „VILJE“

Materialerne har selvsagt, i sig selv, ikke noget liv. Det er rigtigere at sige, at det enkelte materiale besidder en slags „vilje“, som fordrer at man forholder sig til det på bestemte måder i givne situationer. Der er noget materialet kan - noget det er velegnet til, og modsat er der noget som det absolut ikke kan.

For at opnå den nødvendige præcision i den ønskede form må der arbejdes med og ikke imod materialerne. Med mindre hensigten netop er at opnå et udtryk der beskriver det modsatte, noget konfliktfyldt. F. eks. at „ophæve“ tyngdekraften, at lade noget tungt fremstå som noget let eller omvendt - eller at lade en konstruktiv form (hvilket den alt andet lige er hvis den står der) fremstå som værende de-konstruktiv. Og så igen.....for at indfri sådanne hensigter, som på ingen måde

er lettere at få til hvis det ikke kun skal være tilfældighederne der råder, må formen netop være uhyre præcis - nemlig præcis upræcis. Det bevist upræcise er kun tilgængelig igennem kendskab til det præcise, ligesom det abstrakte kun er muligt gennem viden om/ besiddelse af de relevante begreber på det realistiske/konkrete plan; abstraktion over en Bambi kræver kendskab til en sådan, hvadenten denne abstraktion produceres eller reciperes. Sådan set er der ingen genvej til form. Det skal vi se nærmere på i næste kapitel.

Sådan som vi ser på materialerne, på samme måde kan man anskue teknikken. Vrider man armen om på teknikken for at presse materialerne i en bestemt form popper problemet altid op et eller andet sted.

I udgangspunktet er alt i muligt. Den frase kender vi. Det er næsten grænseløst hvad teknikken i dag kan få til, fra byggeindustri til genteknologi. Men det er ikke altid vi er interesseret i at følge de muligheder til dørs, som vi selv frembringer. Af og til ser vi i perspektivet at vore frembringelser kommer til at bevæge sig bag om ryggen på os med fare for et ubehageligt bagholdsangreb (f. eks. gensplejsning). Frankenstein har ikke levet forgæves.

Jeg lader mig fortælle at der i Tokyo står en skyskraber som er holdt „kunstigt“ i ave.

Skyskrabere er meget høje bygninger, det er det betegnelsen forsøger at formidle. Jo højere en bygning er des større bliver momentet i „soklen“, under normale forhold forårsaget af vindens horisontale belastning. Sådanne bygninger og andre lignende høje genstande er aldrig absolut stive, vi kender dette fra siv der svajer i vinden. Bygninger svajer også i vinden⁷ grænser for hvor stort et udsving der er acceptabelt, ikke mindst fordi man skal kunne opholde sig i bygningen uden at blive søsyg.

I Tokyo skyskraberen jeg hentyder til havde man løst dette problem ved at installere en elektronisk styret kontravægt i øverste etage, som svajer kontra i forhold til huset og på denne måde mindsker udsvinget. Men hvad nu når strømmen går i Tokyo? Ja så starter dieselagregatet, og hvad så når der ikke er mere dieselolie? osv. På et eller andet tidspunkt må der være fare for at kontravægten går med i stedet for kontra og på denne måde udløser en katastrofe, og da hjælper det ikke mere at agitere.

⁷ Eks. The Honkong Shanghai Bank Building i Hongkong er 180 meter høj og har ved maksimal vindlast en udbøjning på 30 cm i toppen. Arkitekt Foster Ass. Ingeniør: Ove Arup.

Op imod sådanne teknikbaserede løsninger er det fristende at stille sådanne som „hviler i sig selv“. Løsninger som tager udgangspunkt i

og udnytter forhold som er givne; vand løber nedad og varme søger opad. Sådanne løsninger er ofte meget enkle at udføre ligesom krav til drift og vedligeholdelse som regel er minimal.

Lad mig bare nævne vandlåsen i et ganske almindeligt w.c. Afløbsrøret er simpelthen formet således at en sjat vand i bunden bliver liggende og derved forhindrer stanken fra kloaken i at trænge ind i huset. (fig. I-19.).

En snehytte er baseret på et lignende låsesystem, men hér for at holde på varmen, som jo stiger til vejrs, inde (Fig.-20.). Og en rigtig udført pejs/skorsten, trækker røgen ud i det fri i stedet for ind i stuen. Og så igen - der er ingen ting teknisk til hinder for at dette problem kan løses ved at montere et udsugningsaggregat på skorstenen. Imidlertid - en sådan løsning vender sig så at sige i maven på mig, at det forholder sig sådan står mig klart, hvorfor gør dog ikke!

Slipper jeg kaffekoppen falder den uden videre diskussion på gulvet, uanset min filosofiske indfaldsvinkel.

Man kan således ikke diskutere sig til rette med teknikken og materialerne. Man kan „konversere“ med dem, men argumenterne er diktatoriske, de virker kun én vej og det er klogt at lytte og rette sig efter dem.

LOUIS KHAN

Louis Khan var en arkitekt der tog disse (og de fleste andre) spørgsmål omkring byggekunsten alvorligt. Hør på ham når han snakker med materialerne:

MATERIALS

„Realization is realization in form, which means a nature. You realize that something has a certain nature. A school has a certain nature, and in making a school the consultation and approval of nature are absolutely necessary. In such a consultation you can discover the order of water, the order of wind, the order of light, the order of certain materials. If you think of brick, and you're consulting the orders, you consider the nature of brick. You say to brick, „What do you want, brick?“ Brick says to you, „I like an arch.“ If you say to brick, „Arches are expensive, and I can use a concrete lintel over

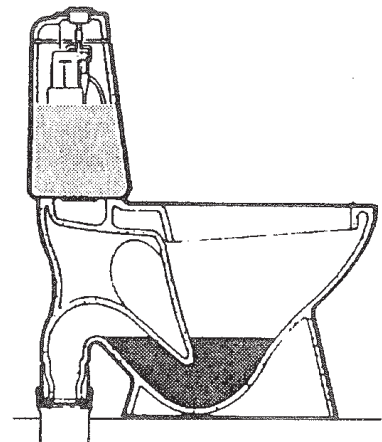


Fig. I-19. Snit i W. C

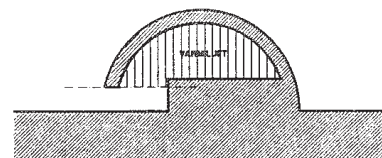


Fig. I-20. Snit i snehytte

an opening. What do you think of that, brick?" Brick says, "I like an arch."

It is important that you honor the material you use. You don't bandy it about as though to say, "Well, we have a lot of material, we can do it one way, we can do it another way." It's not true. You must honor and glorify the brick instead of shortchanging it and giving it an inferior job to do in which it loses its character, as, for example, when you use it as infill material, which I have done and you have done. Using brick so makes it feel as though it is a servant, and brick is a beautiful material. It has done beautiful work in many places and still does. Brick is a completely live material in areas that occupy three quarters of the world, where it is the only logical material to use. Concrete is a highly sophisticated material, not so available as you think.

You can have the same conversation with concrete, with paper or papier-mâché, or with plastic or marble, or any material. The beauty of what you create comes if you honor the material for what it really is. Never use it in a subsidiary way so as to make the material wait for the next person to come along and honor its character."⁸

Og Louis Khan brugte materialerne på denne måde. Når han arbejdede med mursten respekterede han hvad det var murstenen ville og når han anvendte beton var det dette materiales kunnen og den til enhver tid forhåndenværende relevante teknik forbundet dermed der var udgangspunktet. En sådan arbejdsform får konsekvenser for byggekunst; helt konkret for den form vi betragter. Dette betyder omvendt også at vi, når vi betragter en given form, er i stand til at „læse“ hvordan den er bygget, hvad den er bygget af, hvor i verden den er bygget og meget meget mere⁹. (fig. I-21. og 22.).

⁸ „Materials“ er del af en forelæsning Louis Khan holdt i 1973 på School of Architecture at Pratt Institute in Brooklyn, New York, USA.

⁹ Til sammenligning kan det være interessant at studere gammelt kinesisk arkitektur. Her er det farverne der bliver læsekoden. Når man ser et blåt tag er der tale om et tempel, den blå farve tilhører himlen. Ser man et gult tag ved man at her bor kejseren. Rødt, som står for solen, det maskuline og livgivende, blev brugt til alle bygningens bærende konstruktioner, mens blåt og grønt, som var de kvindelige farver anvendtes til konstruktionernes bårne elementer. Dette betyder at byen kunne læses fra sin overordnede plan til bygningernes små detaljer.

Fig. I-23. viser et knudepunkt hvor kræfterne, i forbindelse med et etableret væghul, løber sammen. Hullet er stort, det spænder over to meget høje etager, hvoraf især den underste er særdeles højt (antaget 8 m.) (fig. I-24. og 25.). Den overordnede konstruktion indeholder to åbninger - én for hver etage. Denne konstruktion er i virkeligheden to stik der tilsammen udgør en hel cirkel. Cirkelen er delt på midten, hvilket ikke overraskende giver to halvcirkler, hvoraf den øverste er dobbelt så kraftig som den nederste.

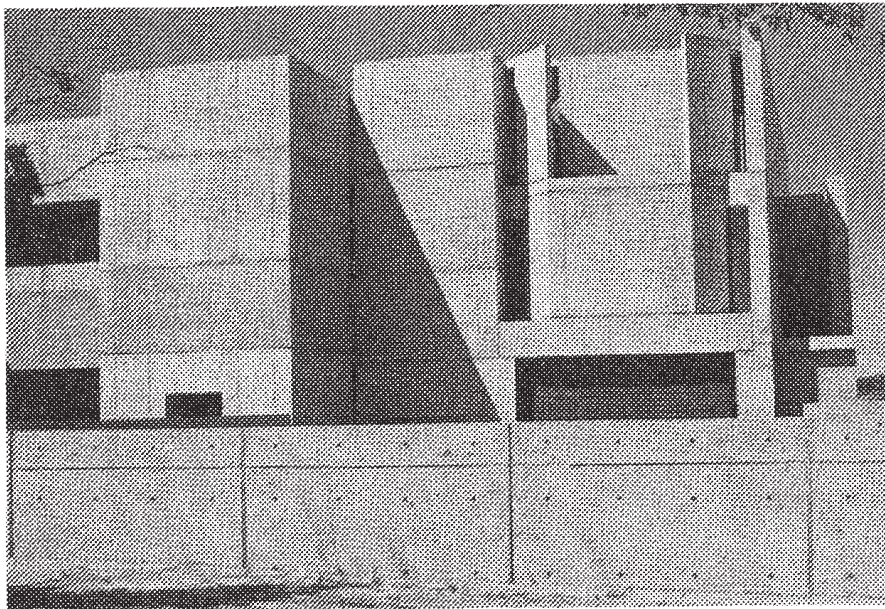


Fig. I-21. Betonbygning i USA. Louis Kahn; Salt institute, 1959-65

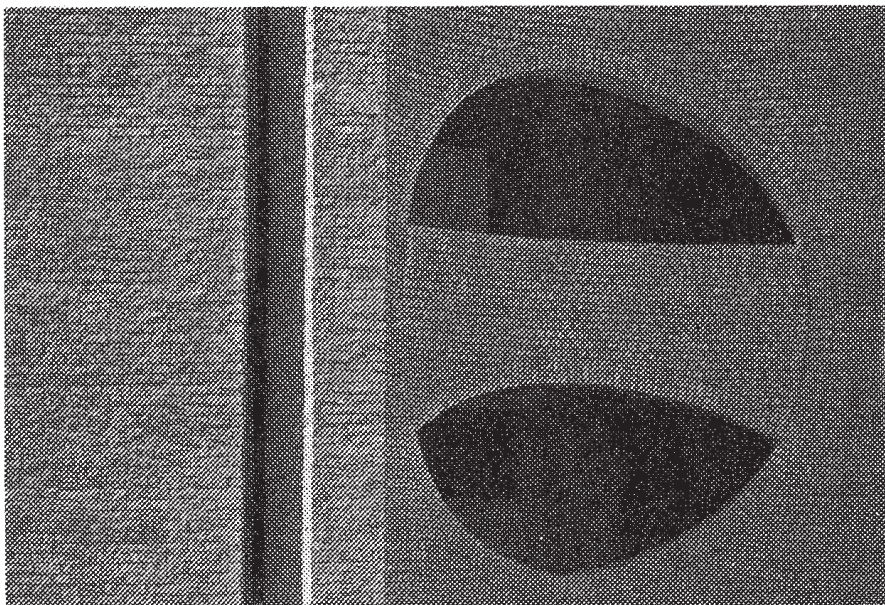


Fig. I-22. Teglbygning i Indien. Louis Kahn; Indian institute of management, 1963

Fig. I-23. Knudepunkt i facade. Louis Kahn; Ayub National Hospital, Dacca, Bangladesh, 1963

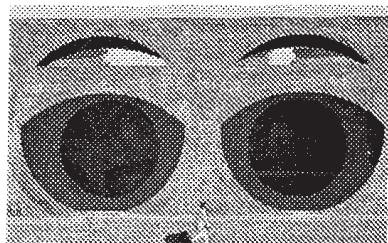
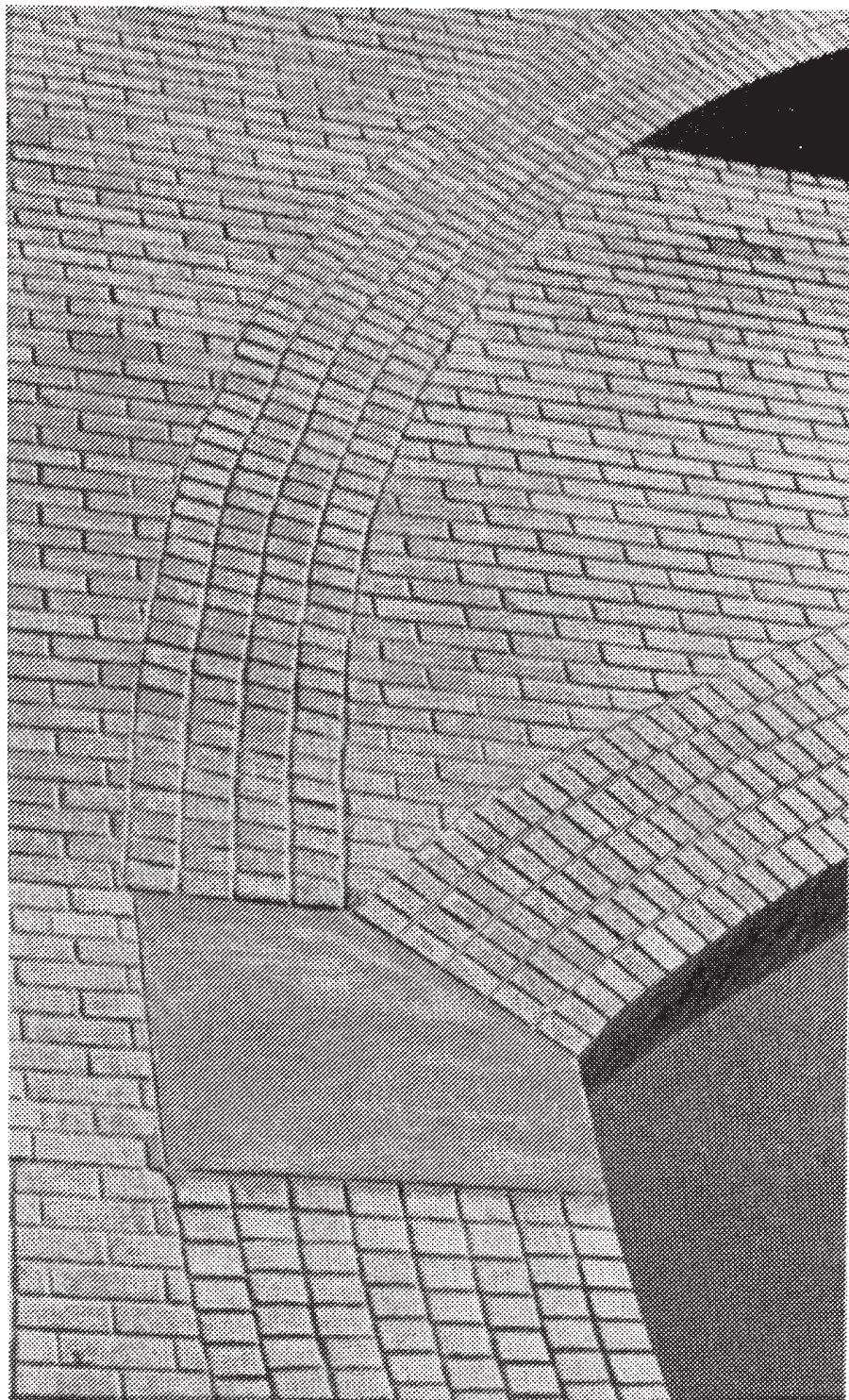


Fig. I-24. Facadeudsnit. Louis Kahn; Ayub National Hospital, Dacca, Bangladesh, 1963

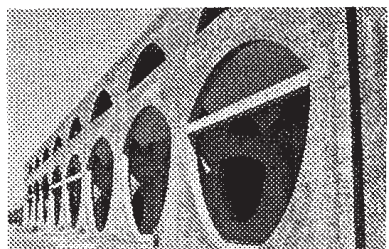


Fig. I-25. Hele facaden i Ayub National Hospital

Stikket over det øverste hul er altså del af cirkelen, medens der over det nederste hul er anvendt et stik med mindre pilhøjde. Begge stik (eller alle tre) er udført i teglsten.

Hvor de tre stik løber sammen ses en betonklods.

Teglsten har en høj trykstyrke, det er det der gør den velegnet til stik.

Teglsten beskriver en bestemt (endelig) geometri.

På det sted hvor stikkene løber sammen opstår der en koncentration af kræfter der som konsekvens af de udtalte dimensioner der hér er tale om er ganske enorm - det er det ene. Det andet er at ingen teglsten beskriver den geometri som sammenstødet adstedkommer.

Det er netop på dette kritiske sted Khan introducerer beton. Betonens trykstyrke overgår langt teglstenens og er på denne måde i stand til at optage de kræfter som på dette sted ophobes. Men ikke alene det. Betonen, der kan formes helt og aldeles efter ønske (uendelig geometri), tager imod kræfterne fra de to øverste stik i præcis den vinkel som sikrer den bedst mulige formidling (vinkelret) for derefter at føre den samlede belastning fra de øverste stik videre ned til det nederste stik. Betonklodsen udveksler bredden i dette punkt. Det nederste stik, som netop er dimensioneret til at bære belastningen fra de to øverste (8 kopper imod 4+5), kan ses som et omvendt stik der sluttelig fordeler den samlede belastning kontinuerlig ud over hele væggens længde, for endeligt at overføre kræfterne til jorden. Opgaven er løst.

Punkterne af beton er en fortælling om at hér er der ekstra store koncentrationer af kræfter i den store teglvæg. Og denne fortællingen er til og med sand (sammenfald).

RELEVANTE PARAMETRE OG „RÆVESTREGER“

Men det er ikke alene materialernes kunnen og teknikken isoleret set der skal tages i ed. Materialernes beskaffenhed og teknikkens rækkevidde er forskellig alt efter hvor på kloden (i verden) man befinder sig. F. eks. kan man støbe beton de fleste steder, men resultatet, herunder præcision og dermed krav som kan stilles til tolerancer er meget forskellig fra den ene del af verden til den anden. Ligesom holdninger og temperament¹⁰ er forskellig fra den ene kultur til den anden.

Når Khan har bygget f. eks. Exeter biblioteket i New Hampshire og Salt Institute i Californien, har han kunnet stille helt anderledes tolerancekrav end når han byggede i Indien.

Den teknologiske udvikling i Indien har på Khan's tid befundet sig på

¹⁰ Det siges at en kop espresso er bedre på en italiensk café end på en fransk. Jeg lader mig fortælle at det skyldes den italienske bartenders temperamentsfyldte og aggressive banken kafferester ud af maskinens filterhåndtag, er mere effektiv end den følsomme franske.

Den teknologiske udvikling i Indien har på Khan's tid befundet sig på et andet (nogle vil sige lavere) stade end i USA. De grovere beto-narbejder med meget rummelig toleranceramme, hyppige støbeskel og lav støbehøjde i Indien er imidlertid ikke udtryk for nogen form for kompromis. Det er blot en anden byggekunst der så at sige kan „tåle“, eller opfange, eller allerrigtigst er en sådan praksis i byggeteknik, fordi arkitekten har indbagt de på stedet relevante og realistiske parametre for i det hele taget at bygge.

Havde han bygget på samme måde, i f. eks. det pedantiske Danmark, som han gjorde i Indien, havde han fået fanden at se.

Dårligere/anderledes materialer - Dårligere/anderledes teknik - Dårligere/anderledes håndværkere - klima - funktioner - bygherre - lovgivning - økonomi osv. osv.

Alt sammen er det kun dårlige undskyldninger for dårlig byggekunst. Alt sammen er det reelle parametre som skal undersøges til bunds, koges sammen og blive til form. Til syvende og sidst er det byggekunsten - hvad ellers?

Byggekunst kan i udgangspunktet antage en hvilken som helst form og er gyldig på alle plan og til alle tider og priser. F. eks. har Le Corbusier lavet en stol som sælges for 20.000,- kr. (chaise-longue Fig. I-26.) og en anden der koster 350,- kr. (kastanieflet Fig. I-27.). De to stole kan noget forskelligt, hvilket de i sin fremtræden tydelig giver udtryk for. F. eks. har den sidste en betydelig kortere levetid end den

Fig. I-26. Chaise - longue. Le Corbusier

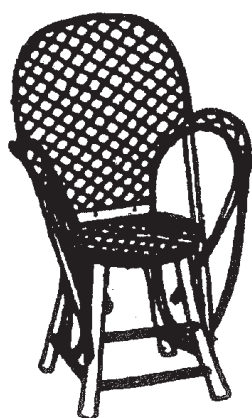
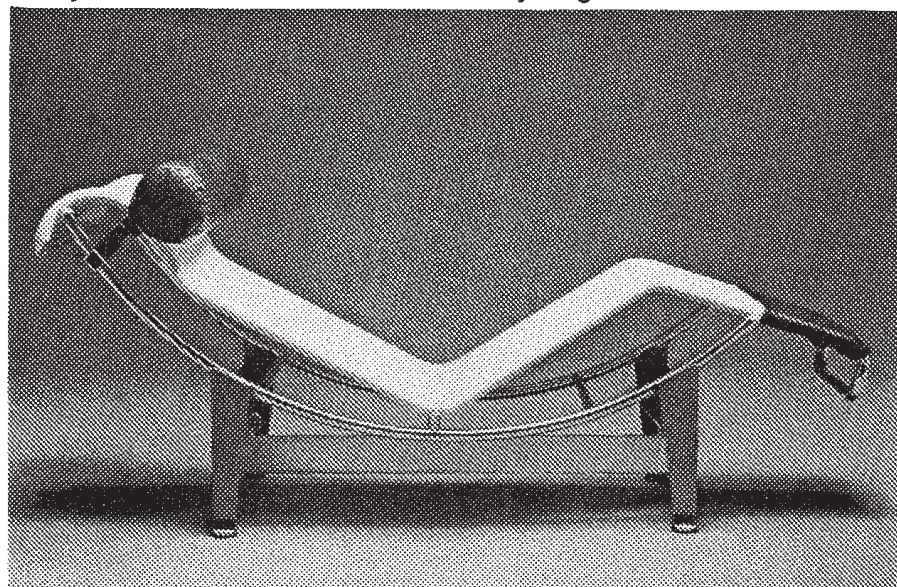


Fig. I-27. Kastaniefletstol. Le Corbusier



første, man ser det straks. Alligevel er de på hver sin måde gode kunstværker, de befinder sig blot på hvert sit - skal vi sige - pertinens-niveau. Sådan ville det ikke have været hvis kastaniestolen forsøgte at give sig ud for at være en stol til 20.000,- kr. Da ville den blive kritiseret/vurderet derudfra, og da ville den ikke kunne stå distancen. De signaler som værket selv udsender danner grundlag for kritikken af det.

Sådan set kan kunsten ikke skjule sig bag nogen undskyldning om handicap. Det mest simple sheet-tag i den mest primitive indianerlandsby, kan være lige så god byggekunst som den største rigmandsvilla i Beverly Hills, eller bedre. Ligesom den autodidakte sagtens kan være en bedre kunstner end den højt uddannede akedemiker.

Kendskab til og respekt for de relevante parametre er et *must*. Intet kan tvinges, trygles eller trues igennem.

Der findes talrige eksempler på at arkitekter har tegnet og beskrevet et stykke arbejde som de udmærket vidste (eller iallefald burde have vidst) ikke var realistisk at få udført (jvf. beton i en udførelse som den forhåndenværende tradition og/eller teknologi ikke kan leve op til). Desværre findes der lige så mange eksempler på at en entreprenør alligevel indvilger i at udføre det pågældende stykke arbejde ved kontraktlig forpligtelse sig.

Arkitekten mener at have sit på det rene, hvilket også er tilfældet rent juridisk. Der kan ske mange forskellige ting, en af dem er at entreprenøren som ikke kan leve op til sine kontraktlige forpligtelser slås konkurs når arkitekten i retten vinder sagen, for det gør denne sikkert. Begge bliver de dog tabere, hvis opgaven er umulig kan heller ikke en anden entreprenør løse den som afløser for den første. Den ønskede form ser på denne måde aldrig dagens lys - og så er vi lige langt.

Om man så har et aldrig så solidt stykke papir på at man har købt Eiffeltårnet, ja så bliver man næppe den rette ejer.

Ovenstående er blot ét enkelt og enkel eksempel på hvordan man kan „gå galt i byen“. Mekanismerne er langt mere komplicerede. Man må kende den ene entreprenørs holdning og kunnen fra den anden, og afgørende er det at man har tillid til entreprenøren. Den modsatte vej er det lige så vigtig.

En entreprenør kan godt give en „appetitlig“ pris på et stykke arbejde velvidende at den ikke holder i længden og som sådan ikke vil kunne

afkaste den nødvendige fortjeneste. Pengene må så hentes ind på anden vis.

Et licitationsmateriale kan, uanset hvor meget man anstrenger sig, ikke gøres „vandtæt“. Der vil altid være rum for forskellige tolkninger.

Tilbudsgiveren kan ved en meget grundig gennemgang af licitationsmaterialet finde „utætheder“, „huller“ og steder som kan tolkes anderledes, og disse „brist“ kan bringes i anvendelse når der skal „tjenes ind på gyngerne hvad der blev sat til på karrusellene“.

Eks.: (Vi taler om „store“ projekter; 20-30.000 kvm. til flere hundrede millioner af kroner)

Det kan ligge aldrig så tydelig i kortene at et givet stykke arbejde (delentreprise) skal udføres på en bestemt måde og/eller i et bestemt materiale, som er betydelig mere kostbart end et alternativ som kunne anvendes (f. eks. dobbeltfalsset kobbertag alt. tagpap). Hvis det imidlertid ikke står skrevet sort på hvidt hvad der ønskes pris på, er der tale om en sådan „utæthed“.

Når tilbudsgiveren regner prisen, priser denne efter det billigste alternativ der kan opdrives, idet dette, sammen med alle de øvrige „utætheder“, bringer totalsummen ned og på denne måde forøger tilbudsgiverens chancer for at opnå den laveste pris og dermed vinde licitationen hvilket følgelig efterlader tilbudsgiveren i en glimrende position til at få overdraget den pågældende entreprise til udførelse¹.

Når arbejdet så går i gang og sandhedens time, omkring ovennævnte „utætheder“, oprinder har bygherren, repræsenteret ved f. eks. arkitekten, ikke andet valg end den dyre løsning (i nærværende eks. kobbertaget). Entreprenøren må som konsekvens af utætheden indrømme at have handlet/priset „i god tro“.

Nu slår entreprenøren til.

Entreprenøren er nemlig nu i position til at forlange påslag i prisen for at komme op på, ikke bare arbejdets „reelle“ pris, men den pris og dermed fortjeneste som er nødvendig for at dække det tab som „karrusellerne“ adstedkom - og måske mere end det.

Når først byggeriet er i gang er det meget vanskeligt for bygherren pludselig at introducere en helt ny entreprenør til at udføre „bare“ en delentreprise, idet der for en entreprenør må medregnes masser af „skjulte“ omkostninger. Dvs. omkostninger som ikke kommer direkte til udtryk når et givet produkt står færdigt, være sig; etablering af rigområde (byggepladsindretning med produktionsområde uden for huset, lager, skurvogne, prøvehus osv.), stilladser, kraner, gravemaskiner, monteringsværktøj, byggeledelse osv. osv.

¹ Det bliver mere og mere almindeligt at et helt projekt udskrives som totalentreprise, hvilket vil sige at én entreprenør overdrages hele arbejdet. Denne totalentreprenør er så ansvarlig for eventuelle underentreprenører som denne måtte engagere.

Alle disse aktiviteter må en evt. ny entreprenør etablere for at udføre arbejdet og det betyder udgifter som denne må indkalkulere i prisen. Dertil kommer tidsaspektet; renterne løber mens byggetiden forlænges og ibrugtagningstidspunktet hvorfra huset skal begynde at tjene sig ind skydes ud.

Den første entreprenør derimod som allerede har etableret sig bliver i dette forhold umulig at konkurrere med og scorer på denne måde kassen.

Det er selvsagt en kompliceret sag at regne ud hvad sådanne „utætheder“ koster i kroner og ører, tallet er i vor sammenhæng ikke så interessant. At det er dyrt burde dog stå klart. Og i og med at der altid vil være en øvre økonomisk grænse for hvad et hus kan koste slår „utæthederne“ ofte tilbage på, i dette tilfælde arkitekten, som må nøjes med sit paptag (det ligner et kompromis).

Altså en direkte indvirkning på den konkrete form som konsekvens af arkitektens manglende grundighed eller indsigt i omstændighederne (alle parametrene) omkring dette; at frembringe byggekunst.

Det var mit ærinde.

Jeg kan ikke nære mig for at nævne det eks. hvor jeg skulle have bygget en stor repræsentativ betonvæg som færdig skulle så ubehandlet med aftryk fra bræddeforskallingen. Entreprenøren som økonomisk stod i position (totalentreprenøren) var alt andet end kendt for sine betonarbejder - mildt sagt.

Arbejdet blev beskrevet til mindste søm - grænsende til det hysteriske. Der blev holdt utallige møder med såvel forskallingsteam som støbeteam der blev oplært i og motiveret for dette særlige stykke arbejde. Støbeskel blev fastlagt. Støbehøjden, som altid er et kritisk punkt, blev i enighed med de udførende fastsat til at være relativ lav. Overdækningen af jern var man enig om, man sikrede sig den rigtige betonkvalitet/konsistens og at betonen blev grundig vibreret. Forskallingsteknik, materiale og dimensioner blev aftalt. Endelig blev prisen, for at vise vilje og som en slags streg under sagens alvor forhøjet.

Da væggen blev afforskallet lignede den et „søslag“, kort og godt. Jernene var eksponeret, betonen var ujævn af forskellig kvalitet og farve og den var fyldt med stenreder. Som væggen stod dér kunne den ikke bruges.

Nu er det sådan med støbning af beton at processen ikke er reversi-

bel, skaderne kan ikke udbedres. Den eneste måde at opnå det ønskede resultat på er at bryde (sprænge) væggen ned igen og starte på ny, for entreprenørens regning, og denne tanke er den første der farer igennem ens hoved. Men noget sådant tillod tiden ikke, for da ville huset ikke kunne leveres til den aftalte tid. Det vidste entreprenøren som trak på skulderen og spurgte; hvå så.

Tja.....væggen måtte pudses op og males. En meromkostning som naturligvis skulle afholdes af entreprenøren, men som så rigelig var indregnet i den oprindelige pris forudsat at der ikke blev brugt mere tid og krudt på udstøbningen end „sædvanligt“.

Resultat: Fed fortjeneste til entreprenøren, et dårligere produkt til bygherren skønt inden for lovens (minus etikken) rammer, og ingen nydelige billeder til tidsskrifterne (det sidste kan man dog leve foruden).

CHICAGO LOOP

Til slut. Det groveste eksempel jeg har hørt er omkring tilblivelsen af Loop'en i Chicago. (Fig. I-28 og 29.).

Denne fantastiske smeltedigel af et bycentrum har naturligvis sit kollektive trafiknet som andre Metropoler har det - Underground i London, Metroen i Paris og Subwayen i New York, for nu at følge kosmetikfabrikanternes måde at promovere sig.

Entreprenørfirmaet som vandt priskonkurrencen om udførelse af et sådant kollektivt transportsystem i Chicago, var hårrejsende meget billigere end alle de øvrige deltagende, så sagen afgjorde sig selv.

I byen bekymrede man sig efterhånden som tiden skred frem over at der ikke var synlige „spor“ af at arbejderne var sat igang og forstod ikke hvorledes det var muligt for entreprenøren at levere til den aftalte tid - indtil en dag.

I gaderne hobede sig pludselig kæmpemæssige stål-buer og dragere op, som på kort tid blev monteret og banen stod færdig.

Der var bare dette ved det, at man i Chicago havde forventet en undergrundsbane som i andre store byer, som altså udeblev til fordel for en højbane der naturligvis er betydelig billigere at producere. Det lyder vanvittigt, men det siges at dette afgørende punkt havde man, i den tro at det var en selvfølge, undladt at præcisere i licitationsmaterialet.

Resultatet er at hvor man idag end befinder sig inden for den cirkel som Loopen beskriver omkring det absolutte centrum i Chicago (5 x



Fig. I-28. Chicago Loop, Van Buren Street. Foto: Andreas Feininger, 1941

7 blokke i skakbrædtplan), så ser man, uanset ud af hvilken gade man kikker, i alle retninger, banen og dermed togene fare forbi i anden sals højde. Fra denne loop udgår banerne til forstæderne. Har man kontor i anden sals højde i én af de fire gader hvor Loopen bevæger sig oplever man som konsekvens, at et tog med jævne mellemrum passerer forbi ens skrivebord. Aktiviteten er ikke lydløs.

Jeg må dog indrømme at dette „tilfældige“ greb, som iøvrigt optræder i utallige gangsterfilm, gør sit til at hæve Chicago op blandt de flotteste byer jeg har set.

Nå, det blev næsten lidt rørende, og iøvrigt er det slet ikke tilfældighederne det handler om at hylde hér - tværtimod.

Fig. I-29. Chicago Loop, hj. Wabash Avenue/
Lake Street. Foto: Andreas Feininger, 1941



Dette var bare et udpluk af mine skrækhistorier/erfaringer. Hver arkitekt har draget sine - eller kommer til det.

Alle „rævestregerne“ og al denne taktik kan man sige ikke har noget med byggekunst at gøre, på en måde er det rigtigt - dog, det endelige (synlige) mål i byggekunst er form.

På den ene side af denne form, altså for at nå frem til den, er alle disse parametre medvirkende til at formen toner frem. Derfor må det være klart at arkitekten må have dyb indsigt i og lang erfaring med omstændighederne omkring dette komplicerede univers. Det er en betingelse for at tilvejebringe den præcise synlige konkrete form hvori alt til syvende og sidst skal manifesteres og som således er flaskehal- sen for alt som ligger på den anden side af den.

Hvad dette andet er skal vi undersøge i næste kapitel.

Nærværende kapitel vil jeg slutte af med et delikat eksempel på absolut sammenfald mellem materiale, teknik og form.

SOYA/FISKE - BUDDING

Jeg var en gang i New York ude og spise sammen med en god veninde.

Eksotisk restaurant. To mands bord med hvid dug ved vinduet, og et utal af tjenere der som målbevidste engle gled igennem rummet på kryds og tværs.

Som eksperiment bestilte vi til forret: SOYA/FISH - PUDDING.

Efter en passende stund rullede tjeneren et lille bord (sådan ét som også bruges ved flambering) op for enden af vort bord, midt for, så vi begge kunne se.

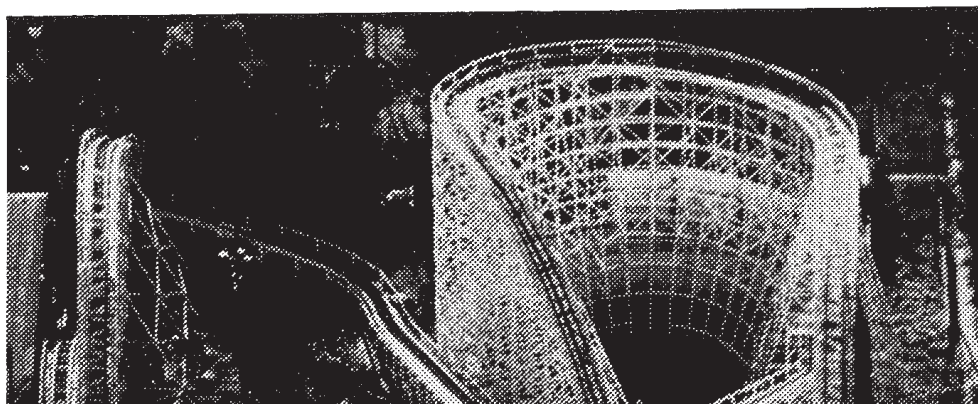
På bordet stod en cirkulær glasskål, ca. 30 cm i diameter og 20 cm høj. Midt i skålen stod der en kube af et blødt/levret hvidgult stof, som jeg antager var soyaen, ca. 15 cm på alle kanter.

Nu hældte tjeneren vand i skålen til lige op over buddingen. Herefter plumpede han små fisk i vandet, 12 -15 stykker ialt. Fiskene svømmede så rundt om buddingekuben som i et akvarie.

Herefter tændte han op under glasskålen og fiskene blev mere og mere urolige efterhånden som temperaturen i vandet steg. Varmen må på et tidspunkt have blevet uudholdelig for fiskene, for pludselig begyndte de at bore sig ind i soyamassen under deres søgen efter en mere passende temperatur, som de åbenbart fandt dér.

Vandet kogte op, og efter en stund slukkede tjeneren for blusset, tog kuben op på et skærebræt, og med sin kniv skar han nu de nydeligste skiver, med cirkulære snit af indbagt fisk, som han serverede for os.

Retten smagte vidunderligt!



FORM OG BUDSKAB

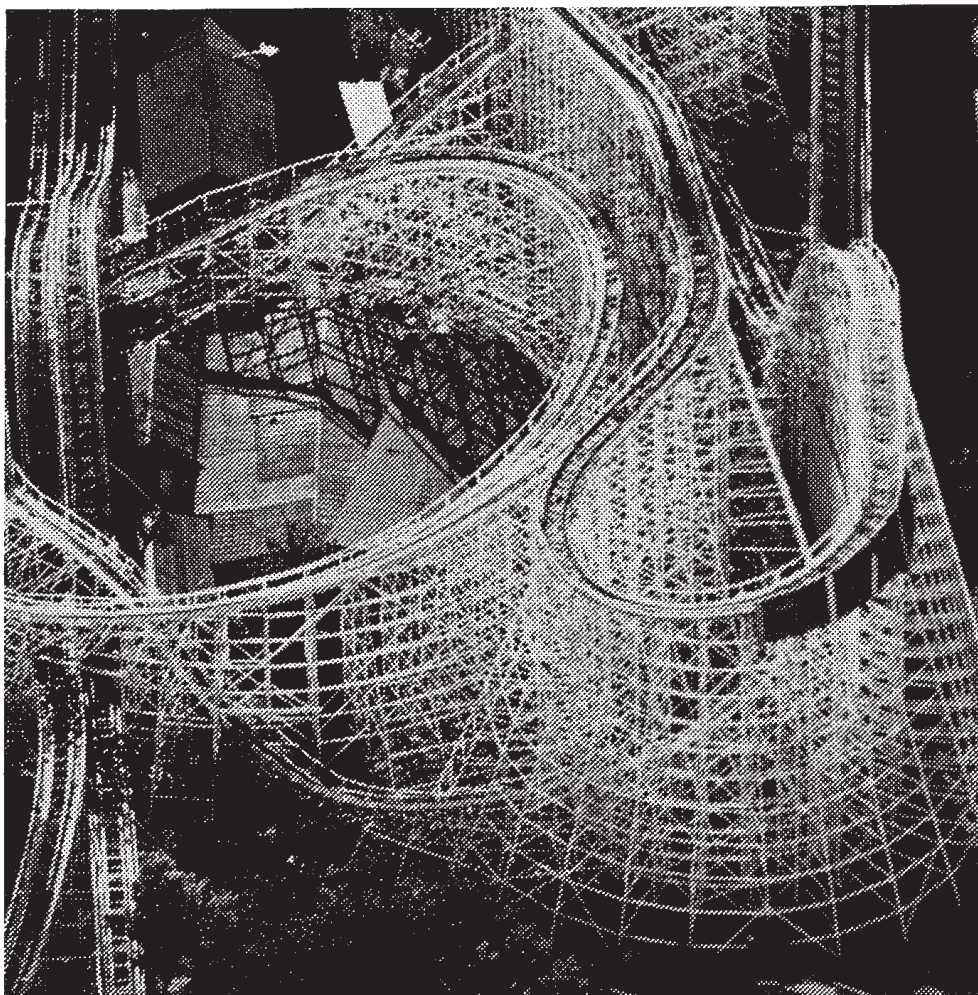


Foto: Georg Gerster

Når form behandles i nærværende forbindelse er der tale om tilsigtet menneskeskabt form, og ikke tilfældige former som opstår f. eks. ved trafikuheld, naturkatastrofer eller ved at spytte en klat på fortovet. Som vi skal se er der ikke alene tale om fysisk form.

DEN KONKRETE FORM.

Det jeg hér sidder og skriver på min computer har en form, ja faktisk flere. Når det jeg skriver modtages (læses) af andre er formen skrift, sandsynligvis som bogstaver på et stykke papir. Det kunne også læses op, af mig eller af andre til atter andre. I det tilfælde er formen mundtlig, og dermed forskellig fra skriften, selv om det er det samme der søges formidlet. Bygger jeg et hus, maler et maleri eller hugger en figur i en sten, er der stadig tale om form omend den er forskellig fra det ene eksempel til de andre.

Vi bør kunne fastslå at ligegyldigt hvad vi ønsker at meddele til hinanden må det have en form. Det er den eneste måde hvorpå vi har bare en rimelig chance for at få formidlet det vi har på „hjerter“ (vi ser hér bort fra eventuelle muligheder for formidling ved dybere mystik og spiritistiske overføringer).

Den form vi hér har fat i er den konkrete form, den som vi opfatter med vore sanser (høre, se, føle osv.). Og selv om vi til stadighed, kan diskutere om vi virkelig ser det samme når vi ser, og selv om vi aldrig vil kunne føre noget endeligt bevis herfor, ikke mindst fordi den enes øjne aldrig vil kunne befinde sig nøjagtig på samme sted som den andens øjne på nøjagtig det samme tidspunkt, har vi dog efterhånden opbygget et ret solidt register af betegnelser over objekter og begreber, som fastlægger hvad der er hvad til hvilke tider (den øverste farve ved et lyskryds kalder vi rød, en dør bruger vi overvejende til at gå ind og ud af til forskel fra et vindue som har en anden mening). Vi har således, iallefald for en overfladisk¹ betragtning, banet vej for at vi kan fungere i forhold til hinanden. Med lidt god vilje kan vi sige, hvad angår den konkrete form, at vi forstår hinanden. Vi har vedtaget at vi ser det vi ser.

FORMENS INDHOLD.

Det vi ser står normalt for noget andet. I kunsten står det vi ser for det vi ser (det lader vi ligge lidt endnu), men det er langt fra altid det forholder sig på denne måde. Som oftest henviser det vi ser til noget andet end det vi faktisk ser (f. eks. en pil). Under alle omstændigheder er der tale om at formen som vi ser på, har et indhold boende i sig. Hvis vi atter bruger det der står hér på papiret som eks., kan vi sige at dets

¹ Overfladisk fordi vi er afhængig af uskrevne regler, vanetænkning, indforståethed og gensidig vilje til at forstå hinanden. Det er ikke mange diskussioner der overlever hvis en af parterne pludselige for alvor tager det der bliver sagt på „ordet“. Vi kender det derfra at det er yderst sjældent en trænet politiker trænges helt op i en krog, der vil altid være en vej ud. Hvis jeg f. eks. siger: „Poul Schlüter smilte så mundvigene mødtes i nakken“ bliver jeg umiddelbart forstået derhen at der i den givne situation var tale om et særligt udtalt smil. Hvis jeg derimod fortsætter logikken og med rette hævder at „dermed kunne hovedet tages af“ bryder alt sammen. Den konkrete form har simpelthen taget overhånd, ved blot at blive taget på ordet. Ligeledes - hvis det en dag ringer på døren og det jeg mindst er interesseret i, er at få besøg, men alligevel lukker op, og de så står derude og siger: „vi kom lige forbi“. Ja så er det med rette jeg kan hævde, idet jeg peger langs vejen i begge retninger; „forbi - det er enten den vej eller den vej, afhængig af hvor I kom fra“.

indhold går på noget i retning af at indkredse nogle forhold omkring og imellem tingenes synlige konkrete form og deres indhold.

Dette indhold som ligger i formen, er nærmere vores egentlige ærinde, end den konkrete form, når vi til daglig opererer med form. I så henseende kan man godt sige at formerne vi ser - formerne som er der og som til stadighed skabes - er underordnede (profane), men på samme tid er de helt nødvendige, idet det er disse der viser indholdet. Uden formen har det ingen hensigt, ja, det er end ikke muligt at hævde et indhold. Indholdet kan måske godt være der, det kan vi jo ikke vide, for så længe det ikke har antaget en konkret form forbliver i det enkelte subjekt, og hvis det aldrig antager en konkret form får vi aldrig vished om hvorvidt noget på noget tidspunkt i det hele taget har været. Først når den konkrete form toner frem kan vi andre bekræfte tilstedeværelsen af et indhold tillige med dets - ja, indhold.

Status nu må være at uanset hvad vi gør så antager det en form, som umiddelbart viser hvad vi har gjort, og at denne form huser et indhold, som fortæller noget om hvad hensigten var for at gøre det.

Sådan set er der ikke noget til hinder for at processen kan slippes her. D.v.s. vi har opnået det der var hensigten, og bekymrer os ikke om mere ell. andet end det.

F. eks; en mand ønsker at beskytte sin bil mod regnvejr og bygger derfor en carport. Betonfundamenter, jernankre, tømmerkonstruktion, sømbeslag, bræddebeklædning, stål-tagplader, x-finer stern osv. er den konkrete form. Det er den form vi ren faktisk ser, og som vi forventer dukker op ved f. eks. telefonisk bestilling på byggemarkedet. Det er den form som tilvejebringer indholdet, det faktum at bilen nu er overdækket, altså den hensigt som i herværende tilfælde var den egentlige.

Man kan ikke tage for givet at vedkommende mand bekymrer sig om hvordan (er interesseret i at) hans carport „ser ud“ - men den gør det nu alligevel.

Vi får altså mere endnu.

INDHOLDETS FORM.

Som nævnt må vi, komplicerende nok, operere med flere former for form, idet formens indhold atter har en form.

Det er den form der tilkendegiver hvordan (stadig samme eks.) det som jeg hér skriver er skrevet. Altså er det; sørgmodigt? tørt? lystigt? humoristisk? overfladisk? videnskabeligt? poetisk? osv. osv.

Der er mange måder at udtrykke sig på når man ønsker at meddele et indhold, også inden for det samme medie. Man taler ligefrem om sprog, at formsproget i ét hus kan være forskellig fra dét som et andet hus „taler“, til trods for at husene måske skal kunne stort set det samme. Selv et musikstykke, der jo som bekendt ikke kan ses, er i sidste ende afhængig af den aller største omsorg for formen når det fremføres (tempo og betonerer som frembringer ikke stadfæstbare klange). Farverne i et maleri er ikke kun hvid, rød, blå osv. men kan udvise et uendeligt spektrum, og man taler også hér om klang - farvens klang.

Til forskel fra den konkrete form kan indholdets form ikke entydig defineres. Vi bruger begreber som „logisk“ set ikke hører til der hvor de indgår (husets sprog, farvens klang osv.), altså størrelser som faktisk ikke er forenelige.

Indholdets form kan siges at være en nuancering af såvel indholdet og dermed den (konkrete) form, der huser dette.

I det øjeblik den konkrete form, og med denne indholdet, tilvejebringes er også indholdets form en realitet, hvad enten det nu er tilsigtet eller ej.

Hvis indholdets form ikke er tilsigtet figurerer den som en tilfældighed; det blev bare sådan, om man nu kan lide det eller ej. Hvad der er vigtigst i vor sammenhæng er imidlertid, at indholdets form kan være tilsigtet. Hvis det er tilfældet kan der være basis for at tale om det som vi kunne kalde; kunstnerisk udtryk.

RELATIONER MELLEM DEN KONKRETE FORM, INDHOLDET OG DETS FORM.

Den konkrete form og indholdets form er væsens forskellig deri (som der hér allerede er lagt op til) at indholdets form ikke er konkret.

Denne forskel, som altså optræder i ét og samme objekt (begreb, udsagn - eller hvad man nu ønsker at kalde det), mellem de to former, er en meget væsentlig grænse, på den måde at den er med til at afgøre hvorvidt der kan være mulighed for, at vi står over for et kunstværk. Under henvisning til natur/kultur diskussionen under afsnittet om materiale, teknik og form må vi sige at kunsten ikke er noget der sådan uden videre bare „popper“ op tilfældigt. Kunsten er ikke en realitet før der er peget på den i sin helhed, og det er der ikke hvis interessen og opmærksomheden alene har været rettet mod den konkrete form og dennes indhold, idet vi da står tilbage med dét overskud som er indholdets form hvilket figurerer som en tilfældighed, og tilfældigheder

peger selvsagt ikke i nogen bestemt retning. Da kunsten i sin helhed må være tilsigtet vil tilfældighederne altid pege uden om denne. Alene dette, at operere med et overskud i værket er undergravende; alt hvad der er for meget og alt hvad der er for lidt bidrager til at trække kunstværket i negativ retning. Sagt med (sandsynligvis) Anthon Chekov's ord:

*„If in the first act of a play
a rifle is seen hanging on the wall,
it has to shoot in the last act“*

Nu skal man ikke nære sig nogen forhåbninger i retning af at det vi hér er i gang med er så meget som bare et forsøg på at definere kunst. Dybest set kan vi jo ikke engang tale om kunsten, men må nøjes med at tale omkring den. Det vi taler om er kunstens regler (kunstværket er unikt, der må peges på kunst, kunstværket refererer alene til sig selv osv.). Med disse regler er det ganske vist aldrig muligt definitivt at indkredse et kunstværk - på den ene side. På den anden side synes det til gengæld muligt, at afvise noget som ikke er kunst. Men vi må vogte os, for med kunsten (eller i) følger et hav af paradokser som vi må leve med. Ét af dem er, at ganske vist er vi henvist til at tale om kunstens regler, men samtidig er den første regel, at kunsten ikke kan regelbindes.

BETYDNING

Hvor vi langt hen ad vejen (så langt naturvidenskaben nu tillader det) kan blive enige om det entydige i tingenes konkrete form, er der altså i vid udstrækning rum for forskellige tolkninger når det handler om indholdets form. Det der af nogle opleves som en sørgmodig passage i et musikstykke, kan måske af andre opfattes som værende i retning af det lystige. Og et for mig banalt måske ligefrem uinteressant og intetsigende formsprog i en bygning, kan jeg ikke afvise vil virke inspirerende på andre.

Disse (forskellige) opfattelser, kan vi kalde betydninger. Indholdets form er altså afgørende for hvilke mere præcise (trods ikke entydige) betydninger objekterne er.

Et kunstværk er ét færdigt udeleligt lukket hele, d.v.s. det lader sig ikke gøre at skille dele ud eller føje dele til. Vi ser det deri at der ikke er nogen genvej til f. eks. betydningen, idet denne jo bæres af indholdets

² Fra afsnittet; Architectural order i Standley Abercrombie's bog; Architecture as art (1984)

form som selvsagt er afhængig af indholdet der igen er afhængig af den konkrete form. Og selv om det ser sådan ud hér på papiret er der ikke engang tale om nogen bestemt rækkefølge, hvilket vi ser den anden vej rundt deraf at i det øjeblik den konkrete form er bragt frem, er også indholdet og indholdets form og dermed betydning en realitet. Og endelig har vi set at der ikke er adgang til noget indhold uden en konkret form. Alt er der i ét nu - kausaliteten er bagt til ophør. Ovenstående dissekeringer er følgelig at opfatte som ren abstraktion. En fremgangsmåde som til gengæld er ganske anvendelig når vi vil teoretisere omkring kunsten - når vi i det hele taget vil tale om kunsten, eller rettere kunstens regler.

BUDSKAB

Disse interne relationer, som vi nu har set på, er afgørende når vi, som hér, søger kunsten.

På trods af at kunstværket ikke repræsenterer nogen brugsværdi, og som sådan kan siges at være nytteløst da det alene peger på sig selv, ja så er det i sig selv et budskab. Det kan simpelthen ikke lade være med at være det, idet det i det hele taget er produceret som form der uafhængig af producenten (kunstneren) kan reciperes af andre (beskueren, læseren osv.). På denne måde hænger det så at sige frit svævende i luften mellem afsender og modtager, det opererer på egen hånd, det er sig selv.

Der er ganske vist ikke tale om noget konkret udsigeligt budskab, hverken på den ene eller den anden side af værket. Såvel for forfatteren selv, som for beskueren er budskabet erkendelsesmæssige refleksioner, gjort op mellem værket og det enkelte subjekt. Dog er der ikke frit slag, for budskabet peger altid i en eller anden retning.

Fra kunstneren på den ene side afstikkes denne retning af hvad denne „består“ af. Det vil kort sagt sige af alt hvad denne har begrebet til og med frembringelsen af værket. Hele kunstnerens kulturelle sammenhæng, tidsperiode, indlært stof siden fødselen (nogen vil mene allerede før), opdragelse og i iøvrigt samlede personlige overbevisninger er afgørende for hvilken retning denne vil og kan afstikke. På samme tid som hele denne begriben er den øvre grænse for hvad kunstneren i det hele taget er i stand til at frembringe i værket. En ting er at der ikke er andet, hvor skulle det komme fra? De begreber man besidder er afgørende for hvad man kan forestille sig og tænkningen er afgørende for hvad det er muligt at erkende og dermed frembringe. Man kan ikke tænke noget som man ikke kan forestille sig. En anden ting er at det man kan forestille sig, og det kan faktisk være

en hel del, ikke kun begrænser men også tvinger. Når man gør noget skinner det man „består“ af, på én eller anden måde igennem og hvis man ikke kan lide det, må man afholde sig fra at gøre noget, hvilket så igen er umuligt så længe man eksisterer.

På den anden side må beskueren være i stand til at sætte det denne bliver konfronteret med i relief. En vittighed som baserer sin pointe på en bestemt politikers optræden i en bestemt sammenhæng efterlader dén tilhører i dyb tavshed, som ikke kender til netop den aktuelle hændelse - eller burde iallefall gøre det.

Hvis f. eks. en dør indgår i en skulptur vil en beduin (som vi forestiller os aldrig på nogen måde på noget tidspunkt i sit liv har været konfronteret med en dør), sikkert stå „uforstående“ over for skulpturen. Vi kan ikke sikre os at budskabet opfanges endsige forstås overhovedet. Enten vinder værket genklang eller også gør det ikke, eller også gør det måske på et senere tidspunkt, f. eks. hvis beduinen en dag passerer igennem en dør.

Spørgsmålet er altså hvad beskueren på det givne tidspunkt har begrebet.

Justus Hartnack eksemplificerer ved et imbecilt barn²:

„Jo færre begreber barnet besidder des mindre ser det. Er imbeciliteten så udbredt at barnet ingen begreber besidder, ser det slet intet. Er dets øjne intakt vil de lysstråler der rammer øjnene dernæst påvirker organismen og derfor også påvirke hjernens synscenter. Men de vil kun udløse bevidsthed i den udstrækning vedkommende besidder (eller har udviklet) de relevante begreber. Og besidder barnet ingen begreber er der heller ingen bevidsthed om noget der ses.“

Men selv for den der kender til døre vil oplevelsen af denne og dermed hele skulpturen være en anden end for kunstneren der har frembragt skulpturen - dog, er der hér for begge tale om DØR, så langt er de enige - så langt peges der i en bestemt retning. Og sikkert videre. En dør signalerer adskillelse; ude - inde, hér - dér, udelukket - indespærret, åben - lukket. Der peges stadig i en retning som vi groft set kan enes om, men samtidig betyder tingene noget forskelligt fra den ene person til den anden. F. eks. har den som har siddet fængslet begribeligvis et andet forhold til en lukket dør end andre. Vi må sige

² Justus Hartnack: ERKENDELSENS GRUNDLAG, Paradokser indenfor logikkens og matematikkens filosofi. 1993 (side 41).

om budskabet at det både opfattes kollektivt og individuel. Kollektivt et stykke hen ad vejen og siden individuelt. Antagelig på lige så mange forskellige måder som der er beskuere.

Budskabet er ikke en bestemt ingrediens af; formen, indholdet eller dets form. Og formen er, som vi har set, heller ikke én bestemt form, men iallefald mindst to. Og for at tage det sidste først betragter vi så hér fremover formen som havende aktier i såvel den konkrete form som i indholdets form. Mens budskabet spænder sig ud et eller andet sted imellem og overlapper indholdet og dets form og dermed betydning.

Betydning og budskab er to begreber som ofte bruges i flæng. Jeg har forsøgt at gøre rede for min opfattelse af disse begreber, og som konsekvens af det jeg siger og for ikke at skabe unødigt forvirring vil budskab herefter repræsentere begge begreber, idet betydningen er indbagt i budskabet. Jeg er på det rene med at budskab som begreb kan lugte lidt af religion. I nærværende sammenhæng beder jeg læseren ignorere denne omstændighed.

Man må sige at nærværende afsnit signalerer alvorlige jordiske begrænsninger for kunsten, jeg tænker specielt på dette at grænsen afgøres af hvad subjektet har begrebet, men det er nu sådan det er. På samme tid er det ikke for meget sagt, at kunsten på visse punkter overgår jordiske begrænsninger - den overgår sig selv.

Vi skal i det følgende nærme os forholdet mellem; form og budskab.

„JEG ER GLAD“

I det daglige praktiske liv gøres og siges der meget, som langt hen ad vejen baserer sig på hvad man kunne kalde „gammel vane“ og som bl. a. derfor ofte er overfladisk, hvis ikke fuldstændig tappet for dybere mening, og som ikke vil kunne stå distancen ved en nærmere granskning der forsøger at tage budskabet på ordet:

„Hey! How are you?
Fine, thank you! And you?
Oh fine, thank you!
Have a nice day!
You too!
Bye bye!“

Overskriften til dette afsnit er en påstand!

Der er intet som helst i udsagnet: „*Jeg er glad*“ der forsikrer nogen om at jeg i virkeligheden er glad, ingen nuancer overhovedet - meddelelsen er digital. Der er tale om en praktisk meddelelse hvor modtageren er helt afhængig af at kunne stole på (i dette tilfælde) mig. Derudover siger udsagnet intet som helst om min tilstand, det er og bliver en påstand.

Hvis jeg derimod kommer ind ad døren hvor du nu sidder og jeg begynder at fortælle vidt og bredt, udmalende, gestikulerende og illustrerende om en eller anden fantastisk oplevelse jeg har haft ved f. eks. at se et godt stykke arkitektur, kan du udlede deraf, på trods af at jeg ikke selv på noget tidspunkt har fokuseret på min person, at jeg er glad. Og ikke bare det. Gennem hele min optræden, min ageren, mine betoning og ved at læse i mine øjne er det muligt for dig at fastslå hvor glad jeg er, på en (din egen) skala fra minus uendelig over nul til plus uendelig. Og hvis der foruden dig er en hel forsamling til stede i rummet, vil hver enkelt tilstedeværende kunne gøre det samme - dog vil pilen stabilisere sig forskelligt på den enkeltes skala afhængig af mange ting; hvor godt kender den enkelte mig, hvor langt sidder vedkommende fra mig, eller måske er der en kineser tilstede som ikke forstår dansk. Men uanset vil alle pile helt sikkert stille sig på plus (glad) siden.

Kort sagt en uhyre (uendelig) præcis og nuanceret, individuel måling. En måling der finder sted i kroppen.

Sådanne påstande (f. eks; jeg er glad), som kan være vældig praktiske i det daglige, har ingen berettigelse i kunsten, for den kan ikke påstuleres - et kunstværk er ikke en påstand, et kunstværker.

LAD OS SE PÅ ET EKS:

Den amerikanske billedkunstner Richard Serra (igen) har i 1969 lavet en film hvor den faste kameraindstilling viser en hånd og den del af den udstrakte arm som der nu er plads til i billedfeltet. (fig. II-1.). Værket hedder: *Hand chatching lead*, og dermed er jo meget sagt. Med jævne mellemrum dumpes der (fra ovenfor billedfeltet) en massiv klump af bly, som hånden forsøger at fange i faldet. Nogle gange smutter blyet forbi. Andre gange får hånden fat på blyklumpen hvis vægt tvinger hånden med nedad. Nogle gange forsvinder hånden nedenfor og ud af billedet, men dukker lidt efter atter op for at være

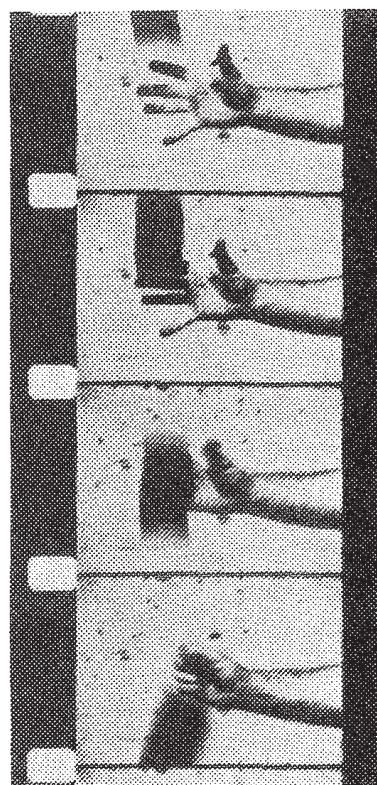


Fig. II-1. Richard Serra: Hand chatching lead, 1969

parat til at forsøge at gribe det næste stykke bly. - Sådan er det.

Man kan spørge, faktisk hvem som helst, om bly er tungt og få svaret: Ja!

Hvor tungt? Nu gribes dertil den nærmeste vægt, og ja et underbygges med et tal.

Atter en påstand. Man er helt afhængig af at den pågældende vægt er rigtig indstillet og at modtageren i det hele taget er bekendt med det anvendte målesystem, og således har erfaring som giver det resulterende tal mening. Omgangen er abstrakt.

Richard Serras „måling“, derimod, giver et helt kontant svar, modtaget direkte på kroppen, hvad enten filmen betragtes (hvor øjnene meget præcist registrerer håndens anstrengelser) eller (og ikke mindst) man selv foretager forsøget, hvor man i tillæg til spørgsmålet om tyngden får konkrete svar på; temperatur, tekstur, lugt, lyd, farveafsmitning osv.

Gennem kunsten gives erkendelser som ikke er målbare og som (dermed) ikke er såkaldt beviselige. Til gengæld får vi svar som er præcise, individuelle og universelle på en måde som ikke kan opnås på andre måder.

PRODUKTION - RECEPTION

I relation til kunstværket finder erkendelserne sted på to sider.

På den ene side (den producerende) frembringer kunstneren værket gennem erkendelsesmæssige refleksioner medens det opstår, han/hun afstikker gennem de konkrete rammer samtidig nogle mentale rammer, nogle yderpunkter. Inden for disse rammer, som i og med at de er der peger i en retning, fastholdes beskueren (den reciperende) men dog med albueplads nok til at erkende værket på sin egen individuelle måde. Den erkendelsesmæssige beslutning tages således på hver side i det enkelte subjekt. Der er ingen direkte forbindelse mellem de to sider, kun værket og dette er på én og samme tid fælles og forskellig.

Et eksempel der illustrerer disse faste rammer og som på samme tid giver individuel spillerum er den amerikanske billedkunstner Erika Rothenberg's bidrag til Dokumenta 9: Test. (fig. II-2.).

Seks plancher er ophængt ved siden af hinanden på væggen. På plancherne, som hver omhandler et tema, figurerer korte påstulerende tekster skrevet i jeg form. Teksten på en af plancherne lyder således:

SELF PERCEPTION

I love to see my name in print.
Whatever I'm doing, I feel I should be doing something else.
I sometimes leave my body.
Someone is making copies of me.
Without my work, I would be nothing.
I don't know whether I'm a man or a woman.
I stand up for my rights.

Et par meter fra væggen og midt for plancherne står et skilt med teksten:

If you do not feel any
of these things you
are not human.

If you feel too many
of these things you
are insane

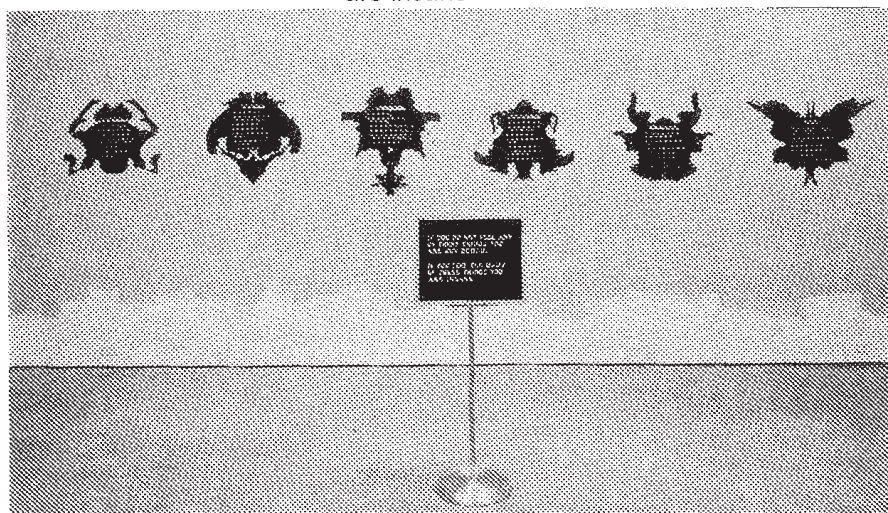


Fig. II-2. Erika Rothenberg: Test, 1991

Beskueren er fastholdt mellem yderpunkterne; human og sindssyg. Indenfor disse placeres han/hun individuelt af sin egen, ikke selvvalgte men fra sin krops, dikterede sindstilstand.

Selv Erika Rothenberg er offer for, må underkaste sig, er afskåret fra selv at styre og må acceptere testresultatet af det værk som hun selv har gjort.

En interessant detalje er at værket ændrer sig med tiden. Det er dog ikke værket som sådan der ændrer sig. Derimod ændrer testresultatet sig i takt med at det enkelte subjekt ændrer sig.

Det endelige testresultat afgives til det reciperende subjekt fra dennes egen krop.

KUNSTEN KAN IKKE SIGES „MED ANDRE ORD“:

Gennem det jeg hér skriver ønsker jeg naturligvis at meddele ét og andet. Jeg gør hvad jeg kan for at blive forstået (tro det eller ej). Jeg skriver meddelelsen i ord og belyser mange gange det jeg netop har skrevet med ét eller (gerne) flere eksempler. Efterfølgende skriver jeg ofte; *d.v.s at....., som sagt....., vi ser altså at.....* eller; *med andre ord.....*

I kunsten, derimod, findes der ikke andre „ord“.

Poesi er et resumé, der ikke kan resuméres

Jan Erik Vold

I kunsten er det ikke muligt at diske op med en anden „forklaring“ som en slags redning hvis den første ikke blev forstået, for der findes kun én forklaring og det er værket selv. Hverken mere eller mindre. På denne måde må der klinisk værnes om kunstens „hygiejne“ - den må være sin egen kategori. Og netop fordi kunsten er sin egen kategori er det så klart for os når det er dén. Det som imidlertid er uklart for os er hvorfor det er klart. At opklare denne sidste uklarhed er i virkeligheden vort egentlige projekt, omend vi, som vi skal se, må finde os i rollen som Sisufos.

Man kan ikke forestille sig andre forklaringer (former) som lige netop tilvejebringer samme kendsgerning som værket selv, for da ville der være tale om to kunstværker (som siger det samme) og da må mindst det ene være overflødigt, eller med andre ord; kunstværket er ikke unikt og dermed er det ikke et kunstværk.

Kunsten er noget vi har indtil vi har dét som kunsten peger på

Én eller anden

Hvorfor det forholder sig sådan skal vi se nærmere på. Anmeldelsen bruges hér som eks. men enhver teoretisk videnskabelig afhandling (kunst/idéhistorisk, filosofisk) eller ethvert kunstværk, som forsøger at indfange, tolke og forklare et (andet) kunstværk er underlagt de samme betingelser:

En anmeldelse kan være skrevet i et sprog som peger mere eller mindre i retning af en poetisk diskurs, afhængig af i hvilken grad og hvordan metaforer, analogier osv. indgår. Men da kunsten er katego-

risk og hvis anmeldelsen vil overskride grænsen til kunsten, må den give afkald på dét at være anmeldelse og dermed dét, den anmelder, idet den kun kan være kunst når det er dét, den vil være, fordi kunst netop peger på/refererer til sig selv - hverken mere eller mindre (det er absurd at tale om næsten kunst, eller kunst godt og vel). På denne måde står vi nu med to forskellige kunstværker (som hver for sig er unike) - og ingen anmeldelse.

Et lignende resultat kan vi nå til ad en anden vej:

Anmeldelsen er et forsøg på at oversætte kunstværket til en sproglig diskurs, at forklare det, og denne forklaring kan være mere eller mindre dækkende. Der gives tre afgørende muligheder:

1. Forklaringen dækker ikke kunstværket

I dette tilfælde er der ingen problemer, idet det er klart hvad der anmeldes og hvad der anmelder.

2. Forklaringen dækker bedre end kunstværket

Hér er kunstværket sat ud af spillet. Det er ikke længere unikt, det har mistet sin berettigelse som kunstværk - helt præcis; det er ikke kunst. F. eks. er det en absurd tanke at bygge et hus til flere hundrede mill. af kr. for at opnå en betydning som kunne skrives på et begrænset antal papirark, altså bortset fra at nogle får tag over hovedet, al ære for det, men dét alene er ikke kunst. Situationen opløser iøvrigt alt på én gang for i det øjeblik kunstværket ugyldiggøres af anmeldelsen, ugyldiggør denne selvsagt sig selv som kunstanmeldelse.

3. Forklaringen dækker netop kunstværket

I sit forsøg på at snige sig ind på kunstværket er anmeldelsen nødt til i sidste ende at gå ad erkendelsens vej. Så i det øjeblik anmeldelsen foretager det endelige dødsstød, og kaster sig over kunstværket for netop at dække dette, gennemtrænger den samtidig sit eget sprogs grænse, hvilket afstedkommer to afgørende konsekvenser: Anmeldelsen lander for det første ikke som anmeldelse men som et kunstværk (forvandlingen finder sted under opgøret ved sprogets *grænse*), i det rum som anmeldelsen ønsker at træde ind i er der ikke plads til andet end kunstværker (*kategori*). For det andet lander den ved siden af sit mål, der er kun plads til ét eksemplar af hver slags (*unikum*).

Intentionen om en sproglig oversættelse af kunstværket blev ikke indfriet, til gengæld blev der atter udsigt til to forskellige kunstværker.

Vi må altså vælge mellem *et kunstværk + forklaring* eller *to kunstværker*.

Tanken om en situation med *to kunstværker* hvoraf det ene samtidig er lig med eller mere end forklaring på det andet er nonsens. Enten er det kunst eller også er det noget andet, og dermed ikke kunst.

Hvis kunstværket var noget andet end netop sig selv, et billede på noget andet f. eks. et andet kunstværk, ville det være en metafor. Herom siger Per Kirkeby⁴ idet han sammenligner med videnskaben:

„Videnskabelige teorier er altid metaforiske. Det er kunst aldrig. Kunst er.

Derfor kan videnskab til en vis grad efterprøves, selv om man aldrig ved om kontrollen egentlig beviser det metaforisk udtrykte. Kunst har den absolutte metaforiske lukkethed, er den ikke metaforisk brugbare metafor. Så der er hverken noget foran eller bagved som er efterprøveligt. Højst på den definitoriske måde: den „kunst“ der støtter sig til metaforisk henvisning, er ikke kunst“.

BUDSKABET ER IDENTISK MED SIN FORM

I kunsten er der ikke direkte forbindelse mellem afsender og modtager, sådan som det er tilfældet ved en samtale. Kunstværker står, hænger, bliver opført, fremført eller skrives og figurerer således frit svævende som selvstændige enheder mellem afsender og modtager. Den direkte forbindelse er brudt, eller rettere er aldrig oprettet, endsige tænkt oprettet. I forhold til hvor mange mennesker der konfronteres med et kunstværk, er det helt konkret praktisk umuligt at bringe mere end et fåtal i direkte forbindelse med kunstneren, alene mens denne er i live (tænk f. eks. på Picasso) - det er nu én ting. En anden ting er at det heller ikke „hjælper“, forstået på den måde at heller ikke ophavsmanden er i stand til at afgive nogen fyldestgørende forklaring. Hvis det modsatte var tilfældet hvorfor skulle man da bringe værket til udførelse? Et hus af anselig størrelse koster flere hundrede millioner af kroner, som kunne spares hvis arkitekten på nogle A-4 ark kunne beskrive hvad „meningen“ var. Ja, altså bortset fra at nogen skal have noget at bo i, men nu snakker vi om byggekunst og ikke bare byggeri. Som vi har set kan værket ikke forklares - overhovedet.

Da værket ikke kan forklares af nogen som helst, må det forklare sig selv, og den eneste måde dette kan lade sig gøre på må være når der er absolut sammenfald mellem den konkrete form vi ser, formens

⁴ Per Kirkeby: „Håndbog“ 1991 (side 101)

indhold og indholdets form. Der skal være korrespondens mellom der der formidles og det der formidler - kort sagt mellom form og budskab.

Vi anede det allerede i „jeg er glad“ eksemplet et par afsnit tidligere, hvor mine replikker og hele min ageren uendeligt præcist tegnede budskapet uden at dette direkte blev dikteret.

Lad os se et andet eksempel hvor budskapet og formen korresponderer. Eksemplet sløres lidt af, at det ikke alene er korrespondens mellom form og budskab, formens indhold afslører også pointen. Vær opmærksom på at brevet, som der er tale om, er skrevet på norsk⁵:

Pttr Wallac
Boks 8 Tivita
OSLO 6

Oslo, 10.1.84

Til kunstscoln
Lisnberg
OSLO 2

Kjær Kunstscoln.

Jg har stt annonsn i ukblan r r tilbyr kurs i gitarspill. Tt intrssrr mg svært fori jg har hatt n gitar stån hjmm i lngt ti, mn har aldri fått lært å spill skikkelig. N av grunn til tt r at jg ikk har tatt mg ti til t, mn n viktig grunn r at jg manglr langfingr på vnstr hån. Tt skapr få problmr i t aglig liv, kanskj bortstt fra fingrmaling og maskinskriving. Jg har mistt to kontorassistent-jobbr av n grunn. Mn jg gir ikk opp for t.

Kan jg lær å spill gitar m ni fingr? Må jg i tilfll gå på t opplæringskurs llr vil jg ha utbytt av kurst r tilbyr pr. brv?

Jg håpr på snarlig svar for jg vil ikk la gitarn stå r ubrukt lngt.

M vennlig hilsn
Pttr Wallac

⁵ Eksemplet er hentet fra Petter Wallace og Morten B. Eldholm's bog fra 1985: Brevbomber.

Endelig har Danmarks Radio ladet fremstille et radioapparat formet som deres logo; **DR**. Når skalaen er instillet på omkring 92 MHz er det faktisk Danmarks Radio der sender.

Skal vi konkludere på afsnittet må vi sige: at alt hvad værket „huser“ (indhold, indholdsform, betydning), ligger i og er den form vi ser - Budskabet er identisk med sin form.

BUDSKABET ER IDENTISK MED SIN FORM.....NÆSTEN ?

Overskriften til dette, kapitlets sidste, afsnit kan lyde som et tilbagetog, en modsætning i forhold til det vi netop har været igennem.

En lignende modsætning finder jeg i hele mit arbejde, stræben efter arkitektur: Jeg søger sandheden, men håber jeg aldrig finder den. Dette gælder både når jeg praktiserer byggekunsten og som nu - skriver om den. Når jeg f. eks. skriver dette afsnit er det for at forklare nogle sammenhænge omkring kunsten så fyldestgørende som muligt, samtidig med at dét jeg skriver hele tiden er en forklaring om umuligheden i at gøre dette arbejde absolut fyldestgørende. Paradoxs er et rigtigere ord end tilbagetog⁶.

Det handler altså, som vi så, om at stræbe efter den situation hvor budskabet er identisk med sin form. Men tænk nu hvis denne stræben lykkedes. Ville det så ikke være sandheden i sig selv?

Så ville man jo stå ansigt til ansigt med Gud, eller være Gud. Og hvad skulle man så stræbe efter, derefter? Så var alt jo nået. Babelstårnet var en sådan bestræbelse der som bekendt ikke lykkedes.

Tanken om „den endelige løsning“ har aldrig haft min sympati, heller ikke (eller specielt ikke) udtalt på tysk.

Hvis budskabet og dets form virkelig var ét og det samme ville det være usynligt. Da ville de to sider af samme sag reflektere sig i hverandre til total udviskning, for det ville ikke være muligt at fokusere på det ene uden at det andet samtidig stod i vejen så man ikke kunne se det, og man ville altid intet se. For os dødelige må der være en „sprække“ at kikke igennem. Vi kan ikke se intet. Alene den omstændighed at kunstværket er menneskeskabt imødegår den mulighed at det kan være helt „fejlfrit“ - absolut - guddommeligt. Vi kan nu engang ikke se, hverken om hjørner eller i en vinkel på 360 grader. Uanset

⁶ Fænomenet er beskrevet af mange forskellige, og på mange forskellige måder. Den berømte filmmager Luis Bunuel har sagt det således: „Jeg er ateist takket være Gud.“

hvor vi stiller os får vi ikke rede på absolutt alt. Vi vil i det mindste altid stå i vejen i vort eget synsfelt.

Niels Bohr affandt sig og både levede og døde med dette. Af ham har vi lært, at enhver observatør er objekt for sine egne observationer. Bohr's store problem var at han ikke kunne finde svar på om lyset består af to så kontrasterende fænomener som bølger og partikler. Forsøget som han lavede kan studeres utallige steder⁷. Pointen for os i denne forbindelse er at når Bohr lavede på låget til forsøget henfaldt det simpelthen. Man kan ikke opdage lys med lys, ligesom man ikke kan finde mørket ved at lede med en lygte i hånden.

Det endelige svar på om lyset består af bølger eller partikler henstår fortsat i det uvisse. Niels Bohr selv efterlod et våbenskjold med yin og yang og med indskriften:

Modsætningerne er komplementære

Niels Bohr

Lysets mysterium er naturligvis fortsat udforsket efter Bohr's død. Men uden succes - tværtimod.

Det vel nok vigtigste eksperiment i den retning er foreslået i 1978 af en af Niels Bohr's elever, den nu omkring 80 årige amerikaner John Wheeler. Vi taler om det berømte München forsøg: Delayed Choice. Fig. II-3.

Selve forsøget tager sin tid at forklare og er i forhold til nærværende vedhæftet som appendix. Det interessante hér og nu er resultatet, idet det jo ikke lykkedes Wheeler at finde svaret. Derimod eller tværtimod fik han gravet sig endnu dybere ned i mysterierne, for han kom, som resultat af forsøget, for „skade“ at påvirke historiens forløb bagud i tid. Ikke som fiktion, men på det såkaldte realistiske beviselige fysiske naturvidenskabelige plan. Vore vante forestillinger om kausale sammenhænge brød simpelthen sammen.

Frit efter Henry James:

Der var engang en mand som fandt et billede hvori han selv figurerede. Det på trods af at omgivelserne var et sted hvor han aldrig nogen sinde havde været. Ikke uforståeligt rejste han derefter til det pågældende sted, og mens han opholdt sig der tog en turist et billede af ham.

Det var det billede der var udgangspunktet for hans rejse.

Jeg vil hér til slut give et par eksempler som illustrerer at budskabet

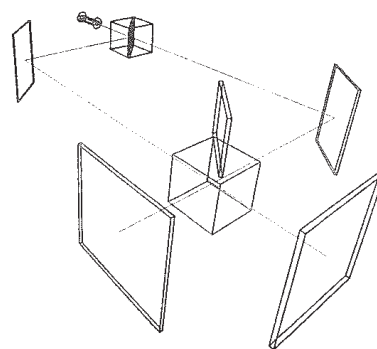


Fig. II-3. Forsøgsopstilling for Delayed Choice

⁷ Tor Nørretranders, Fritjof Capra osv.

er identisk med sin form.....og så igen!:

Fig. II-4. viser en spiral dannet af sætningen; „Budskabet er identisk med sin form“.

Er der identitetsforhold mellem budskabet og dets form, må der også være det mellem budskabets form og dens budskab! (Det går i ring).

I spiralen hænger ordet *budskabet* ganske vist sammen med ordet *form* i samme sætning, men ordet *form* figurerer på et andet niveau (hér lavere). Ordet *form* forholder sig videre i spiralen til ordet *budskabet*, men nu ikke i samme sætning. Idet ordet *budskabet* tilhører en anden sætning, tilhører det også en anden *form* osv. osv. nedefter i spiralen. På denne måde bliver budskabet aldrig helt sammenfaldende med formen.

Ses spiralen i plan optræder den som en cirkel, hvor ordet *budskabet* og ordet *form* figurerer i såvel samme sætning som på samme niveau. (fig. II-5.). Der er identitets-skab mellem såvel *budskabet* og *form* som mellem *form* og *budskabet*.....dog, der er en forskel. Når man læser sætningen går der et stykke tid før man når frem til ordet *form* fra man læste ordet *budskabet*, på denne tid forandre verden sig og hvem ved da om ordet *form* refererer til det samme *budskabet* som der var tale om da man begyndte at læse sætningen?

Dette tidsaspekt kan være en af forklaringerne på at man ikke kan skrive udtømmende om kunst, for det er sådan med tekst, at den skrives og læses lineært, til forskel fra kunsten der erkendes i ét punkt, i ét nu. Hér er der ingen ting før og ingen ting efter, ingen begyndelse og ingen slutning, hér er alt til stede på én og samme tid:
- Hér og Nu i Dig - Deixis !

Allerede i fortiden blev fremtiden opdaget. Og nutiden, hvori fremtiden er beskrevet er allerede fortid ⁸

Mig.



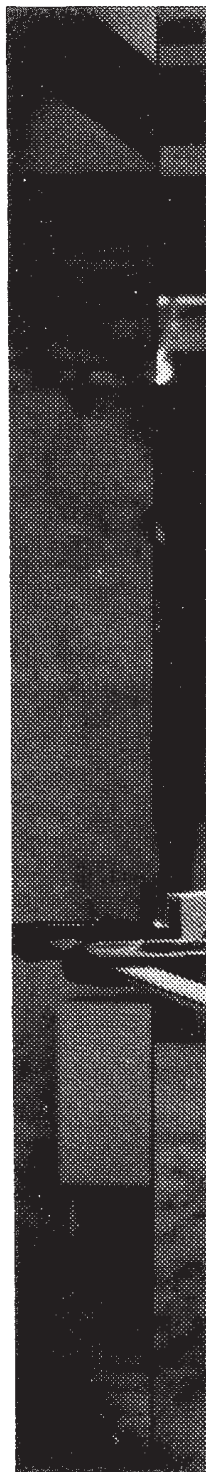
Fig. II-4. Spiral

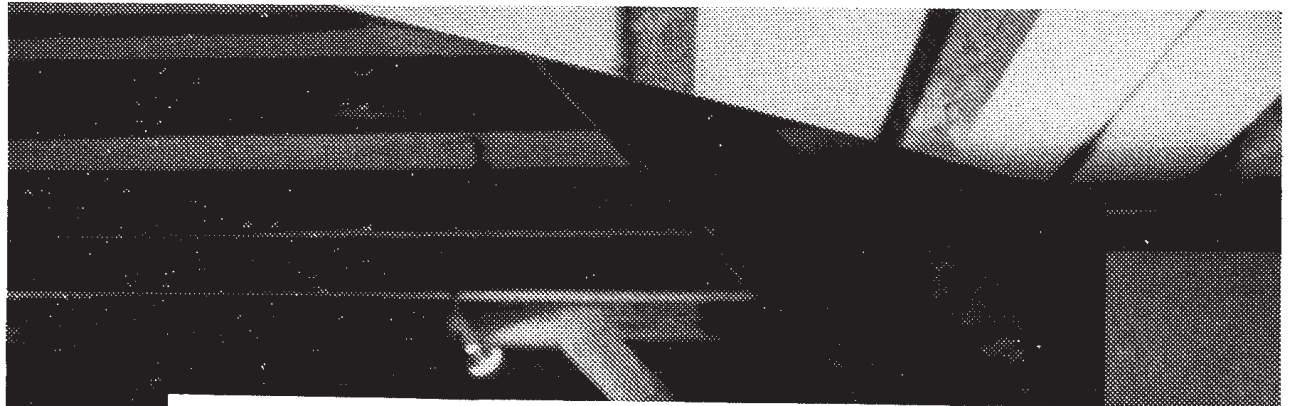


Fig. II-5. Plan

⁸ Fra artikel i REPORTS 2/3 (1992) af undertegnede. Artiklen omhandler den fjerde dimension som metafor.

Foto: Henrik Lund.





DEIXIS

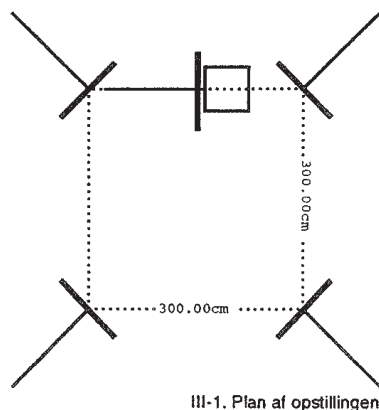


Del II afsluttedes med at belyse det synspunkt at det ikke er muligt udtømmende at skrive om -og derigennem forklare- kunst. Jeg har foreslået i det mindste én grund dertil. Da denne grund ikke står alene, men suppleres med en hel hale af andre grunde cementseres efterhånden synspunktet, hvorved spørgsmålet om nærværende aktivitets berettigelse, en aktivitet som jo netop støtter sig til skrevne forklaringer, presser sig på.

Denne erkendelse; at jeg ikke kan sidde hér og skrive mig helt ud i alle hjørner af blot et delaspekt ved byggekunst, er årsagen til nærværende afsnit. Kan man nemlig ikke sige dét må man vise dét¹. Og da jeg ikke er dikter og således ikke derigennem kan vise dét med bogstaver og ord hér på papiret har jeg valgt at gøre det igennem et medie som jeg føler mig mere hjemme i. Valget er et billedværk som jeg har lavet; Deixis. Deixis er et forsøg på at vise noget som jeg ikke kan sige. Alligevel drejer det jeg forsøger at vise sig om meget af det som jeg forsøger at sige i nærværende skrifts øvrige dele.

Selvfølgelig er vi i nærværende på en måde lige vidt, idet der jo fortsat er tale om formidling. Men selv om billedværket ikke kan formidles er der intet til hinder for at jeg og andre alligevel kan tale om det - så det gør vi nu.

Billedværket er blevet til i forbindelse med en udstilling ARCHITEXT som fandt sted i Dansk Arkitekturcenters udstillingsbygning Gl. Dok i København sommeren 1992. Udstillingen rummede ialt tolv billedværker som hver var resultatet af et samarbejde mellem en arkitekt og en forfatter. Deixis blev til i samarbejde med forfatteren Lone Munksgaard Nielsen.



¹ Udtalelsen hviler direkte på ikke mindre end Wittgensteins konklusion på Tractatus: Om det hvorom man ikke kan tale derom må man tie.

ANMELDELSE

I en anmeldelse i Arkitekten nr. 18. 1992 skrev Morten Daugaard:

„Inde i Gl. Doks nordvendte udstillingsrum havde Karl Christiansen og forfatteren Lone Munksgaard Nielsen lavet en meget enkel opstilling, men med dybder ud over det sædvanlige. I et kvadrat var opstillet 4 rektangulære spejle (1 x 2m), opstillet lodret i en vinkel på 45° i kvadratets 4 hjørner. Spejlene hvilede i sig selv på gulvet kun støttet og holdt i lodret position af tynde jerndragere fastgjort med almindelige skruetvingere

med rødt håndtag, der i gulvplan fungerede som stabilisatorer. Langs kvadratets ene side, vinkelret på denne og altså mellem to af spejlene var en ligeledes lodret stående i sig selv hvilende jernplade, støttet på samme måde som spejlene, en anelse mindre i dimension og med et lille hul så højt oppe på pladen, at man kunne kigge igennem hullet, hvis man steg op på den cementflise, der var placeret foran jernpladen. Den brugende omgang med installationen bestod i, at man stod op på stenflisen og kiggede gennem hullet. Herved så man sig selv bagfra stående i et Gl. Dok. - univers, hvor gulvbrædderne gik vinkelret på hinanden, og hvor spejlens jernstivere dannede vinkler med bygningens bjælker, søjler og hanebånd med et perspektivisk **D I G ?** skrevet med spørgsmålstegnet på hovedets plads. Andre kig direkte eller indirekte på spejlene afslørede, at „verden (og Gl. Dok) indeholder uendeligheden som princip“ (programmet), mens rids i spejlbelægningen frembragte dobbelttydigheden mellem det spejlede og det gennemsigtige. Med sin enkelhed, konstruktive klarhed og konsekvente valg af materialer, der er helt fri af bygningens udtryk lykkedes det for Karl Christiansen og Lone Munksgaard Nielsen at skabe et helstøbt værk med dybde og udsagn, som kun svækkedes af indridsede sentenser på de enkelte spejle. Projektet blev til arkitektur og digtning i én samlende bevægelse med naturvidenskaben lurende i baggrunden i kraft af spejlopstillingen.“

Morten Daugaard

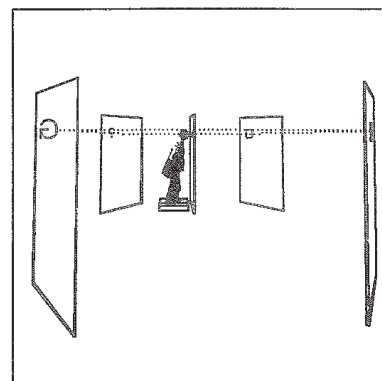
EGNE KOMMENTARER

Om Deixis er kunst må den enkelte naturligvis gøre op med sig selv. Personligt har jeg dog indtil videre ikke kunnet finde andre kategorier at placere det under, derfor bruger jeg denne.

Omkring Deixis ligger det mig på sinde selv at knytte følgende frakmentariske kommentarer:

Jeg ser kunst som et forhør hvor spørgsmålene ikke er formuleret før svaret foreligger, og hvor der kan svares på langt mere end der kan spørges om.

Titlen Deixis ville aldrig have været en realitet før billedværket, og billedværket er helt sikkert et forsøg på at indfange det som deixis står for.



III-2. Perspektiv af opstillingen

Med andre ord ser jeg det sådan at jeg hér har gjort noget som jeg først nu, i eftertid begynder at forstå noget af hvad er, og det som det er har der fra begyndelsen hele tiden været arbejdet hen imod.

Beskuereren må være til stede for at værket er til stede. Beskueren er del af budskabet, på lignende måde som enhver observatør er objekt for sine egne observationer.

Budskabet er det som man ser når man kikker. Da værket kun er der når man kikker og det man ser er sammenfaldende med budskabet er budskabet identisk med sin form.

Men der er en sprække. Fra det øjeblik man kikker går der et stykke tid til man ser det man ser (bl. a. sig selv), idet de tolv meter som „se“-strålen må vandre for at komme tilbage til udgangspunktet må gennemløbes med lysets hastighed (300000 km/sek). Det betyder at det man ser er en anelse ældre end det man ser efter. Budskabet er måske nok identisk med sin form, men kunnæsten.

Et kik frontalt i et spejl er en selvreference.

Det samlede værk er en selvreference - man ser sig selv. Når ingen ser er der grund til at formode at spejlene gennem hullet refererer til sig selv uendelig mange gange.

Spejlene refererer to og to uendelig mange gange til sig selv.

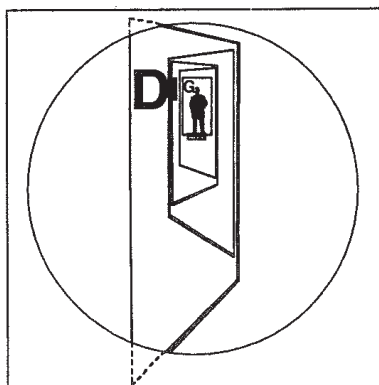
Det enkelte spejl (incl. konstruktion) refererer som et samlet system til sig selv. Fjerner man spejlpladen, da fjerner man også skråstiveren, og omvendt. De er begge årsag og de er begge virkning.

En skruetvinge er en selvreference - den klemmer direkte ell. indirekte, men altid tilbage på sig selv.

Selvreferencerne er selvdestruerende.

Et spejl fornægter sig selv - er alt andet end sig selv.

En skruetvinge angiver et provisorium. Et provisorium ses der hen over i søgen efter det egentlige - som ikke er der.



III-4. Kik igennem hullet



III-6. Kik igennem hullet. Foto: Henrik Lund

Deiksis er noget der peger ell. henviser til noget.
I Deixis er det der peger ell. henviser det samme som det der
peges på ell. henvises til.

Typiske deiktiske termer er HER, NU og DIG.

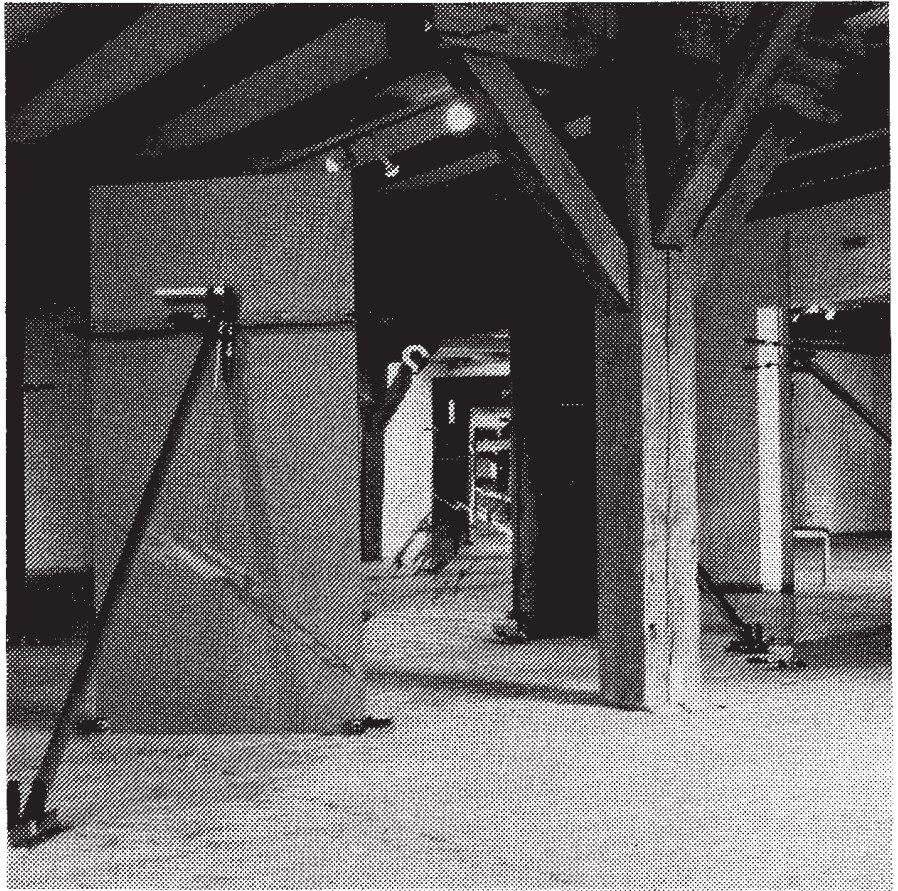
BLIKKETS AUTORITET

I forbindelse med Deixis skriver den danske filosof Per Aage Brandt:

*Til Karl Christiansen og Lone Munksgaard Nielsen's billedværk
DEIXIS.*

BLIKKETS AUTORITET

*Når vi lukker øjnene op og ser ud i rummet omkring os, falder
blikket på voluminer og flader, der dækker hinanden i et*



III-5. Deixis installeret i Gl. Dok's udstillingslokale. Foto: Henrik Lund

indviklet væv af forgrunde og baggrunde. Vi „regner ud“, hvordan rummets eget volumen, som vi ser os selv befinde os i, er disponeret, og hvor vi selv står; alt dette udgør en omfattende organisering, som langt synes at overstige, hvad lyset kan fortælle øjnene; men det koster os ikke nogen voldsom anstrengelse, medmindre vi er meget lidt udhvilede... Med andre ord: vi oplever i det synlige meget mere, end vi faktisk kan se med øjnene; tingene besidder straks en mængde egenskaber „for vort blik“, selv om vi umuligt kan have modtaget udførlig meddelelse om hver eneste af disse egenskaber. Blikket synes for så vidt at dømme, træffe afgørelse, om betydningen af lysets fortællinger; ikke på vegne af noget, vi kan henhøre til os selv, men i kraft af uimodståelige dynamikker i opbygningen af det voluminøse rum, vi straks ser os installeret i. Det eneste, vi er ansvarlige for, er blikkets bevægelser „rundt

i rummet“; men ikke at det styres omkring i et allerede organiseret og mangfoldigt verdens-rum. Dette sidste kommer til os med en autoritet, som vi kun kan bøje os for.

Synet er som bekendt en internationalt anerkendt metafor for forståelsen: „at forstå er at se“. Blikket som mobile synes at repræsentere dette andet mobile, som skifter position, når „tiøren falder“, som danskere sagde engang, dvs. når noget med ét forstås, og en enhedsskabende sammenhæng etableres i forståelsen af en flerhed. Når vi dømmes om noget, „slutter“ vi, idet en dommer-kugle så at sige triller ned i et slut-hul, hvortil den føres ad præmissernes slagne vej. Det er en logisk mekanisme, der baner denne vej. Kuglen kan rigtignok tøve undervejs, og har ofte valget mellem flere mulige slut-huller, som da hver kun med en vis sandsynlighed vil modtage kuglen. Dette er en elementær modal dynamik. Det afgørende i mekanismens dynamik er imidlertid, at den dømmende „kraft“ er forskellig fra den tænkenes vilje og ønsker: derfor betragter vi netop ønsketænkning som dårlig tænkning. I „god“ og ordentlig tænkning overgiver vi os til de slutninger, kuglen kommer til ad argumenternes veje - også selv om vi ikke bryder os om dem. Kraften, dømmekraften, opleves med andre ord som værende lige så objektiv og uvilkaarlig, uvillet, som den tyngdekraft, der får kugler til viljeløst at trille ad baner eller æbler og tiører til at falde henholdsvis fra træer og gennem spilleautomater. Det, der forekommer os „indlysende“, forekommer på samme måde fremkaldt af objektive kræfter, hvis virkninger trænger lysende „ind“ til os udefra; vi ser da tingene i dette kausale lys, ikke blot i det sansede lys, som dekorativt svæver omkring den del af tingene, vi lader vort missende blik falde på. Når „at forstå er at se“, skyldes det formentlig dette forhold; metaforen er motiveret af eksistensen af den samme dobbelt-hed i blikket/synet og i tanken/forståelsen. Når f. eks. „jeg“ ser „mig“ i et spejl eller på et foto, er denne genstand, „mig“ - er det mig? - , et produkt af kræfternes objektive autoritet, og derfor er det ikke vort eget forgodtbefindende, vi bøjer os for, når vi bøjer os for det. Det er det Subjekt, som vi ikke selv er, men som på forhånd „ser“, hvad vi måske først senere „ind-ser“. Det Subjekt, der véd, hvad vi selv tror på, når det, vi tror på, er „rigtigt“. Virkelighedens Subjekt, kilden til enhver autoritet: det Subjekt, vi er enige med, når taler sandt, uanset alle andre er uenige med os. Galilei: „Men den drejer alligevel!“ - jorden, (hvad I end

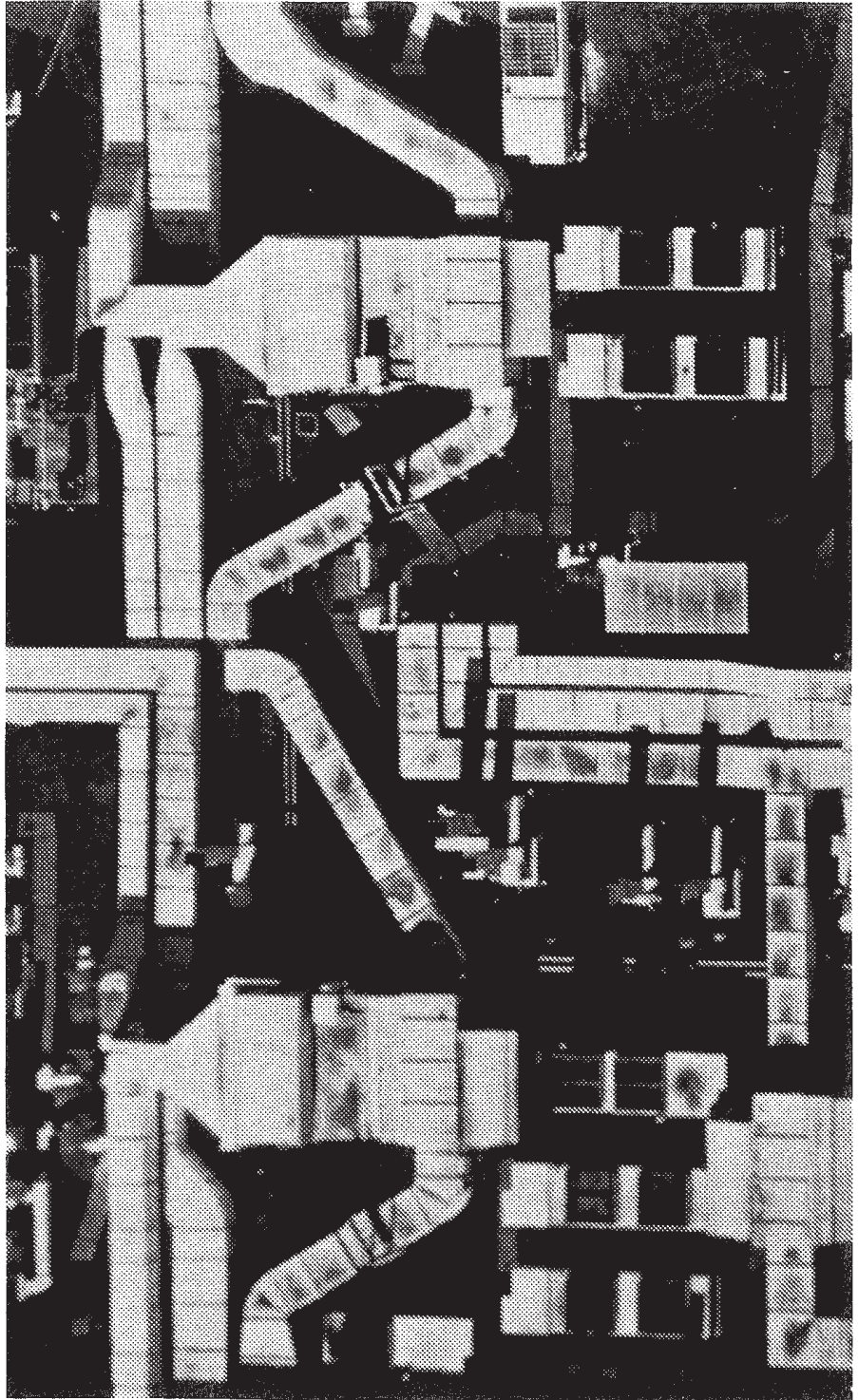
siger...). Det Subjekt, der får os selv til at blive subjekter ved at vide, at vi ikke ved mere end en lille del af det, der er at vide, men at vor viden faktisk er en sådan del. Det Subjekt, på hvis vegne vi overhovedet véd..., det eneste, der for alvor kan overbevise os om vor egen eksistens. Religionernes guder er sikkert blot reducerede udgaver af selve dette autoritative princip i det synlige.

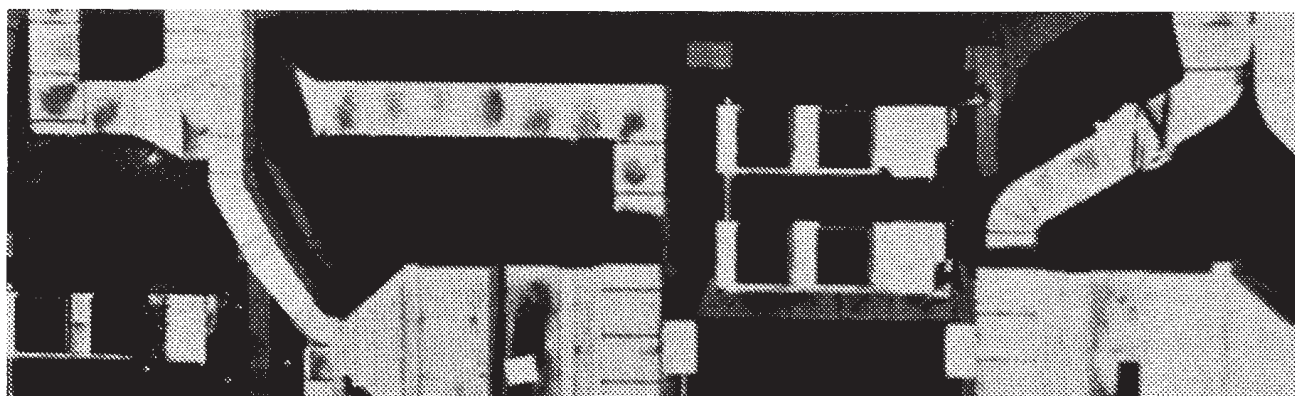
Når ethvert billede viser sig at være uendeligt afsøgeligt, dvs. uudtømmeligt, fordi det ligesom synsindtrykket tillader os at „se nærmere efter“, hvis vi ellers har tid til at gøre det, skyldes det den samme fordobling. Den er blot langt tydeligere, når billedet står stille, så at vi kan undersøge det med vore spørgsmål. Vi mærker i billedkunsten, at værket kan svare på mere, end vi kan spørge om. Værkets dialog med os, de endelige subjekter, er blot en lille episode i dets dialog med Subjektet. Derfor er det meningsfuldt at „spørge videre“, som vi gør i den altid uafsluttede fortolkning af et værk. Og derfor kan vi alligevel være galt eller rigtigt afmarcheret i vore fortolknin-ger. Ellers ville vi heller ikke give os af med at fortolke noget som helst. Noget er tilfældet, selv om vi ikke ved, hvad det er.

Det er uden for os selv, vi etablerer den refleksivitet, der overhovedet gør os til os „selv“. Vi er selv noget, der er tilfældet. Til vor blotte synlighed føjer sproget en hørbarhed og en ny synlighed, som oplyser indholdet i vor tale på samme måde, som den første synlighed blev oplyst. Det symbolske afgør, hvad vi „i virkeligheden“ siger, når vi taler; det er på dets vegne, vi i telefonen svarer på spørgsmålet:

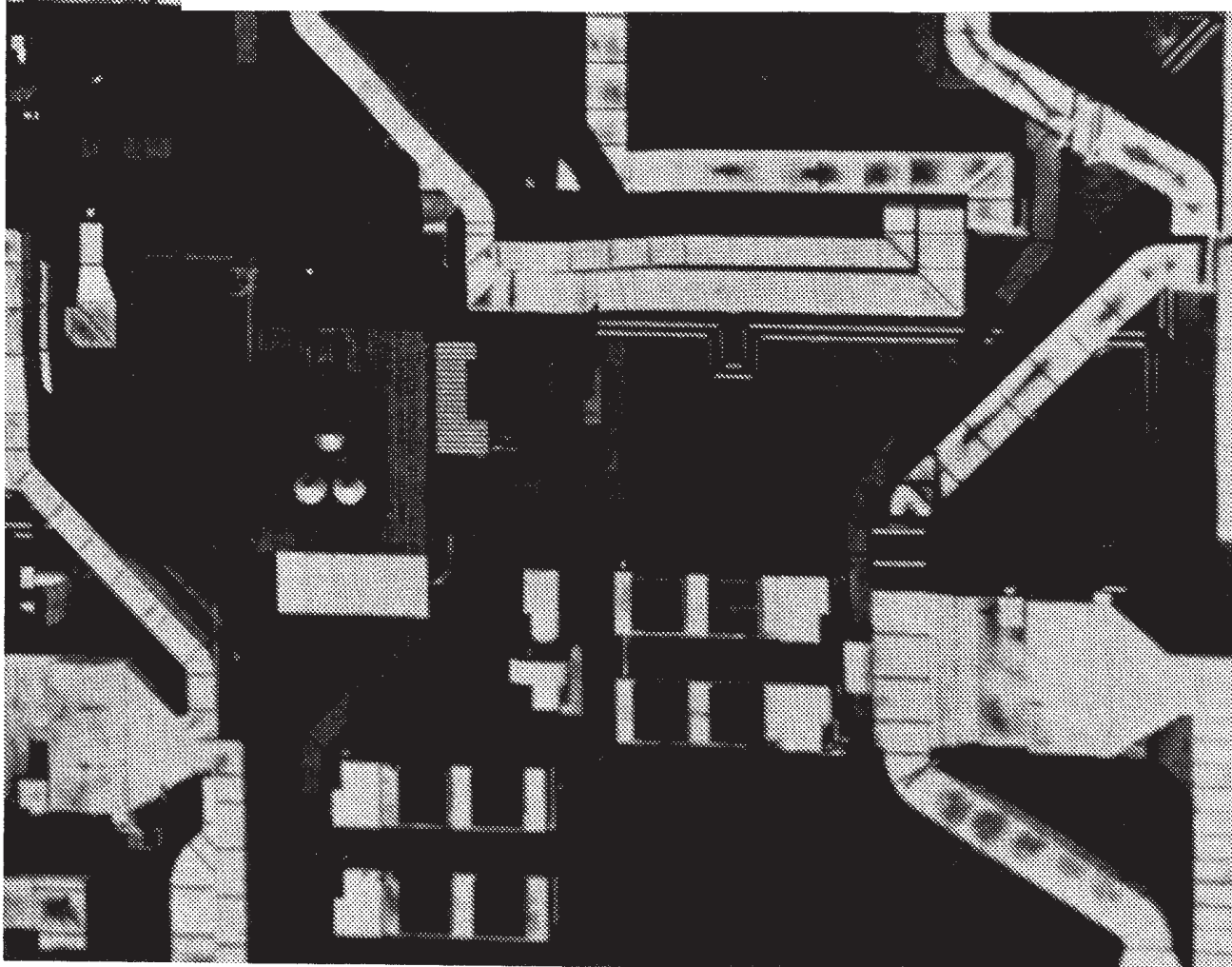
Er det dig?

Foto: Georg Gerster





INTERNE RELATIONER



ROTTEFÆLDEN

Jeg hader rotter!

Som de fleste andre mennesker hader jeg rotter som pesten. Men uanset hvor meget jeg hader disse dyr er der i det mindste én rottefælde, som jeg ikke kan tolerere.

Den virker på den måde, at man på et sted hvor man har observeret dyrets indtrængen, typisk en kælder, anbringer en stor plade på gulvet, f. eks. en spånplade 1 x 1 meter.

Herefter smører man en langsomt tørrende lim (klister) ud over pladen, og anbringer et stykke ost inde på midten.

Når hovedpersonen dukker op, ofte om natten når der er ro, vil den i sin iver efter at få fortæret osten bevæge sig ind over pladen. Den vil imidlertid hænge fast i den seje klister. Og jo mere den bevæger sig og kæmper for at komme fri, jo værre vil dens situation fortone sig. Rotten slipper ikke fri.

Til slut demonstrerer den endelige løsning fældens suverene „kvalitet“.

I sit sidste fortvivlede forsøg på at komme fri reagerer rotten nemlig derved, at den bider benene af sig selv.....!!!!????

For hvert nyt skridt der tages ændres situationen, men altid til det værre. Som i en Werner Herzog film sættes et system på skinner, som derefter alene peger ind i sig selv, dybere og dybere for til sidst at ende i elendighed, ulykke, død - total udslettelse.

SELVREFERENCE - SELVDESTRUKTION - PARADOKS

Selvreferencer støder man på hver dag alverdens steder; f. eks. hver gang nogen siger „jeg“.

Det er ikke få bøger der er skrevet om dét at skrive, eller hvor mange film er der ikke produceret hvor handlingen spiller sig ud under indspilningerne til en film? Sådanne bøger, film eller hvad der nu måtte være tale om, kan man sige er selvrefererende og det er der i og for sig ikke noget underligt i.

Anderledes bliver det når dét der skrives handler om dét der skrives. William S. Burroughs bog *Nøgen frokost*¹, er et sådant eksempel, og ligeledes findes der eksempler på film der handler om indspilningen af den film man ren faktisk sidder og ser på (f. eks. Woody Allen: *Stardust memory*).

1 Nøgen frokost (Naked lunch) udkom første gang i 1959. Filmatiseret af David Cronenberg i 1992.

De første eksempler (f. eks. skrift om dét at skrive) peger ganske vist på sit eget medie, men her indenfor, på noget andet end sig selv,

nemlig det at skrive mere generelt. De peger altså væk fra sig selv. De sidste to eksempler derimod, peger udelukkende på sig selv. Ind i sig selv.

En afgørende forskel på de to hér skitserede eksempelrykker synes at være at den sidste indeholder et paradoks.

I de sidste eksempler er det som om dét der er der, ikke er der alligevel - det smutter. Det udvisker, på en sær måde, sig selv - med sig selv. Selvdestruerende - der er noget fanden-i-voldsk på færde!

De helt klassiske selvdestruerende paradokser kommer fra Grækenland; Epimenides: „Jeg lyver“ eller „Denne sætning er falsk“, de såkaldte løgnerparadokser. Siden er et utal i forskellige varianter i alle mulige kategorier kommet til. Hér er en lille blandet perlerække fra den Amerikanske professor i kognitionsforskning og datalogi; Douglas R. Hofstadter's ellers så systematiske bog *Megamagiske temaer* (intet mindre):

DENNE SÆTNING INNDEHOLDER NETOP TRE FEIL.

den tredje fejl er naturligvis at sætningen i sig selv er fejl.

**HVORDAN VILLE DENNE SÆTNING LYDE, HVIS DEN IKKE
VAR**

SELVREFERERENDE.

eksisterer naturligvis ikke.

**DENNE SÆTNING VILLE VÆRE SYV ORD LANG, HVIS DEN
VAR SEKS ORD KORTERE.**

eksisterer heller ikke, det ville ikke være den samme sætning.

**NÅR DU KIGGER DEN ANDEN VEJ, ER DENNE SÆTNING PÅ
SPANSK.**

er månen der når ingen kigger på den?

DENNE SÆTNING STOD I DATID.

stod????

**DET SIDSTE ORD I DENNE SÆTNING ER IKKE „SAGT“ -
ENDNU.**

Å hva' så!

Ja, man kan indvende at når en sådan sætning er læst, så er den også overstået netop fordi den udvisker sig selv, og dermed færdig, der er ikke mere. Men skal man være helt ærlig må man nok indrømme at man ikke er færdig med sætningen blot fordi den er læst. Det er ikke det rene morskab.

Idet selvreferencen selvsagt refererer til sig selv og ikke mindst hvis den samtidig indeholder et paradoks, og fordi den indbyggede selvdestruktion udtrykker fravær af efterladenskaber, er det tankevækkende at fænomenet besidder evnen til at efterlade een i dyb eftertanke.

ØGLER

For 200 mill. år siden levede der hér på planeten et væsen som efter sigende på flere måder kan mistænkes for at være stamvæsen for mennesket.

Når dyret, for det var et sådant der var tale om, ikke længere eksisterer skyldes det ikke, hvad hér er pointen, at det gjorde alt hvad det kunne for at udslette sig selv, men derimod de klimaforandringer som kloden siden har gennemgået og som har gjort det af med dinosauren, stegosauren og alle de andre øglelignende uhyrer.

Det kæmpemæssige monster, som altid optrådte alene, bevægede sig rundt på sine kraftige bagben i et uimponerende næsten dovent/kluntet tempo. Forbenene, eller rettere armene var tynde og meget senet. Til trods for at hænderne var kødfattige var de meget kraftige og hårde som maskinstål. Man må forestille sig, at når dyret knyttede sin næve og svingede armen var resultatet et knusende våben, som nutidens nedrivningsentreprenører ville have misundt.

Sædvanligvis er naturen indrettet således, at der altid er noget der er noget andet overlegent. Vand udsletter ild, ild udsletter træ osv. Også når dyr, og mennesker for den sags skyld, kæmper udpeges den ene som vinder mens den anden må overgive sig. En ligestilling hvor begge parter udpeges som vindere er blot en illusion.

Med dyret som vi hér skal koncentrere os om forholdt det sig anderledes. Når det mødte en fjende, hvilket iøvrigt vil sige alle andre end det selv, udraderede det ganske enkelt med øjeblikkelig virkning sin modstander, ikke noget med, som det f. eks.

er tilfældet med hunde, at staklen havde mulighed for at overgive sig ved at afgive bestemte signaler.

Med én undtagelse, nemlig dén hvor dyret mødte en racefælde, var det sin modstander overlegen.

Når dette skete gik uhyrene straks løs på hinanden idet de skiftedes til at slå den anden i hovedet med stålnæven.

Nu var vores hovedperson hér forsynet med et meget kraftigt kranie generelt og en særdeles tykt, næsten panseragtig pandeskal specielt.

I tillæg hertil havde naturen, som på så mange andre områder viser sig forunderlig, gjort dette kranie af et stof, om udvidede sig når det blev udsat for hårde slag. Det betød i praksis at skallen på det enkelte dyr voksede hver gang det andet dyr slog til, således at dyret var bedre rustet til at klare det næste slag, som jo uvægerligt ville komme.

Man kunne her, under hensyntagen til den mere forfængelige og kosmetiske side af sagen, fristes til at udtrykke sin bekymring over dette væsens udseende, som sandsynligvis ikke i forvejen har appelleret til den alt for gode smag, men som efter adskillige slag med deraffølgende ekspandering af pandeskallen efterhånden må have tenderet det uhyrlige.

I så måde kan man imidlertid spare sine bekymringer.

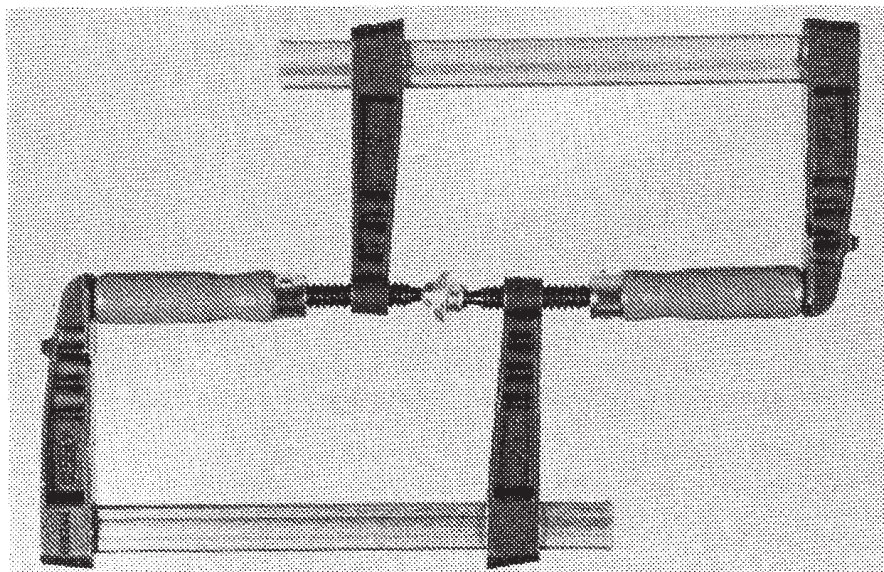
Hovedskallen voksede indad. Dette betød at hjernen, som man i forvejen kunne mistænke for ikke at være alt for overdimensioneret, blev mere og mere fortrængt, for til sidst, når der ikke var mere plads, helt at forsvinde. Samtidig var kraniet vokset til en massiv blok som tålte hvad som helst og slutresultatet var at samtlige planetens eksemplarer på skift stod og slog hinanden oven i hovedet.

TA'TRE - BETAL FOR TO

Lad os en stund forlade skriften/teksten, og se på noget lidt mere „håndfast“, for selvreferencer og paradokser figurerer også i tegning, maleri, teater osv. Og objekter, herunder byggekunstværker som vi mere specifikt skal nærme os.

Før vi går videre tager vi et kig på de to skruetvinger (fig. IV-1.), der er et billedværk som er opstået gennem tænkningen af det jeg hér skriver ned, og som jeg symptomatisk nok har kaldt „Selvreference“. Jeg skal selvsagt ikke „forklare“ mit værk, men kun opfordre til at følge projekter ind over det.

Fig. IV-1. Karl Christiansen: „Selvreference”.
Foto: Åge Lund Jensen



Som vi så, er der tale om systemer hvor det i hele systemet som peger, peger tilbage enten direkte på sig selv eller på noget andet, som så direkte eller indirekte peger tilbage på udgangspunktet. Det går i ring. Det hele holder sig altid indenfor det system hvori det er opstået. Man slipper ikke af med det som ved nogen form for forløsning. Objektet (ikonet) er i krise.

Den danske filosof Justus Hartnack illustrerer dette meget fint, omend hans ærinde er et andet, med det han kalder „pegepindseffekter”. Lidt mere sprog.

Sætningen „Denne sætning er falsk” antages at være en pegepind. Når sætningen peger på en hvilken som helst sætning er der ingen problemer, der er logik i tingene - bortset fra når den peger på én sætning, nemlig sætningen „Denne sætning er falsk”. Paradoks!. Paradokset løses, eller misforståelsen opklares, ifølge Hartnack ved at sige at sætningen (altså pegepinden) er i et andet sprog (metasproget) end sætningen der peges på, som er i objektsproget (objekt for det der peger). Derved er der tale om to forskellige sætninger selv om disse korresponderer, stemmer overens, er identiske.

Men hvad nu hvis vi tager Hartnack på „ordet” og realiserer denne pegepind, så kunne man helt konkret forestille sig en pegepind der peger på sig selv. Den måtte i så tilfælde være bøjet rundt, og vi havde et objekt (ikon), nemlig pegepinden som så var i krise. I dette tilfælde ville såvel det der peger, som det der peges på være ét og samme objekt (jvf. i samme sprog).

² Justus Hartnack: Erkendelsens grundlag, Paradokser indenfor logikkens og matematikkens filosofi, 1993. Under kapitlet: Sandhedsbegrebet (side 48).

Det er dette man ofte oplever i moderne kunst, når kendte objekter (gerne hverdagslige) optræder i/som kunstværker. Duchamp (cykelhjul på en taburet, sneskovl, flasketørrestativ), Jasper Johns (øldåser, knapper), Jeff Koons (svømmevest, basketball, badedyr, støvsuger), Aldo Rossi (arketyperne, tomt hus på kirkegård, bord i marmor formet som/giver sig ud for at være træ) for at nævne nogle eksempler. Objekterne er utilnærmelige, uskadeliggjorte, nytte/meningsløse og peger ikke på noget som løser deres gåde og giver svar som retfærdiggør deres tilstedeværelse. „Hvad i alverden skal dette forestille“ hører man på kunstmuseet - men nej, intet svar. Det eneste svar som gives er det selvsamme objekt - selv.

Tolstoy: en genstands betydning (betydningsfuldhed) ligger i dens almene forståelighed. -Det er rigtigt og forkert. Det, der gør genstanden vanskelig at forstå, er - når den er af betydning, vigtig - ikke, at der til dens forståelse kræves en eller anden særegen instruktion angående abstruse ting, men derimod modsætningen mellem forståelsen af genstanden og så det, de fleste mennesker ønsker at se. Herved kan netop det mest nærliggende blive det allervanskeligste at forstå. Det drejer sig ikke om at overvinde en vanskelighed ved forstanden, men ved viljen³.

Ludwig Wittgenstein

Objektet peger igen og igen tilbage på sig selv, opløser/ophæver (hvilket ikke skal forveksles med udtømmer) sig selv. Først på et tidspunkt, når beskueren ikke kan komme af med det, fordi det også i denne bestandig vender (tilbage) sig indad, idet han/hun ikke kan relatere det til andet (som med pegepinden) end sit eget subjekt, og den kendte svimmelhed, som hér kan siges at være et positivt tegn⁴, nemlig på at „noget“ er „forstået“, fremkaldes (i bedste fald) kan man tale om at der peges. Men nu peges der „ud“. Langt ud, til noget universelt, noget guddommeligt, noget uendeligt, der peges ud i metafysiske rum.

Modsat: Hvis jeg møder et skilt med teksten: *Garderobe i kælderetagen*. Og jeg derefter går ned i kælderetagen og finder garderoben, ja så er der ikke mere grund til at tænke over dette, det er udtømt. Skiltet peger på garderoben. Såvel dét der peger som dét der peges på er at finde inden for det konkrete rum, som to ting (objekter) nemlig skilt og garderobe.

³ Kultur og værdi, spredte bemærkninger.

⁴ Også Niels Bohr henholdt sig til svimmelhed som noget positivt; han mente at hvis nogen påstod at de havde forstået kvantefysikken uden at blive svimmel, så kunne man regne med at de ikke havde forstået noget som helst.

Den førømtalte bøjede pegepind er også at finde inden for det konkrete rum, men til trods for at den både er pegende og udpeget, nemlig pegende på sig selv, er den kun én ting (ét objekt), det er derfor den er paradoksal. Den udsletter sig selv, bliver utilnærmelig, uskadeliggjort, nytte/meningsløs, den kan ikke bruges som pegepind. Alligevel bliver den ikke betydningsløs.

I kunsten overskrides grænsen mellem det konkrete og det ukonkrete (metafysiske) rum. Dette er en væsentlig grund til at vi har kunsten. Det ville være skabagtigt og unødvendigt indviklet og kostbart at gå og skabe attrapper, henvisninger, symboler osv. af eller til noget som vi helt konkret har, hvis vi bare vender os om. Ja altså bortset fra at vi, som i garderobetilfældet, kan løse nogle praktiske problemer i det daglige, men det har ikke nødvendigvis noget med kunst at gøre.

I kunsten får vi hentet noget „ind“ i tillæg til det vi allerede har. Vi får noget der ren faktisk ikke er der.

I ethvert genuint kunstværk skinner noget igennem - som ikke findes.

Ludwig Wittgenstein

Dette noget er, som vi så, ukonkret, metafysisk - det er imaginært. Det er noget der ligger uden for det pragmatiske. Det er hentet ind fra det metafysiske til det fysiske konkrete og pragmatiske rum, hvor det er vist som noget fysisk. Hvis det ikke var fysisk ville vi ikke være i stand til at fange det op, vi ville ikke være i stand til hverken at se eller kommunikere det.

Hvis jeg f. eks. ønsker at vise lysbilleder for en forsamling, må jeg gøre det på en eller anden form for skærm (væg, lærred ell. lign.) ellers kan ingen se dem. Man kan selvfølgelig diskutere om billedet er der ude i luften et eller andet sted under alle omstændigheder, men alt andet lige er det i dette tilfælde intet bevendt hvis det ikke kan ses, og det kan det kun hvis det rammer noget - fysik.

Solen vidste ikke hvor skøn den var, før den ramte væggen.

Louis Kahn

Kunstværket må kunne siges at være fysik + symbol. Og opstår ved bearbejdning af noget fysisk som fremkalder noget symbolsk.

KAUSALITET



Fig. IV-2. Messing og kobberrør uden maling

Jeg vil ikke påstå at man kan vende sig til at de „vante lovmæssigheder“ omkring Årsag og Virkning sættes ud af spillet, det ville iallefeld skulle ske over en overordentlig lang årrække, men jeg håber at John Wheeler's forsinkede valg-forsøg, (nævnt under afsnit 2, og beskrevet i appendix) kan bidrage til at så tvivl om disse lovmæssigheder. Og jeg er nok så sikker på at; vil man arbejde med kunsten så er man simpelthen nødt til ikke alene at acceptere, men ligefrem at kalkulere og leve med sådanne uformulerbare tanker. Man er nødt til at tænke metafysisk.

Jeg har lavet nogle refleksionsforsøg som jeg nu vil beskrive. Lidt senere skal jeg komme tilbage til hvilke tanker der har adstedkommet disse forsøg.

Vi tager en stump kobberrør, som er højglanspoleret på den indvendige side (f. eks. 50 mm i diameter). I midten heraf placeres en stump messingrør (25 mm i diameter), som er højglanspoleret på den udvendige side. I fig IV - 2. og 3. er forsøget illustreret ved computertegninger.

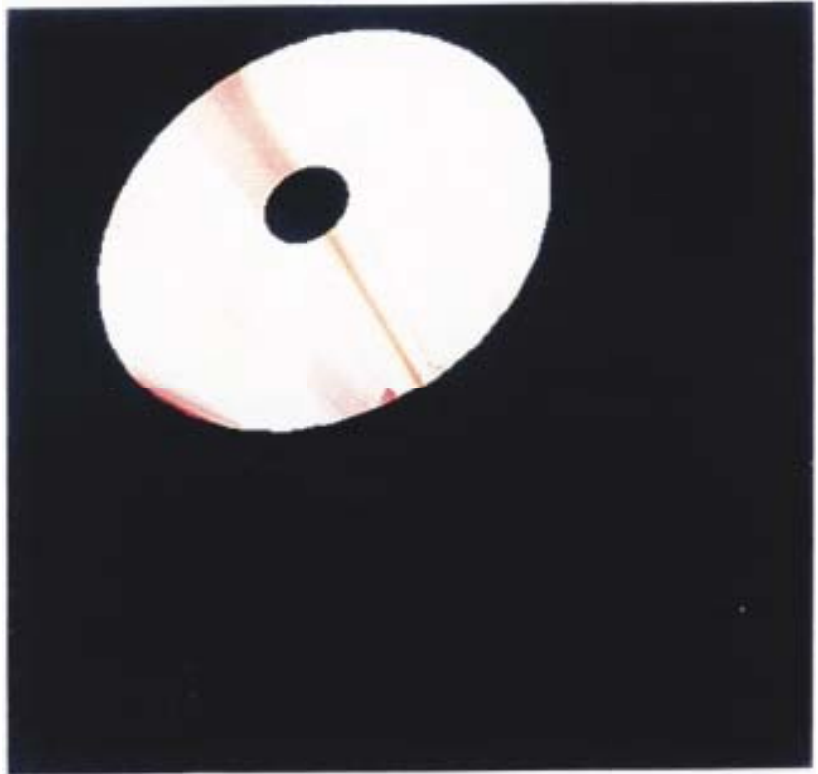


Fig. IV-3.og med. Computergrafik af Anna Marie Thommasen

Messing og kobber har, som vi ved, forskellige farver, og i og med at begge materialer kan opnå en meget høj grad af „blankhed“, vil de placeret som beskrevet ovenfor spejle sig i hinanden. Kobberfarven vil blandes op med messingfarven og omvendt. Dette finder sted i en sådan grad, at hvis vi maler kobberrøret (f. eks. sort) på snitfladen og den udvendige side og lignende, messingrøret på snitfladen og den indvendige side, vil vi være afskåret fra at identificere hvilket materiale der er kobber og hvilket der er messing. Den farve vi ser er en blandingsfarve, altså dét vi har fået i tillæg til dét vi allerede havde - vi ser noget der faktisk ikke er der. Samtidig indtræder dette, at dét der faktisk er dér hviskes ud - det forsvinder så at sige for vore øjne, vi kan simpelthen ikke se det - et aspekt vi skal komme tilbage til senere.

Nu kan man selvfølgelig diskutere hvorvidt det, hvorom jeg siger at det ikke er der, altså blandingsfarven, alligevel er tilstede. Hvis man foretager målinger, lux og den slags, vil man helt sikkert kunne registrere noget der vil kunne opfattes som værende fysisk tilstede. På den anden side er det lys vi taler om, og lys, har fysikerne slået fast

for os, det ved vi ikke hvad er. Under alle omstændigheder må jeg medgive at det ville være at strække den rigeligt langt, hvis jeg sammenlignede dette noget med metafysikken. Alligevel illustrerer eksemplet meningen så langt. Blandingsfarven tilføres ikke som noget selvstændigt, den opstår som resultat af de to andre farver, og den gør det alene i denne kontekst, hvorimod de to andre farver optræder som noget selvstændigt isoleret set. De er koblet til metallet messing henholdsvis kobber og kan derfra hver især indgå i forskellige andre sammenhænge, hvilket blandingsfarven ikke kan idet den er afhængig af at såvel messing som kobber følger med. Når jeg siger om blandingsfarven at den ikke er der, betyder det at den i denne sammenhæng ikke er der som noget selvstændigt, det er kun muligt eller meningsfyldt at tale om den i forbindelse med noget andet. Der er rum for fortolkning for så vidt at det ikke kan registreres hvad der adstedkommer farven.

Det er lidt som med ord og begreber i sproget. Siger jeg f.eks. *dør* og kun det, giver ordet ingen mening fordi det ikke er bundet til noget andet. Det er ikke muligt at vide om der er tale om en indgangsdør, en bildør, om det handler om litterært at åbne en dør eller om det frygtes at én eller anden snart dør. Først når ordet sættes ind i en sammenhæng og jeg siger f. eks. *dørhåndtag* indfinder en begyndende mening sig. Ordet fryses fast, det kan ikke være hvad som helst, der er ikke længere frit slag til fortolkning. Selvfølgelig findes der oseaner af dørhåndtag, men alle andre dørsammenhænge end håndtag er bortelimineret, således at der ikke er grund til at beskæftige sig med dørvogtere, dørk, dørspioner osv.

Hvad er det der sker? Ja, hvis vi skal forklare det må vi sige, idet vi må vælge, at kobberet spejler sig i messing, og at messing spejler sig i kobberet. Ved denne spejling ændres farverne på de respektive materialer, hvorefter en ny spejling finder sted, som ændrer farverne endnu engang osv. osv. Hastigheden afgøres af lysets (300.000. km/sek.), farven går mod fællesfarven og processen fortsætter i det uendelige (iallefald så længe der tilføres lys).

For en ordens skyld har jeg efterprøvet forsøget idet mit ønske var at standse processen imellem de enkelte refleksioner i håb om at kunne se hvad der foregår. Nu skal man være ganske fingernem hvis man skal „stikke kniven“ ind imellem sådanne to lysrefleksioner, iallefald med det udstyr som jeg har haft til rådighed. En computer simulerede imidlertid forsøget. To plader, den ene rød og den anden blå blev bygget op på skærmen stående parallelt over for hinanden hvorefter

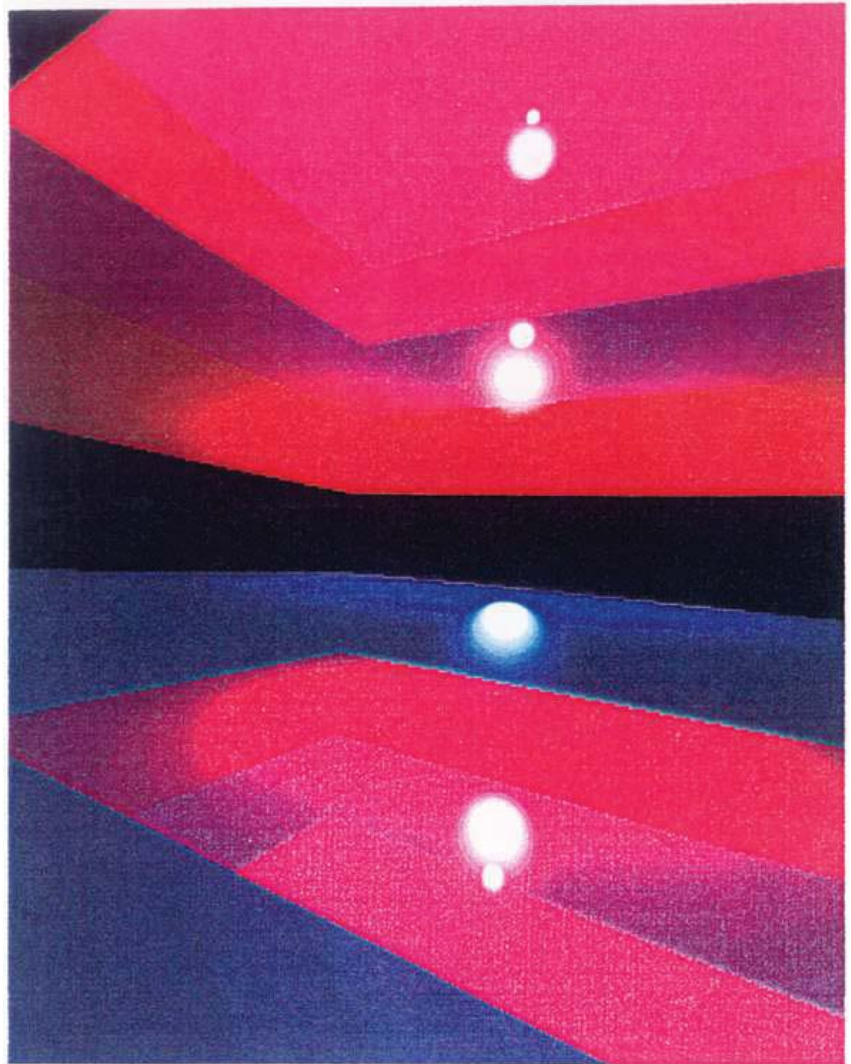


Fig. IV-4. Blå og rød plade med fem refleksioner.
Computergrafik af Anna Marie Thommasen

computeren fik besked på at udføre fem refleksioner. Resultatet (fig. IV-4.) viser ganske rigtigt gennem de fem stadier hvordan farven ændres gradvis og at den går mod violet, som må være fællesfarven for rød og blå.

Det vi står tilbage med er to ting. Den ene, som vi skal se på under afsnittet „Formning af arkitektur“, er et problem omkring den kompromisløse kunst, som kun kan løses gennem et paradoks. Og den anden, som vi tager først, ér i sig selv et paradoks.

Hér har vi noget endeligt nemlig rørene som vi til og med har defineret

materialer og farver og har sat dimensioner på, altså noget konkret fysisk i det konkrete fysiske rum. Samtidig genererer dette endelige noget uendeligt nemlig refleksionerne som fortsætter med at skifte farve i det uendelige til trods for at fællesfarven er endelig.

En lignende dualisme, et lignende paradoks, som vi ser ved stjernefraktalen (fig. IV-5.) hvor udgangspunktet er en trekant hvis enkelte sider deles i tre lige store stykker, og hvor det midterste stykke på hver side forsynes med en trekant hvis enkelte sider igen deles i tre.....osv. Omkredsen af fraktalen øger i det uendelige, idet vi kan blive ved med at montere trekanter, samtidig med at figuren aldrig vil kunne overskride begrænsningen som den omskrevne cirkel udgør - og denne er endelig.

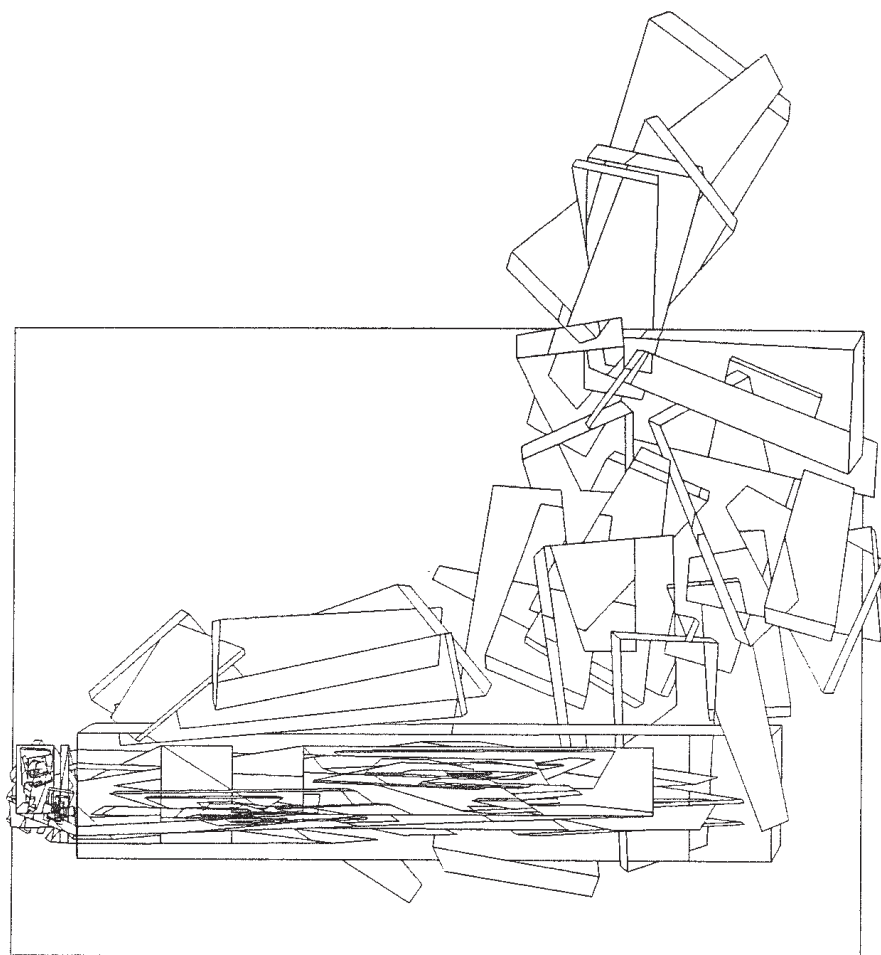


Fig. IV-7. Karl Christiansen: „Utopia, 1990

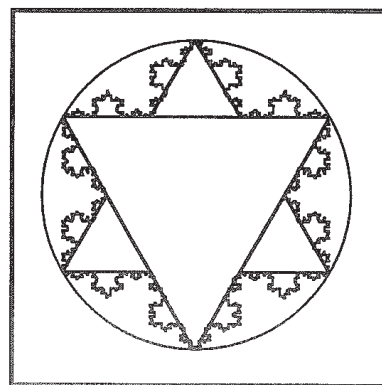


Fig. IV-5. Stjernefraktal



Fig. IV-6. Karl Christiansen: „To plader“, 1989

Selv så gammel en form som kuglen plages af dette paradoks. På kuglens overflade kan vi bevæge os rundt i uendelighed uden at møde afgrænsninger. Derimod beskriver overfladen et bestemt areal for den enkelte kugle (diametere). Kuglen er et ubegrænset univers, som er endelig i omfang.

I de viste tegninger (fig. IV-6. og 7.) har jeg bestræbt mig på at ophæve kausaliteten; ét element ligger foran et andet samtidig med at det andet ligger foran det ene, samtidig med at det ligger i samme plan. Alle figurer hænger sammen i ét komplekst net.

Hvordan den slags åbenbare dobbeltheder (paradokser), som er beskrevet ovenfor er menneskelig muligt er vanskelig at forstå, eller

rette er ikke muligt for mennesket at forstå. Begrænset af vores forståelse af sproget er vi afskåret fra logisk at kunne forklare fænomenet. At det finder sted er tydelig for enhver men ikke at det er muligt.

OLA

Som den dag jeg sad på tegnestuen midt i al flytterodet, og funderede over hvordan jeg skulle få bragt noget fornuft ind i bygherrens ufravigelige og fuldstændige vanvittige krav om at hoveddøren skulle flankeres med to søjler.

Et af disse krav der på en måde selvforskyldt er fremkaldt fordi man en tid har presset sin vilje igennem, og bygherren efterhånden føler sig overkørt, hvorfor han nu krampagtigt ser sig nødsadiget til at markere sin stilling og indflydelse som bygherre. Søjlerne skulle faneme være der, for det havde han og hans kone set i Amerika og det var fint.

Jeg havde indtaget denne grublende stilling og mine, hvor man stirrer frem for sig uden at fokusere på noget bestemt. Tilfældigvis var mit blik rettet mod Ola, som havde fået den opgave at udarbejde et forslag til omorganisering og indretning af tegnestuen, hvilket han nu sad og skitserede på.

Ola var utrolig til at tegne på fri hånd, og denne egenskab kombineret med hans, ud over alle grænser, humoristiske sans, vakte ofte jubel på tegnestuen (og sikkert også, hvis de

ellers vil indrømme det, hos bygherrerne), Pludselig fandt man på de ellers tørre arkitekttegnede planer og snit, en bygningsarbejder indmuret i en ventilationsskakt, skeletter i krybekælderen eller kommende funktionærer, som lå og formerede sig i et hjørne af et projekteret møderum.

Et par elektrikkere var i færd med at demontere loftsamaturene. En af dem stod på toppen af en winerstige, lige bag Ola, og da jeg som sagt ikke var særlig opmærksom på mine omgivelser på det tidspunkt, ved jeg ikke hvad der præcist skete. Men pludselig væltede elektrikeren med stige, amatur og det hele ned over Ola's tegnebord. Ola sank sammen og gled ned på gulvet.

Da jeg og andre et øjeblik efter nåede derhen, var han bevidstløs.

Ingen på „stuen“ kunne undgå at vide at Ola var bløder. Dertil havde han underholdt for mange gange i frokostpausen, med sine utallige historier, hvor hans ironi ikke lod ham selv og hans skavanker gå ram forbi.

Der blev hurtigt tilkaldt en ambulance, og mens Ola blev transporteret ned på båren, ville jeg i al hast samle hans ejendele sammen, så han kunne få disse med sig på sygehuset. Men jeg blev lidt forstyrret.

Midt på hans bord lå et stort x-perspektiv af tegnesalen set fra indgangen. Alle tegnebordene var indtegnet på sin plads, og alle var de tomme, bortset fra Ola's. Her var alt kaos, stolen var væltet, og ved siden af den på gulvet lå en person, og skråt over bordets fjerneste kant havde han tegnet en væltet trappestige.

Jeg tog fri resten af dagen.

KUNSTVÆRKET ER UENDELIGT

I kunstværket finder vi uendeligheder analoge med refleksionsforsøgene. I og med at kunstværket ikke kan forklares til bunds, d.v.s. at man kan tale om det uophørligt uden at dække det helt, må vi kunne sige at kunstværket er i stand til at generere uendelig mange tolkninger. Eller som en god kollega sagde, kunstværket kan betragtes som et „sort hul“ hvori man kan blive ved med at hælde betydning, alt bliver opslugt, hullet fyldes aldrig op.

Og sådan må det være hvis budskabet er identisk med sin form, for

da reflekterer budskabet netop formen og omvendt, uendelig mange gange. Det ene er det andet og det andet er det ene. Det kan ikke skæres op (hermetisk tæt), dele kan ikke fjernes eller lægges til fordi det er uendeligt, det er sin egen lukkede kategori.

Det uendelig er det hvor en del af helheden er lig med helheder⁸; det halve af noget uendeligt er uendeligt og en tiendedel det samme - eller det dobbelte for den sags skyld.

Det kan umiddelbart synes som om der ligger en modsætning i, på den ene side at hævde (hvilket jeg ofte gør) at hele værket er indeholdt i formen, værket er formen, og på den anden side hævde at formen peger på noget der ikke er der (hvilket jeg også gør), altså sondring mellem formen og „noget“ andet (jvf. Wittgenstein; noget der ikke er der skinner igennem).

Som så mange gange, når det drejer sig om kunst, kunne vi her sige at dette forhold er en modsætning, et paradoks, som vi må acceptere og leve med.

Lidt nærmere kommer vi imidlertid ved at forklare/løse paradokset ved hjælp af uendelighedsbegrebet. Dog skal vi være opmærksom på at vi skubber problemet foran os, idet uendelighedsdefinitionen (Galileo/Dedekind), ikke overraskende, i sig selv er paradoksal. Men alligevel, hér er den: I og med at værket som helhed er uendeligt, er formen, selv om den er en del af helheden, alligevel lig med helheden.

AFSMITNINGSEFFEKTEN

Afsmitning fra én ting (objekt, begreb o.l.) til en anden, uden direkte konkret fysisk berøring, kender vi på flere forskellige plan. Refleksionerne som ved kobber og messingrøreksemplet er ét, og en farve på én væg som smitter af (reflekteres) på en nærliggende væg kunne være et andet eksempel.

Men også på det mentale plan kan vi tale om at vi er ofre for afsmitninger. Fig. IV-8. læses som HUNKAT, til trods for at det næstsidste tegn (bogstav) i denne sammenhæng skulle være et H (i henhold til første bogstav), vælger vi at læse det som et A. Hele ordet smitter af på det tegn vi er i tvivl om og beslutningen kipper over til fordel for helheden. I del II under afsnittet; „Budskabet er identisk med sin form“, ses et helt brev som det kun er muligt at få mening i ved hjælp af denne effekt. Til og med personer skifter udseende når de får nyt tøj på. Man taler ligefrem om at hun/han har skiftet personlighed - fået en ny identitet siges der, hvilket nu nok er at drøje den lidt for langt. Lad os nøjes med at mene at én hårfarve står bedre til en given farve jakke

HUNKAT

Fig. IV-8. Illustrationen er hentet fra Søren Brunak og Benny Lautrup's bog; Neurale netværk - computere med intuition

⁸ Dedekind's definition på uendeligheden. Forholdet er først opdaget eller iallefall nedskrevet af Galileo i dennes værk: Dialogues Concerning two new Sciences.1636.

end en anden, (komplementærfarver og alt det der) f. eks. rød i forhold til grøn (den sidste farve tænkt som jakke). Og mange flere eksempler. Under alle omstændigheder burde vi kunne konkludere; at alt tager „farve“ af, og afgiver farve til den kontekst det indgår i.

Jeg skal nu forsøge at sammenfatte en del af det vi har været igennem i dette kapitel så langt, ved at eksemplificere mere konkret og arkitektur-specifikt. Først gennem et par konstruerede eksempler, siden ved at se på konkrete allerede byggede eksempler.

Som vi har set i tidligere kapitler er det at bygge (f. eks. rum) ikke nødvendigvis det samme som at frembringe byggekunst. Hvad der er det ene og hvad der er det andet er det i høj grad kunsten der afgør. De kommende to eksempler hævdes ikke i sig selv at være kunst, de skal imidlertid agere pile der peger i denne retning.

FORMNING AF ARKITEKTUR; TO EKSEMPLER

Eksemplerne er stærk abstraheret, ren fiktion kunne man sige. Det betyder at alle andre parametre end sådanne som konkret og direkte hidrører det enkelte eksempel er barberet bort. Dette for at tydeliggøre eksemplerne.

ET RUM:

Lad os forestille os at vi ønsker et kvadratisk rum, som det af en eller anden grund, f. eks. størrelse, ikke lader sig gøre at spænde over i et spænd. Den første indskydelse er hér, naturligt nok, at reducere spændet ved at indføre en søjle (eller flere, men lad os nu forenkle), som det så ville være oplagt at placere i midten af rummet.

Hvis det rum, som vi ønsker at forme, skal være byggekunst må det dybest set være kompromisløs (kompromisbefængt kunst er ikke kunst).

Umiddelbart kunne søjlen betragtes som en nødvendighed. Her bliver altså viljen til rummets form og størrelse Årsagen og søjlen Virkningen. Men i det øjeblik søjlen introduceres ændres rummet. Der er ikke længere tale om det samme rum, som der i udgangspunktet var vilje til. Idet det første rum ikke indeholdt nogen søjle. Og denne søjle påvirker (**smitter** af på) det første påtænkte rum på forskellig vis (opdeling, skygger, farver konkret - men også mentalt som vi har set). Og disse påvirkninger vender hele billedet om, således at søjlen nu er Årsagen og rummet Virkningen. Men søjlen kom ind i dét rum som var udgangspunktet, altså søjlefrit og bliver således påvirket af dette rum.

I det øjeblik søjlen er placeret ændres denne, som konsekvens af rummet, til en ny situation, som således giver en ny og anden påvirkning af rummet, som igen ændres og på ny påvirker søjlen osv. osv. i det **uendelige**.

Hvis vi insisterer på at bevare kontrollen over denne proces, kommer vi uvægerligt til at prioritere mellem søjle og rum og et **kompromis** er uundgåeligt. Er søjle og rum derimod tænkt samtidig har vi startet en proces som i uendelighed vil kaste om på rækkefølgen af Årsag og Virkning eller sagt på en anden måde; vor vante forestilling om **kausalitet** er sat ud af spillet, for ifølge denne forestilling må vi altid vælge det ene frem for det andet, to ting tænkt på nøjagtig samme tidspunkt er ikke menneskelig mulig, det er et **paradoks**. Og som vi har set, hér og tidligere er det netop paradokset der træder frem, og løser problemet (kompromiset).

Samtidig ser vi at søjle henholdsvis rum indbyrdes eliminerer hinanden (**selvdestruktion**), for påvirket af rummet er det ikke længere søjlén og omvendt. Til gengæld og/eller samtidig opstår noget tredje, nemlig syntesen gennem en symbiose mellem søjle og rum (**tå tre - betal for to**).

Det er tankerne omkring ovenstående eks. der har været årsagen til de tidligere farverefleksionsforsøg.

Ligesom et kunstværk ikke kan være kompromisfyldt kan det heller ikke være tilfældigt, det har vi været inde på tidligere. I eksemplet over kan det således ikke være tilfældigt hvad sammenstilling af rum og søjle afstedkommer, syntesen må til slut være styret. D.v.s. vi må vide hvad der foregår i begge ender (den ene; søjle og rum, den anden; syntesen) af den proces, som gennemtrænger grænsen mellem det konkrete og det ukonkrete rum. Vi står altså tilbage med noget som ikke er kompromisfyldt og som heller ikke er tilfældigt. Til trods herfor kan vi ikke forklare det, for mellem begyndelse og slutning befinder der sig et paradoks, som vi ikke kan forklare, ligesom uendeligheden hér er indeholdt og den kan vi heller ikke forklare. Noget fysisk er bearbejdet og har fremkaldt noget symbolsk. Der er chance for at vi står over for et kunstværk.

Et andet eksempel, som viser noget lignende.

EN PLAN:

Der er fortsat tale om høj grad af abstraktion.

Lad os groft sige at der er to måder at gå til udformning af en planløsning på: (fig. IV-9.).

Den ene er den **funktionelle**, hvor rummene sammenstilles ud fra deres funktioner og således former husets ydre begrænsning.

Den anden, som går den modsatte vej, er den **formale**, hvor husets ydre begrænsning fastlægges og funktionerne (rummene) indordnes herefter.

Nu er fremgangsmåderne naturligvis ikke så „sorte/hvide“ som vist her, så enkelt er det heller ikke.

Ved den funktionelle model skæves der til den ydre form når rummene sammenstilles, dimensioneres og proportioneres, ligesom rumprogrammet tages i ed når den ydre form vælges ved den formalistiske model. I virkeligheden vil man hævde at der i praksis er tale om en blanding af de to modeller. Altså først funktion (eller omvendt rækkefølge), så form, så funktion, så igen form. Snart er man inde snart er man ude og så er man inde igen osv. osv. til man helt har glemt hvad der kom først og hvad der kom sidst.

Imidlertid - pedantiske som vi er, ved vi at den ene model vil blive prioriteret i forhold til den anden, alene af den grund at den sidste „hånd“ uvægerlig må ligges på den ene af modellerne, hvorved den anden lige så uvægerligt nødvendigvis bliver underprioriteret, som værende en konsekvens af den første. Det er fortsat ikke menneskeligt muligt at gøre to ting på én og samme tid.

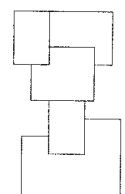
Ingenting må være tilfældigt, og intet kan være for meget og intet kan være for lidt osv. osv. Hvis vi vælger den funktionelle model falder kompromiset og tilfældigheden på det formale, og omvendt hvis vi vælger den formale model skulle det være meget tilfældigt om funktionerne netop passer ind i den valgte form.

Heller ikke den „amerikanske“ model (en tredje) er gangbar. Det er denne hvor rummene sammenstilles ud fra funktionelle kriterier indadtil, hvorefter hele herligheden indrammes (flankeres, camoufleres) af en facade (kulisser) som alene tilgodeser æstetiske „ydre“ forhold. I dette tilfælde er der ikke tale om syntese, idet det funktionelle og det formale simpelthen er adskilt hvor det burde have været ét. Man kan jage „kniven“ ind mellem form og funktion og værket er således ikke (hermetisk) tæt. Det som ligger imellem er for meget, er i overskud. Modellen er ikke præcis.

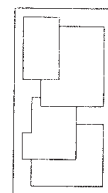
Selv om det umiddelbart fremstår som umuligt er det fortsat syntesen der er kravet. Noget umuligt (syntesen) må altså vise sig igennem noget muligt (funktion og form). I vort tilfælde må et paradoks således



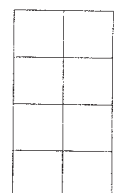
KOMPROMIS
PÅ
FUNKTION



KOMPROMIS
PÅ
FORM



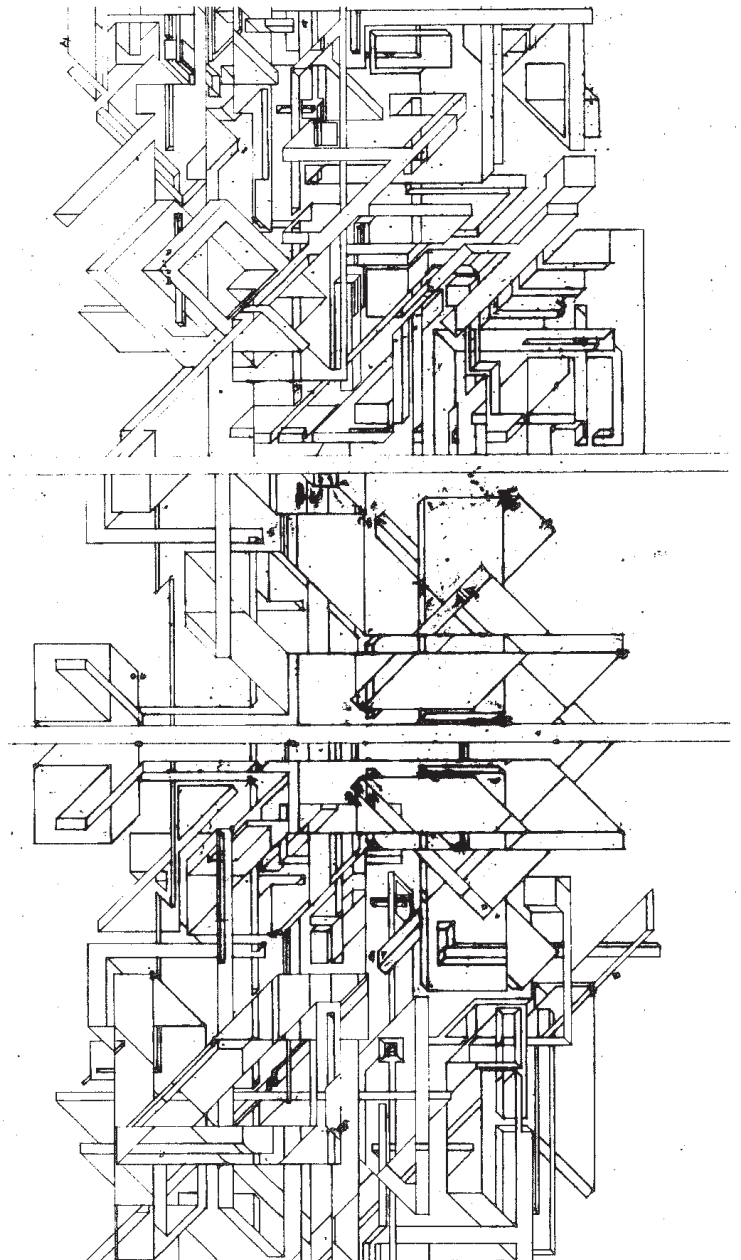
"AMERIKANSK"
MODEL
Fig. IV-9.



SYNTSE

befinde sig mellem det funktionelle og det formale før syntesen kan være en realitet, på samme måde som det var tilfældet i eksemplerne; messing/kobberrør og rum/søjle.

Og således kan man tage alle parametre som indgår i et



Tegning af forfatteren

byggekunstværk og stille op imod hinanden; alle materialer og konstruktioner, alle former, farver, overflader, lyde og lugte, lyset, funktionerne, teknikken, lovgivningen, økonomien osv. osv. Et komplekst net viser sig, af relationer på kryds og tværs som alle og hver især er afhængig af hverandre. Uoverskueligt (især ved et byggekunstværk) kan man sige - ja, men antallet af parametre er ikke uendeligt, og der ud fra kan man således ikke konkludere at opgaven er umulig. At hævde at byggekunst er kompromisernes kunst (som man af og til hører det) er en falliterklæring, som kun har til formål at tilgodese det bekvemme. På den anden side kan man påstå at ingen hidtil har klaret at løse opgaven fuldt ud, det er noget andet - dog, nogen har været tæt på. Det skal vi se på om lidt.

Her kommer en række eksempler fra det „virkelige“ liv, relateret til afsnittet så langt.

KRYDSAFSTIVNING

Engang jeg sad i projekteringsmøde, og problemet var krydsafstivning af en stålkonstruktion, blev jeg offer for et paradoks. Som arkitekt ønskede jeg krydset så smækkert (klein/tyndt) som muligt, hvorfor jeg foreslog rustfrie stålkabler som har en meget høj trækstyrke (tænk på Lillebæltsbroen). Ingeniøren som jeg sad over for må have haft nogle andre interesser som jeg ikke kender til. I allefald argumenterede han med at sådanne kabler strækker sig når de belastes, hvilket er helt rigtigt. Men så strammer vi dem bare op lød mit geniale forslag. Men nej, for så strækker de sig igen. Jamen så strammer vi dem endnu en gang. Men ak, de strækker sig igen. Stram igen. Stræk igen. osv. osv. Resultatet blev nogle „fede“ stangstål (som iøvrigt, når det endelig skal være, er underlagt de samme betingelser som kabler, omend i langt mindre udstrækning).

På dette tidspunkt kendte jeg ikke til Zenons paradoks. Havde jeg gjort det ville jeg, ud fra ingeniørens egen argumentation, have truet ham med at han aldrig mere ville nå hjem. For at komme hjem måtte han jo først bevæge sig halvvejen og derefter halvvejen af halvvejen osv. osv. i det uendelige. Han ville komme uendelig tæt på sit hjem, men hjem ville han aldrig komme.

ONE TON PROP (HOUSE OF CARDS)

Richard Serra's skulptur fra 1969 viser fire blyplader (122 x 122 cm) der som et korthus hviler sig op af hinanden (fig. IV-10.). En plade er

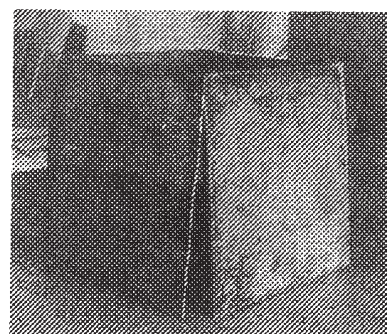


Fig. IV-10. Richard Serra: One ton prop (House of cards) 1969

afhængig af den forgående, som er afhængig af den forgående igen osv. i det uendelige. Skulpturen er i sig selv en konstruktion hvor kræfterne løber rundt og rundt i det lukkede system. Det er ikke muligt at udpege hvilket element (hvilken blyplade) i konstruktionen der er den egentlige årsag til at konstruktionen er en realitet (hvilket den unægtelig er). Alle blyplader er årsag samtidig med at de er virkning. Insisterer man på at fjerne den ene fjerner man samtidig alle.

EINS, ZWEI, DREI, VIER, FÜNF, SECHS, SIEBEN, ACHT
 Hér viser Serra en af sine utallige variationer over samme princip som beskrevet ovenfor. Fig. IV-11.

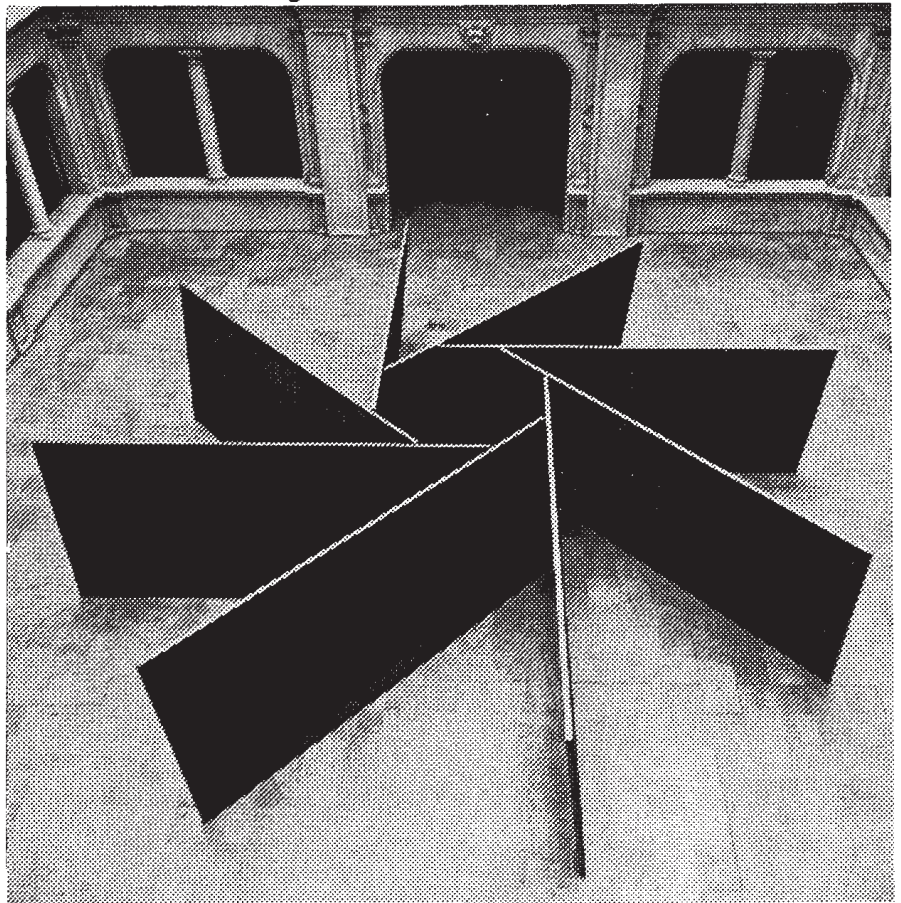


Fig. IV-11. Richard Serra: Eins, zwei, drei, vier, fünf, sechs, sieben, acht. 1987

REST ENERGY

Marina Abramovic viser et lukket system, hvor to personer spender en bue (fig. IV-12.). De er hver i sær afhængig af den anden. Systemet hviler i sig selv, det er måske der titlen kommer fra?

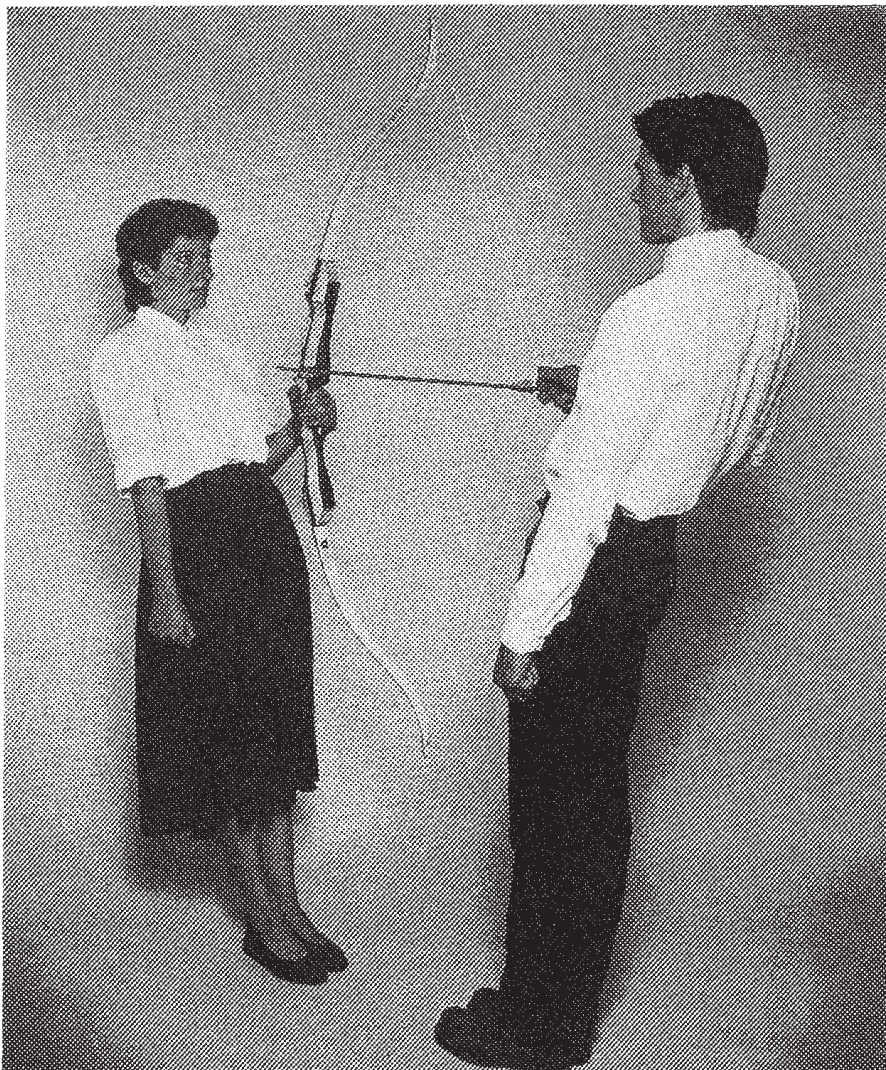


Fig. IV-12. Marina Abramovic: Rest energy, 1980

STOLE OG BORD (UDEN TITEL)

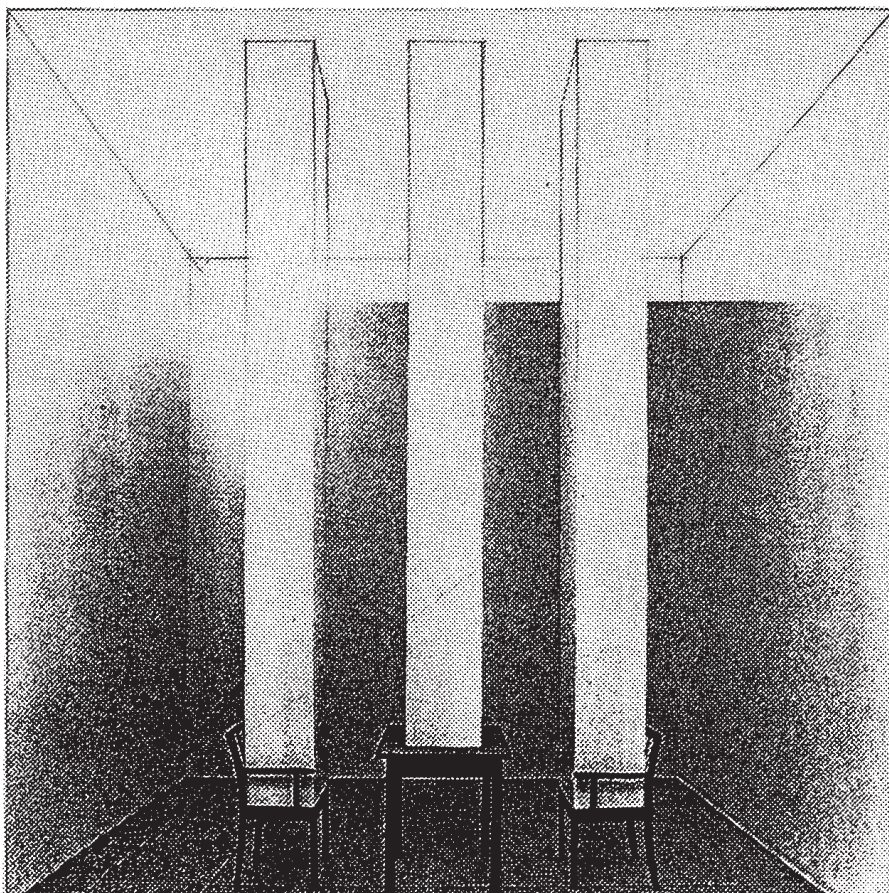
Maria Serebriakova's bidrag til Dokumenta 9 er et lukket system hvor møblerne står på huset samtidig med at huset står på møblerne (fig. IV-13.).

PLATEAU

Plateautanken er gammel, og kan studeres i betydelig byggekunst fra mange forskellige historiske perioder rundt om på kloden, f. eks. i mellemamerikas præcolumbianske eller den græske byggekunst (Akropolis).

De kinesiske og japanske templer og pagoder er fine eksempler på

Fig. IV-13. Maria Serebriakova: Uden titel, 1992



anvendelse af plateauet, der beskriver den særlige harmoni som dette egentlig kontrastfyldte greb er. Selve plateauet er tungt, bastant og roligt, oftest i sten. (fig. IV-14.). Ovenpå plateauet er placeret et let hus, en luftig trækonstruktion, malet i stærke farver. Trækonstruktionen bærer taget. Plateau og hus er to elementer der hver især lukrerer på hinanden ved at støtte sig til det andet elements kontrast, som ét samlet system.

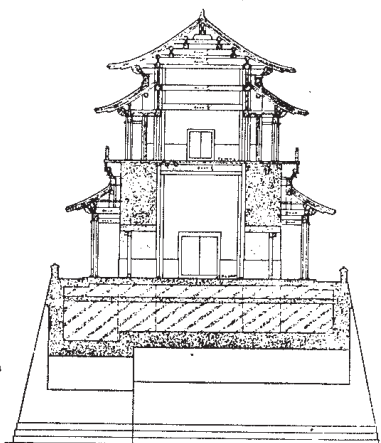


Fig. IV-14. Snit i ydre porttårn: Fu Cheng Men,

⁶ Citeret citat fra „En Kina - rejse“ af Tobias Faber (1979). De komplementære modsætninger bringer iøvrigt tanken på Niels Bohr jvf. del 2 FORM OG BUDSKAB side 62 .

Kun gennem kontraster og komplementære modsætninger kan den alt omfattende harmoni opstå, som al kunst, al arkitektur må stræbe imod ⁶.

ROSE

En rose er i sig selv en sådan indre kontrast. Blomsten er rød, fløjelsblød og indbydende, mens stilken er grøn (komplementærfarven)

og med sine torne aggressiv og afvisende. Når planten anbringes i en potte opstår endnu en kontrast, nemlig mellem den rolige, tunge, statiske potte og den lette formrige levende plante. Men tilsammen er der tale om et samlet hele. (fig. IV-15.).

BÅD

En fiskekutter kan ses på lignende måde med et væld af former, materialer og farver som holdes sammen af den rolige homogene bådform.

KRONBORG

Kronborg slot og mange andre bygningsværker på voldanlæg profiterer som samlet anlæg på de samme kontraster.

SIDNEY OPERA

Når Utzon's operahus på havnen i Sidney kan fremstå som en „let“ blomst sammensat af hvide cirkeludsnit (kugludsnit), er det i høj grad fordi det mørke tunge plateau står i modsætning dertil som det basiske element og bygningen totalt set derved figurerer som ét samlet helt byggekunstværk. (fig. IV-16.).

Ikke underligt at værket ofte fremkalder billedet af et skib der stævner ud.

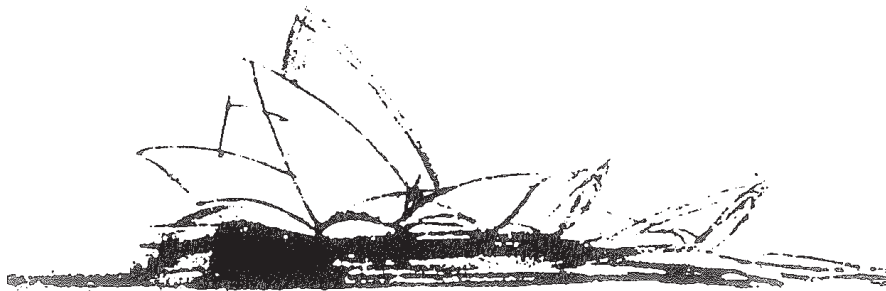


Fig. IV-16. Jørn Utzon: Sidney Opera House

ADOLF LOOS

Adolf Loos må på mange måder siges at være nøgtern i sin formgivning. Det lå i hans samtid, iallefald lokalt, at alt overflødigt skulle barberes bort til fordel for „sagens kerne“⁷.

Som en del af Wiener Werkbundsiedlung (1930 - 32) byggede Adolf Loos to dobbelthuse som vi nu skal se nærmere på. Det er forholdet

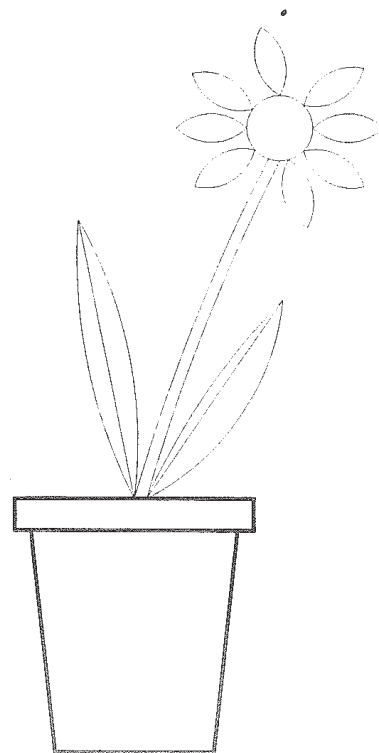


Fig. IV-15. Blomst i potte

⁷ I 1908 publicerede Adolf Loos et essay under titlen „Ornament und Verbrechen“ (Ornament og Forbrydelse), hvori han skarpt tager afstand fra enhver form for ornamentering som værende det rene morskab og alene for ukultiverede mennesker der ikke forstår den egentlige storhed i sin samtid.

Fig. IV-17. Adolf Loos: Dobbeltbust i Winer Werkbundsiedlung, 1930-32. Indgangsfacade

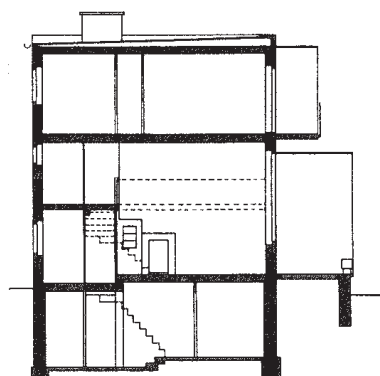
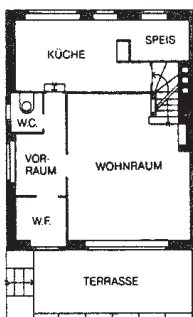
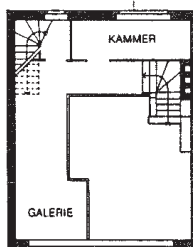
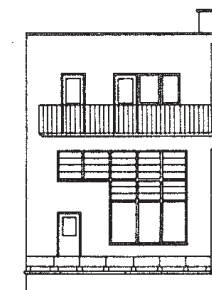


Fig. IV-18. Stueplan, galleriplan, snit og indgangsfacade



mellem indgangsfacaden og indretningen af rummene bag denne der vil være i fokus. (fig. IV-17. til IV-21.).

REGISTRERING:

UDE:

Indgangsfacadens underste del (stue- og mellemetg.) viser en indgangsdør og et underskåret glasparti. Døren er på begge sider og foroven flankeret af en slags frise som holder samme bredde de tre steder. Denne frise skyder sig ind i glaspartiet og udgør således på samme tid underskæringen af dette. Altså to elementer (dør og glasparti) som relateres præcist i forhold til hinanden af et ganske klart, men alligevel ikke entydigt afgrænset element, nemlig frisen idet denne jo egentlig i sig selv er (og er del af) ydervæggen som så igen er gennemhullet. Glaspartiet er underdelt i forhold til dets huls geometri, og kan (delt vertikalt) ses som et større og et mindre rektangel.

INDE:

Går vi „indenfor“ finder vi i stueetagen et vindfang, et forrum og et opholdsrum. Fra opholdsrummet fører en trappe op til mellemetagen som i alt væsentlig udgør et galleri der står i åben forbindelse med opholdsrummet i stueetagen. Galleribrystningen følger opholdsrummets begrænsning, bortset fra ved ydervæggen (glaspartiet), hvor galleriet udvider sig og bliver til en arbejdsplads med arbejdsbord langs ydervæggen.

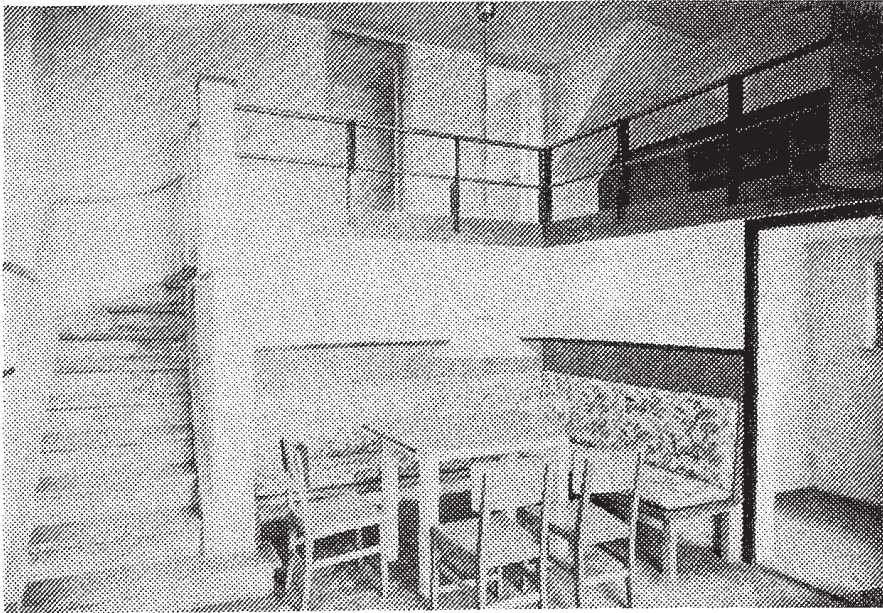


Fig. IV-19. Opholdsstue m/ galleri

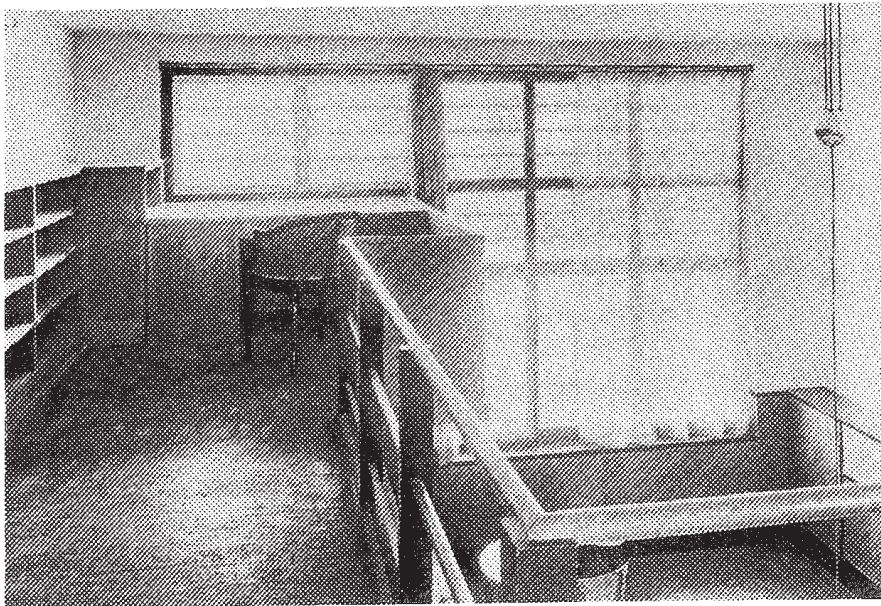


Fig. IV-20. Galleri m/ arbejdsplads

ANALYSE:

Glaspartiet er ét element, dette antydes af den horisontale underdeling af partiets øverste del idet denne trodser frisens overkant. Glaspartiet forholder sig imidlertid til tre ting; indvendig dels opholdsstuen som

den store del sidder symetrisk i og dels arbejdspladsen som den lille del betjener. Udvendig forholder glaspartiet sig præcist til facadekompositionen f. eks. symetrisk i facadens bredde og lige afstand til døren ved siden og over, ligesom dørens yderste begrænsning flugter med glaspartiets (lille del).

Frisen er ~~to~~ ting (frise og ydervæg) men forholder sig til ~~fire~~ ting (dør, som den omkranser - glasparti, som den skyder sig ind i - ydervæg, som den er (er del af) - arbejdsplads, hvor den danner brystning).

Indgangsdør og arbejdsplads kan næppe hævdes at have noget direkte funktionelt indbyrdes forhold. Alligevel hænger disse to elementer sammen, formidlet af frisen. Frisens overstykke har samme højde (bredde) som sidestykkerne - forunderlig nok er denne afstand, minus etageadskillelse, den ideelle højde for et skrivebord.

Frisens bredde måler det sammen som afstanden fra glaspartiet til facadens ydre begrænsning i begge sider.

Et alternativ ville have været;

- at døren fik sin frise som ikke behøvede at forholde sig til noget andet,
- at opholdsrummet fik sit glasparti og som sådan var sig selv nok,
- og at arbejdspladsen fik sit vindue, i passende højde og størrelse.

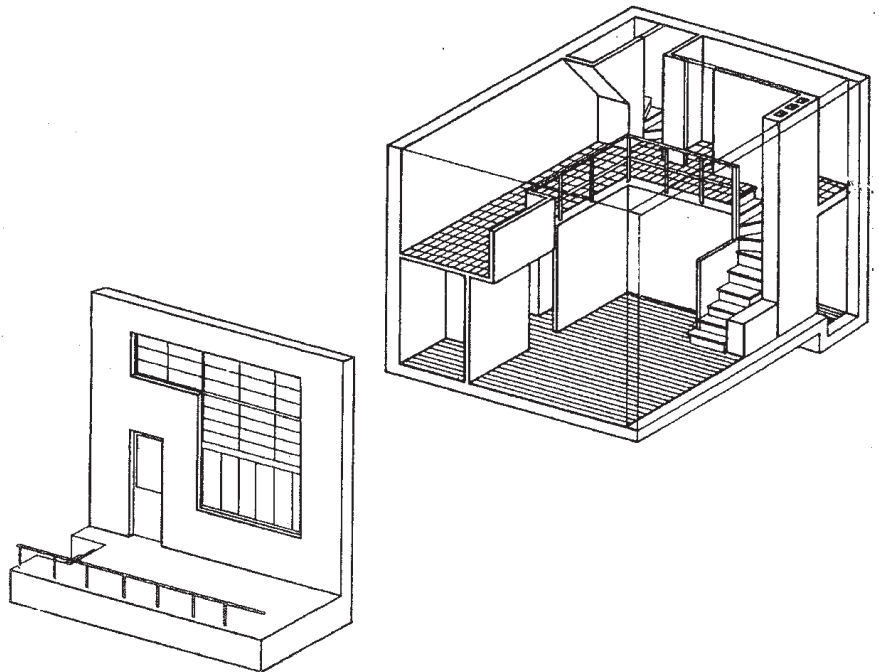


Fig. IV-21. Rumlig afbildning der viser forholdet mellem indgangsfacade i stueplan/galleriplan og rummene bag

TOLKNING/KONKLUSIONER:

Der er skabt forbindelse på tværs af ting (elementer, funktioner) som man egentlig ikke kan sige har noget direkte med hinanden at gøre. Ét element vinder altid genklang et eller flere andre steder, hvorved alting kommer til at hænge sammen som i én gordisk knude, hvor det ikke er muligt at finde hverken den ene eller den anden ende. Det er ikke dette eller hint element der er årsagen og et andet (de andre) der er virkningen, alle er de årsag og samtidig virkning.

Intet er for meget og intet er for lidt. Det er ikke muligt at få „kniven“ ind noget sted.

Intet er tilfældigt eller alene på sine egne præmisser. Hver gang der gøres noget afstedkommer det altid noget ud over det, der rent faktisk er gjort.

Uanset hvilket element man griber fat i (f. eks. frise ell. arbejdsplads) refereres det et andet sted (eller flere) og som ved dominoeffekten vender referencen tilbage, direkte eller indirekte, til udgangspunktet, og sådan fortsætter det uophørligt. Det slipper aldrig ud af systemet.

Der er tale om *syntese* i modsætning til alternativet som vi kunne kalde *lag på lag*.

I alternativet ville hvert enkelt element kunne behandles hver for sig og færdiggøres før et andet blev taget op, som igen kunne behandles uafhængig af de øvrige. På denne måde ville man kunne sløjfe et vindue eller banke hul til et nyt om det skulle vise sig fordelagtigt. Praktisk nok, men da ville „værket“ være „utæt“, det ville ikke være et selvrefererende lukket system, det ville kun afstedkomme netop det der blev peget på i en given situation, det ville kunne forklares fra den ene ende til den anden og altså ikke være paradoksalt - det ville næppe være et kunstværk.

Når vi komponerer et hus arbejder vi med det indre og det ydre, disse to områder må stå i et eller andet forhold til hinanden (guderne må vide hvilket). Isoleret set skal de virke hver for sig, men også sammen. Det enkelte rum skal fungere i sig selv, vinduet skal placeres, så det tilgodeser det rum det betjener isoleret set. Men vinduet figurerer i facaden, og denne skal opfylde andre betingelser, som har med det udvendige at gøre, det kunne være byrum ell. landskab, men også resten af facaden som helhed. Og i denne finder vi andre vinduer, som skal tilgodeses rum, der ikke nødvendigvis har noget med det første rum at gøre. På denne måde bliver alt afhængig af alt andet, og til trods

for at denne afhængighed ikke i alle tilfælde kan siges at være direkte, f.eks. funktionelt betinget, er sammenhængen/afhængigheden altså alligevel en realitet. Intet kan lades i stikken, alt må vies lige høj prioritet - det må tænkes samtidig.

Heri ligger nogle af „hemmelighederne“ som skiller bygninger fra bygningskunst. Hvad der er hvad er uvist, men begge er, det er vist.

Arkitektur er en gestus.

Ikke enhver hensigtsmæssig bevægelse af den menneskelige krop er en gestus.

Lige så lidt som enhver hensigtsmæssig bygning er arkitektur.

Ludwig Wittgenstein⁸

BAGSVÆRD KIRKE

Når man rejser rundt i det danske landskab er det ikke ualmindeligt at man fra et givet punkt kan se 2, ja ofte 3 landsbykirker hæve sig i terrænet. Motivet med gavltakkerne der flankerer tagfladerne er karakteristisk og næsten symbolet på en sådan kirke. Gavlblændingerne hører med til billedet (fig. IV-22.).

I Bagsværd uden for København møder man et bygningsværk som er en samtidens tolkning af ovenfor nævnte symbol; Bagsværd Kirke⁹. (fig. IV-23.).

Kirkerum har igennem tiden været genstand for etablering og udprøvning af konstruktioner for store spænd, naturligt nok for denne funktion som kræver søjlefrie rum til at huse store forsamlinger. Vi skal ved Bagsværd Kirke særligt beskæftige os med en sådan konstruktion. Nemlig konstruktionen der overdækker kirkerummet, men først må vi nærme os dette.

REGISTRERING:

Kirken er groft set bygget op som to langsgående vanger hvorimellem taget spænder, og således dannes rummene. Tagfladerne ligger nedfældet imellem vangerne. Vangerne er i højden aftrappet under hensyntagen til tagets form.

Det meste af kirken er udført af præfabrikerede komponenter (væsentligst beton).

Vangerne er hule og tjener som gangzoner i stueetagen, galleri for kor

⁸ Fra Ludwig Wittgenstein: Kultur og værdi, spredte bemærkninger.

⁹ Bagsværd Kirke 1973-76. Arkitekt: Jørn Utzon.

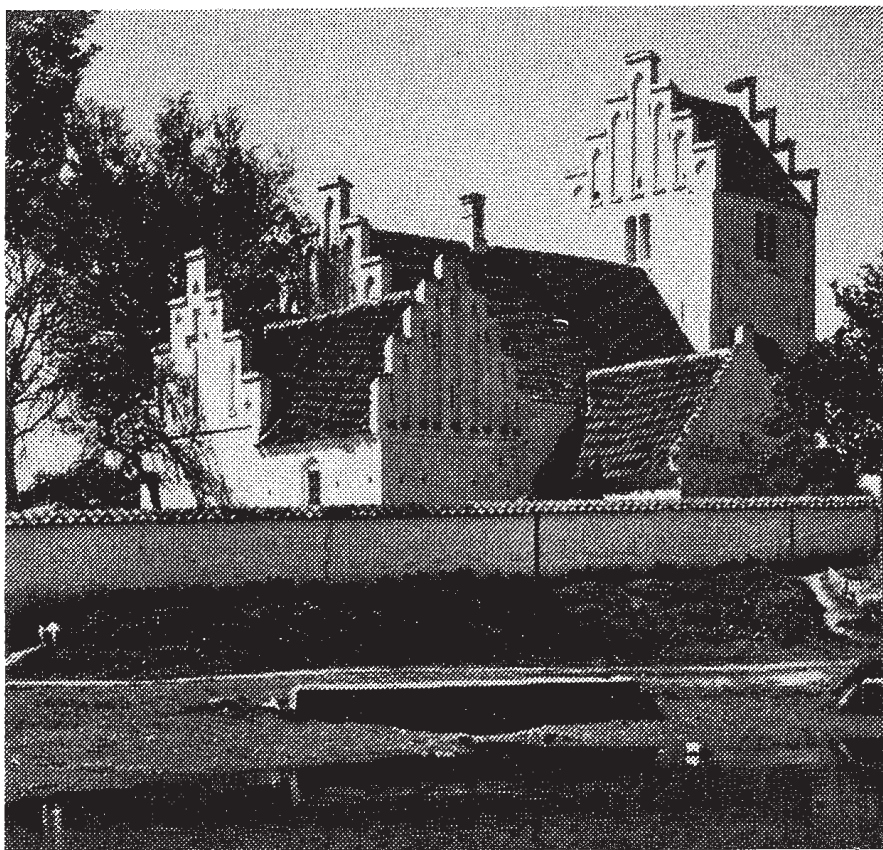


Fig. IV-22. Gerlev Kirke

og orgel på første sal og som klokketårn i øverste etage. Vangerne er bygget op som præfabrikerede betonrammer, imellem hvilke der er monteret betonelementer. Ydervæggen fremstår såvel ude som inde i lys (hvid) beton. En del af facaden er beklædt med glaserede klinker der har samme farve som betonen.

Tagmaterialet er korrugerede stålplader monteret på en „simpel“ trækonstruktion der hviler af på de in-situ-støbte betonskaller som spænder mellem de to vanger, og dermed danner hovedkonstruktionen.

ANALYSE:

Tolkningen af den danske landsbykirke må være åbenbar. De takkede vanger leder tanken hen på gavltakkerne og bearbejdningen af facaderne (de glaserede klinker) kan ses som en nuanceret tolkning af gavlblændingerne. Tagfladerne ligger udspændt nedfældet mel

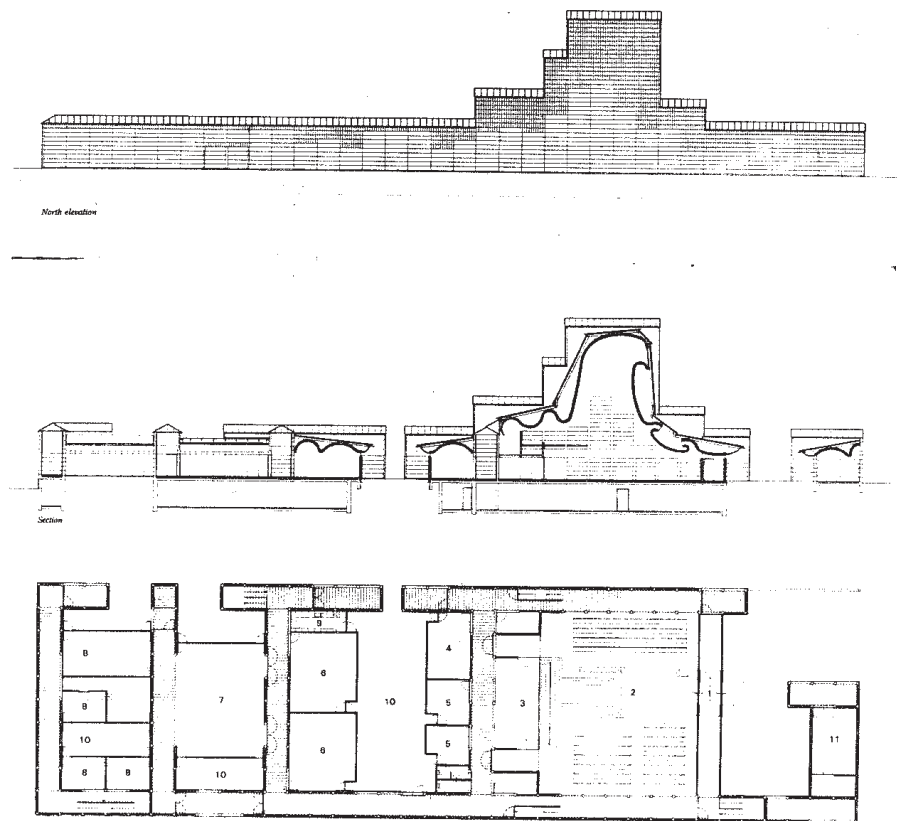


Fig. IV-23. Jørn Utzon: Bagsværd Kirke, 1973-76. Plan - længdesnit-gadefacade

lem vangerne på lignende måde som det er tilfældet ved tårnet på de gamle kirker.

Det kan synes som om Kirken i Bagsværd som helhed er fremkommet ved at distillere den historiske danske landsbykirke for derved at udvinde essensen - det klare symbol. I dette symbol er tårn og kirkerum hér smeltet sammen i en tolkning, der gennem materialebrug, konstruktioner og industrialiseret teknik afspejler sin samtid.

Bruddet med og kontrasten til det klare strukturalistiske industrialiserede udtryk (plan og facader) toner frem i hovedkonstruktionen (snit), som dog også er et resultat af „moderne“ teknik.

Afstanden mellem vangerne, altså det frie spænd, er 17,6 meter. Dette spænd ivaretages af 6 cm „tykke“ på stedet og i bræddeforskalling

Dette spænd ivaretages af 6 cm „tykke“ på stedet og i bræddeforskalling støbte betonskaller, der som brede bånd bugter sig over rummene således at disse efterlades med varierende højder. En i sig selv på flere måder bemærkelsesværdig og dybt original betonstruktur.

Strukturen er vanskelig at etablere p.g.a. sin beskedne tykkelse, idet der i forskallingen (normalt tosidig) skal være plads til armering, som trods alt må have en vis overdækning, ligesom der må være plads til vibreringsværktøj hvis man vil gøre sig håb om at en homogen overfalde uden bobler og stenreder skal tone frem når der afforskalles. Dette problem er hér løst derved at det var muligt kun at anvende underforskalling hvorved betonen kunne sprøjtes på forskallingen og omkring armeringen. Vibreringen kunne således frit foretages fra oversiden, ligesom forskallingen kunne „bankes“ på undersiden.

Ovenstående er mere „jordiske“ problemer, som naturligvis, på samme måde som de kommende, må ydes fuld respekt, idet alle disse i sidste ende (eller første om man vil) er afgørende for at få indfriet sine intentioner, hvilket hér betyder: at få tilvejebragt den ønskede form. De sjældent tynde betonskaller (for det er sådanne der er tale om, spændet taget i betragtning) er kun mulige hvis de formes efter opgaven og det er netop hér én af pointerne ligger.

En tynd bjælke kan bære meget hvis den har tilstrækkelig konstruktionshøjde (f. eks.; belast en lineal e.l. på højkant).

Skallerne i Bagsværd er høje, på sine steder danner de op til flere meter høje bjælker, som mageligt kan ivaretage det aktuelle spænd. Men en lang tynd (trods høj) bjælke vil have tendens til at kippe/bøje ud. Den „flapser-ud“ når den belastes. I vort tilfælde alene ved sin egenvægt (vertikale kræfter), men også som et resultat af vindkræfter (horisontale kræfter). Og disse er betydelige på den høje facade som der hér er tale om. (Linealen igen; belastet fra oven i midten (vertikal) og derefter fra begge sider (horisontalt)).

Dette problem er imødegået idet bjælken, som jo i og med den er en del af skallen, er buet. Konstruktionen bliver derved stiv. (Pres på et udsnit af en køkkenrulle (flækket på langs) fra hver side. Dette giver indtryk af stivheden).

Men selv en sådan buet bjælke vil kunne bøje ud hvis den belastes lokalt (svarende til at køkkenrulleudsnittet presses med en finger oppe i den ene side og en anden nede i den anden side).

Skallerne er imidlertid fastholdt, idet disse kontinuerligt i begge sider er sammenstøbt med den vertikale væg som hviler af på vangernes indersider. Denne væg er ligeledes støbt på stedet, og i lignende

bræddeforskalling som skallerne. Hele den pladsstøbte konstruktion svæver så at sige, forstået på den måde at den hænger på/er fastgjort til de præfabrikerede langsgående vanger og huset som helhed bliver således på denne måde stabilt i såvel længde som tværretning. Resultatet er et kirkerum overdækket af en eksponeret konstruktion der samtidig formidler det primære dagslys til salen fra et lysindtag højt hævet over denne.

TOLKNING/KONKLUSIONER:

Vangerne holder hovedkonstruktionen „svævende“ og samtidig stabiliserer denne vangerne. Altså gensidig afhængighed som vi har set det tidligere.

Konstruktionen over kirkesalen er et sådant lukket system som vi også tidligere har set på. Hér er det lukkede system en triade, hvor „bolden“ ruller imellem; **MATERIALE, KONSTRUKTION OG FORM**. Konstruktionen består af **détte** særlige materiale, som er **dénne** særlige konstruktion, der igen er **dénne** særlige form. Og **dénne** særlige form er **dénne** særlige konstruktion osv. den anden, eller rettere de andre veje rundt. For uanset hvor man tager fater disse ting hinanden. Ikke én ting er årsag til en anden uden at det omvendte er tilfældet.

Ændres der på én af tingene forskubbes billedet til de øvrige to. Vælges f. eks. et andet materiale, afstedkommer dette helt sikkert en anden konstruktion der lige så sikkert vil tilvejebringe en anden form hvis strukturen totalt set uanstrengt skal hvile i sig selv.

Ved konstruktionen hér kræves der ingen specialviden om- eller gætterier på hvad der gemmer sig bagved - for der er ikke noget bagved. Det eneste, hvis det endelig skal være, der adskiller det vi ser fra det der er, er den my af maling der er smurt på betonskallerne (kniven ind) og igennem denne trænger det der er: Aftrykket af bræddeforskallingen afslører sig i betonen bag malingen.

Det hele må tillige ses i lyset af parametre som i eftertid kun viser sig indirekte, såsom den tekniske produktion, og for den sags skyld, dermed også budgettet. Har man penge kan man få... lidt af hvert til. Det er klart at man til en vis grad kan betale sig fra at vride armen om på teknikken. F. eks. kan man diktere at slutresultatet skal være dette eller hint at se på (materiale, overflade, farve osv.) og så må alle andre parametre ellers rette sig ind derefter. Men dette tilvejebringer ikke nødvendigvis byggekunst. Byggekunst kan man ikke betale sig fra, iallefald ikke på denne måde.

Ved vort eks. peger materialet på konstruktionen og formen, formen peger på materialet og konstruktionen og konstruktionen peger på formen og materialet. Disse tre ting reflekterer hinanden uophørligt. De ophæver - udsletter hinanden, idet de er del af og udgør et system, der udelukkende referer til sig selv og således ikke giver svar på andet end sig selv. Og som resultat af denne selvdestruerende proces gives der plads til noget der er højere.

Et guddommeligt rum er det selvsagt ikke menneskeligt muligt at lave. Det guddommelige rum må være usynligt. Men det er åbenbart muligt at lave et rum som, om det ikke konkret fysisk udsletter sig selv så iallefall træder i baggrunden og derved viger pladsen for noget der lige så vel kunne kaldes guddommeligt, som det kunne kaldes noget som helst andet.

Vi skal senere se et andet eks. af Utzon som ligeledes, samtidig med at være stor nærværende arkitektur, udsletter sig selv.

Jeg har hidtil argumenteret for eksempler på hvad der gør Bagsværd kirke til (stor) byggekunst, på baggrund af stof gennemgået tidligere i kapitlet.

Det kan være opklarende at se eksemplet i lyset af et modeksempel:

Man kunne have bygget en udvendig „kasse“ (f. eks. beton og stål) som i sig selv sørgede for ivaretagelse af de konstruktive problemer (spændet, vindpåvirkninger, stabilitet osv.). Herefter kunne man så hænge skaller ned fra „loftet“ som etablerede den ønskede indvendige form, (fig. IV-24.). Lag på lag.

I princippet kunne denne indvendige form til og med umiddelbart at se til, ta sig ud som den form vi nu ren faktisk bliver konfronteret med. Skallerne kunne til eks. være glasfiberarmeret poliesterafstøbninger, et materiale som er relativt let, iallefall tåles ingen sammenligning med aldrig så tynde betonskaller. Argumentet herfor lyder traditionelt: *Der er jo ingen der kan se forskel*. Hvortil modargumentet næsten ikke er til at holde tilbage: *Vor Herre ser alt* - der er fortsat tale om en kirke. En sådan fremgangsmåde skal man ikke gå langt for at finde i dag. Faktisk er langt den overvejende del af det der bygges i dag tænkt projekteret og produceret på denne måde. Tanken kan umiddelbart være fristende når man skal styre det kæmpe maskineri som det trods alt er at bygge et hus af anelig størrelse, så meget skal medgives. Den har sin pris denne tanke - arkitektonisk, det ligger implicit i

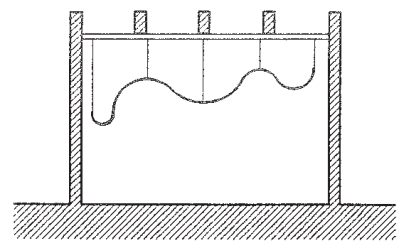


Fig. IV-24. Snit der illustrerer eksempel på et rum hvor loftet er nedhængt og dermed uafhængig af bygningens konstruktion ellers.

argumenterne - men den indebærer nogle „fordele“.

F. eks. får man opdelt hele byggeriet i klart afgrænsede entrepriser, en ting der kan være bekvem i den organisatoriske del af processen hvor det på denne måde bliver lettere at „styre“ den enkelte entreprenør. Lettere at prise de enkelte stykker arbejder. Det bliver muligt at operere med „delte entrepriser“ hvilket betyder at f. eks. grundarbejderne kan sættes i gang før man ved om der skal være glastag, hvad dette koster, og hvordan det faktisk skal se ud. Det bliver muligt løbende at gå ind i en entreprise og spare på den, evt. spare den helt væk, uden dette berører de øvrige entrepriser synderligt. Og et i dag åbenbart meget vigtig argument herfor er at det bliver betydelig lettere at føre retsag mod entreprenørerne når den tid kommer - og det gør den som regel.

En hel kulturs byggekunst retter sig ind efter sådanne linier.

Bygningerne er i høj grad delt op så man faktisk kan „læse“ disse skel: Grundarbejder, betonarbejder, murer, tømrer, snedker, blikkenslager, smed, vvs. installatør, elektriker, maler, gartner osv. osv. Hver gang man bevæger sig fra én entreprise til en anden ser vi en spalte - helt konkret.

Ventilationen har sine egne føringskanaler, elektriciteten sine. Mellem haven og soklen er der en spalte med ral, mellem muren og vinduer/døre er der en spalte med fugemasse. Mellem trægulvet og væggen er der en spalte og det samme mellem loft og væg, så maleren ikke kommer til at male sig ind på en anden entreprenørs domæne. Selv hvor vandrøret kommer ud gennem væggen er dette angivet med en spalte eller en bøsning. Alt forsøges beskrevet så „vandtæt“ at man i eftertid i en retsag kan afgøre om det var betonentreprenøren eller smeden der skulle bore huller og levere ekspansionsbolte til de udvendige rækværker.

Etageadskillelsen er sig selv nok som konstruktiv element, den er der ingen der kan holde ud at se på. Derimod - under denne nedsænkes et „loft“ som skal være det æstetiske element, nemlig skærmen mod den stykke etageadskillelse og forskellige slags føringer, som heller ingen gider at se på. Den eneste forbindelse der er mellem det æstetiske og det konstruktive element er de stroppe som det første hænger og dingler i. Over etageadskillelsen repeteres operationen ved at „tapetsere“ etageadskillelsen med parketstave. Ydervæggen dækkes på udvendig side med stålplader, hvis da ikke ét eller andet i sidste øjeblik viser sig at tale for skalmur, og indvendig skydes gipspladerne på. Og således fores der ind og ud, himles ned og bygges op, mantles og pakkes ind og inden man ved af det står man

med 2 - 3 - 4 huse i stedet for ét.

Det man faktisk ser er et billede på dét hus man ønskede at bygge - og ikke huset. Eller sagt på en anden måde: Det man ser peger på noget andet, som det ligeså godt kunne have været. Havde det været det, havde det peget på sig selv.

Når en græker på en lille ø i Ægærhavet skal have bygget et hus kontakter han én entreprenør (hvis han da ikke selv agerer en sådan). Denne bygger huset og dermed færdigt. Resultatet er at gaden går over i væggen, som den gør det hos genboen på den anden side af gaden. Væggen går over i taget og det bliver vanskeligt at afgøre præcist hvor væggen stopper og trappen begynder. Vandrøret kommer ud af væggen og er malet tyrkisblå til et sted „deromkring“. Alt går over i alt. Og der bliver ingen retsag.

Mønstre og ornamenters slynger sig mere og mere ind i sig selv og hinanden jo mere den vestlige kultur går over i den Arabiske. Og musikken er en kompliceret sammenfiltrering af toner og takter, som (for os) stort set fortoner sig ens fra den ene melodi til den næste, men som ikke desto mindre ved et nærsyn viser sig overordentlig vanskelig at udøve.

3/4 takten er lettere at holde rede på!!!!

Jeg hævder ikke at et sammensat bygningsværk ikke kan være byggekunst. Det kan det være hvis det er det det vil være og dermed er det det signalerer. Jeg påpeger imidlertid at det kan være problematisk hvis værket vil være noget andet end det det rent faktisk er. Og for mig vækker det tankerne at de bygninger som jeg tidligere uden videre har opfattet som værende de bedste byggekunstværker ikke mindst har været det og fortsat er det fordi de langt hen af vejen står distancen igennem undersøgelser af kriterier for kunst som jeg hér senere har foretaget og udviklet.

Om jeg så har undersøgt og udviklet med det for øje at få indfriet nogle forventninger omkring min intuition kan jeg ikke vide - jeg håber det ikke.

Det er muligt min analyse og tolkning af Utzons kirke har fundet sted mellem skyklapper, og det skulle være mærkeligt om ikke andre kan finde „huller“ i bygningsværket, således at heller ikke dette går glat igennem nåleøjet. Men det bekræfter bare min tese om at selv om vi uophørligt søger sandheden, på den ene side - når vi den aldrig, på den anden. Og skulle, mod enhver forventning, det modsatte ind-

træffe ville det være som havde vi mødt en Basilisk (fabeldyr med dødbringende blik). Da ville selv guderne være overhalet indenom - nåde og trøst ville i så fald være en saga-blot.

Jeg bliver ofte „anklaget“ for at være religiøs når jeg omtaler arkitektur på denne måde. Uden at jeg selv kan se at jeg forholder mig til nogen specifik religion eller ønsker at være frelst endsige frelser, kan jeg dog ikke se noget galt i at være religiøs som sådan. Jeg tror på kunsten det er rigtigt, men den er ingen religion, kunsten er. Jeg mener kunst og religion følges ad et godt stykke på vej. Videnskaben er med, men falder først fra. Sine steder skilles kunst og religion. Wittgenstein har angivet et sådant:

*Tingene ligger umiddelbart foran vore øjne, der er intet slør over dem.
Her skilles religion og kunst¹⁰.*

Ludwig Wittgenstein

¹⁰ Fra Ludwig Wittgenstein: Kultur og værdi, spredte bemærkninger.

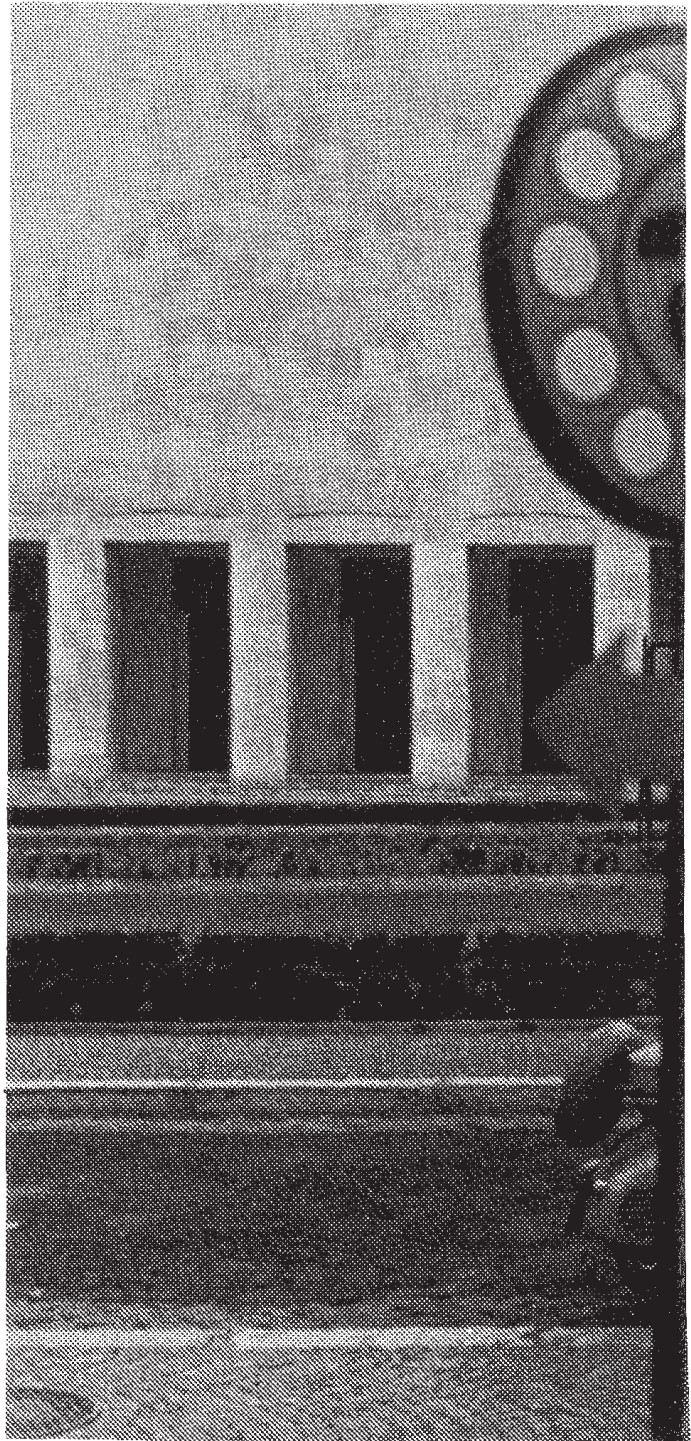


Foto: William Klein

RAMMERNE og dét



Du kan ikke vise det, men du kan gøre det synligt.

Paul Klee

Når Klee omtalte „det“, var det kunsten han sigtede til, hvor det egentlige budskab, den egentlige betydning ikke kan vises frem direkte. Der er tale om noget metafysisk, som selvsagt ikke er konkret fysisk, men som på en måde godt kan gøres synlig, dog ved at denne synliggørelse sker igennem det der ren faktisk kan vises frem, altså noget fysisk. Det kan hér være fristende at drage en parallel til Wittgenstein som jo netop siger at; det uudsigelige træder frem igennem det udsagte. Parallelen kan så virke lidt forvirrende derhen, at Wittgenstein netop bruger ordet „vise“ om det Klee omtaler som „det“, således at man i Wittgensteins betydning; må *vise* det hvorom man ikke kan tale - meningen, imidlertid, kan der være god grund til at forveksle.

Med *samspillet* mellem arkitektur og byggeteknik gør noget lignende sig gældende. Byggeteknikken er vel det som de fleste finder mest konkret og definerbart i denne sammenhæng. Arkitektur kan vi, hvis vi en stund undlader at bore for meget i begrebet og tilsætter lidt god vilje blive enige om hvad er for noget, idet vi dog husker at ethvert forsøg på definition er håbløst. Samspillet, derimod, mellem disse to begreber bliver i sammenligningen et dybt sort hul.

Samspillet mellem arkitektur og byggeteknik er ikke noget konkret, nærværende, definerbar fysisk, som man kan gå hen og pege på - men det er der nu alligevel.

Det er noget der kan indtræffe når det vi rent fysisk frembringer står i et bestemt forhold til (spiller sammen med) den budskab som denne frembringelse bærer, eller mere præcist - er. Når der er korrespondens mellem form og budskab.

For at illustrere dette samspil, som på så mange måder, og ikke uden grund, lader sig forveksle med kunsten, kan det være givende at drage nogle paralleller netop fra kunsten.

Det der ikke er der (samspillet), er der alligevel, men det er der som noget andet, (evt., og komplicerende nok, som noget andet der er fraværende).

Hver gang vi gør noget, gør vi også noget galt. Jo mere vi gør, jo mere øges risikoen for at gøre noget galt. I sidste afsnit af del II: Budskabet

er identisk med *sin form*.....*næsten* hævdes, at det ikke er menneskeligt muligt at være absolut præcis. Hvis det er rigtigt, er ovenstående påstand følgelig også rigtig, omend med modsat fortegn.

I det øjeblik vi gør noget fjerner vi os fra den absolutte sandhed.

Nu er sandhedsbegrebet naturligvis i bund og grund vanskeligt, for hvad er sandheden, og i forhold til hvad? Vi skal ikke grave os dybt ned i dette begreb, men i og med at det anvendes i teksten, og at dette er tilfældet fordi jeg mener begrebet bidrager til at lette såvel forklaringen som forståelsen af det aktuelle stof, finder jeg det rigtigst at jeg redegøre for min anvendelse af begrebet.

Der må skelnes mellem to niveauer af sandhed; en metasandhed og en konkret sandhed. Metasandheden er den der omtales når ordet *sandhed* rent faktisk indgår i teksten. Det er den absolutte, guddommelige, universelle sandhed som jeg om lidt siger ikke findes, hvilket vil sige at den ikke findes eller er opnåelig for os menneskelige individer. Denne metasandhed adstedkommer ofte paradokser som vi selvsagt, iallefald så længe paradokset er en realitet, ikke kan komme til bunds i med vort sprog. F. eks. er mit projekt at søge sandheden, men jeg tror som sagt ikke på at der findes en sådan absolut sandhed eller jeg tror ikke det er muligt, for os mennesker, at finde den, men jeg søger den nu alligevel.

Den konkrete sandhed er den der ikke direkte er nævnt i teksten. Igennem hele teksten er det konkrete sandhedsbegreb implicit, idet enhver meddelelse kun kan forstås hvis det er forstået at den implicerer begrebet sandhed, jeg mener; det jeg siger mener jeg ren faktisk, hvilket vil sige at jeg mener det ikke er løgn, men det modsatte. Spørgsmål og svar kan ses som et eks. der på lignende måde som meddelelse og sandhed, er gensidig afhængig af hinanden.

Udgangspunktet må være at det genuine kunstværk kun kan være en realitet hvis det i sin helhed ikke er, altså ikke er noget konkret fysisk. Det er da bare uheldigt at vi så heller ikke kan vide om det i det hele taget er en realitet, for da er vi ikke i stand til at kommunikere det, det kan da alene være i det enkelte subjekt, og følgelig kan vi ikke med rette hævde at det er. Vi kan ikke føre noget endeligt bevis.

I sproget nødes vi således til at sige at det genuine kunstværk ikke findes, fordi det genuine kunstværk er sandheden - som ikke findes.....eller, sammenlign sandheden med en Basilisk. Det bliver ikke let at få opklaret om nogen har set en Basilisk i øjnene! Og ønsker

sandheden at materialisere sig selv bliver det som hvis Basiliken ser sig selv i et spejl - den dør.

Form og sandhed udelukker gensidig hinanden - er omvendt proportionale: jo mere form (øget risiko for falskhed) des mindre sandhed, og jo mindre form des mere (større chance for) sandhed.

Kunstværket må, desværre kunne man så sige, have en form før noget indhold med rette kan hævdes.

Det næste „step“ må så være at gøre så lidt som muligt og det er da heller ikke fremmed for os at *enkeltheden er en dyd, at stilheden er gylden* og at det, ikke mindst bliver tydelig i en kunstart som musikken, at det ofte er pausen der genererer oplevelsen af den foregående eller den efterfølgende passage. Minimalisterne har helt sikkert været inde på „noget“ i sin stræben efter.... ja, det minimale.

En mulighed er også først at gøre noget og derefter slette det igen, dette har vi været inde på i forbindelse med selvreference/selvdestruktion. Eller gøre noget ved siden af det der egentlig skal gøres, ved siden af det (som vi netop har set det) der ikke kan gøres, altså at gøre noget som tegn på noget der ikke er der - at synliggøre det der ikke kan vises (Klee).

Vi skal se på en række eksempler der underbygger ovenstående.

Først gennemgås et par eksempler som illustrerer tegn på fravær af noget som er eller iallefald kunne være. Altså noget konkret fysisk der er tegn på noget andet som eksisterer eller som kan eksistere inden for det konkrete fysiske rum, men som altså bare ikke er nærværende lige nu og her.

Herefter eksempler på noget konkret fysisk som tegn på fravær af noget som ikke er, i den forstand at det ikke er eller kan være fysisk tilstede noget sted i det konkrete fysiske rum. (kunne f. eks. være kærligheden, længselen ell. døden - noget metafysisk).

„Når jeg er, er døden ikke, og når døden er, er jeg ikke.“

Epikur

CAPITOL

Første gang jeg var i Rom besøgte jeg, som den kultiverede turist jeg er, alle de kendte seværdigheder - således også Capitol. (fig. V-1.). Midt på pladsen, som man kommer til efter en sej trappevandring, står

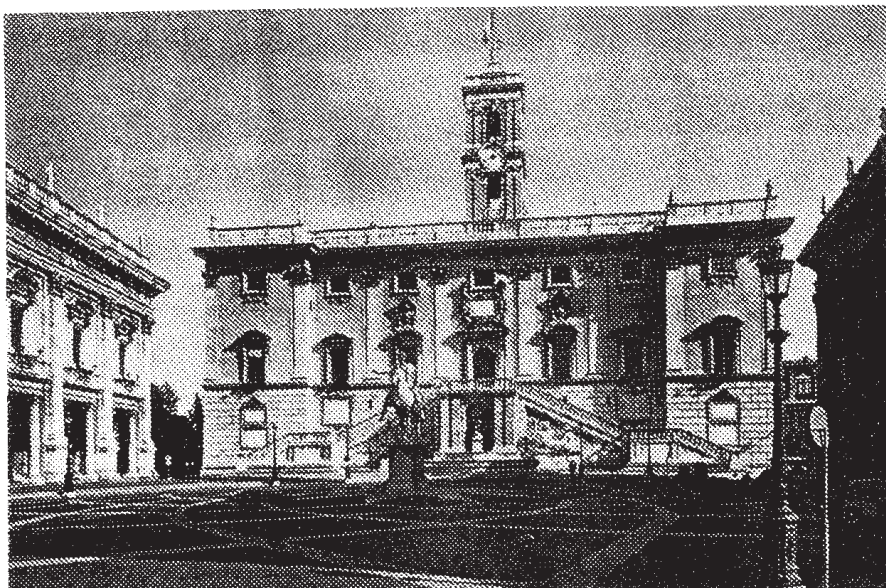


Fig. V-1. Marc Aurel på sin sokkel på Capitol

en rytterstatue. Det er Marc Aurel der er kommet højt til hest. Det ved jeg nu, men jeg vidste det ikke den gang, så jeg havde ingen bestemte forventninger til hvad jeg skulle konfronteres med. Hvad jeg så, denne første gang jeg var der, var en sokkel der midt på pladsen og ikke andet. Marc Aurel var sammen med sin hest sendt til konservator. Jeg var imidlertid ikke et øjeblik i tvivl om at der var noget der manglede, heller ikke at det var det vigtigste, faktisk hele pointen. Det var naturligvis soklen, om hvilken jeg i dag ikke husker noget særligt, hverken form eller materiale, der fik mig til at fokusere på Marc Aurel og hans hest - som altså ikke var der. Nærværet at soklen signalerede fraværet at statuen.

ABER

Jesper Hoffmeyer omtaler i sin bog; En snegl på vejen, nogle observationer som er foretaget af Gregory Bateson, antropolog og delfinforsker.

Gregory Bateson havde ved besøg i zoologisk have i San Fransisco (ca. 1952) iagttaget abers adfærd. Aberne legede det var helt tydelig, men legen antog karakter af kamp. Under legen nappede aberne efter hinanden på lignende måde som de i kamp bider hinanden. Nappet var således hér et fingeret bid.

Ifølge Bateson var nappet i virkeligheden et metabudskab, nemlig: „Dette er ikke et bid“.

Nappet beretter således om noget der ikke er der, nemlig et bid. Man kan sige at; *fraværet af et bid signaleres igennem nærværet af et ikke*

bid. Det er dette som er det vigtige her, at noget, nemlig det som det inderst inde handler om vises igennem noget andet som det egentlig ikke handler om.

Men nu vi er her kan jeg ikke lade være med at påpege et andet aspekt ved abeeksemplet som gør det interessant sammenlignet med kunst, nemlig den digitale meddelelsesform. Enten er nappet (biddet) der eller også er det der ikke. Enten bliver det fanget op (forstået) eller også gør det ikke. Enten eller. Aben kan ikke fortælle det på andre måder, ligesom kunsten ikke kan siges med andre ord.

Nu kunne abebiddet godt have været tilstede, ligesom rytterstatuen sandsynligvis i dag står midt på Capitolpladsen, begge dele findes faktisk helt konkret i det vi til selskabsbrug kalder virkeligheden, de antager en konkret form. Det betyder at det fraværende der signaleres til, igennem noget nærværende, er noget helt bestemt, én bestemt ting. Mulighederne for individuelle tolkninger er hér begrænsede.

Men det er også muligt at signalere noget der ikke er noget bestemt. Tolkningmulighederne bliver dermed uden grænser, på samme tid som der underligt nok heller ikke er frit spil.

Den ene kan ikke med lige så god ret sige; „det ligner en gris“ som den anden kan sige at det ligner en lommeregner - lidt populært sagt.

Vi ser altså en dobbelthed som det er fristende at kalde allegorisk til nogle af naturvidenskabens nyere opdagelser, f. eks. fraktalerne. I ét og samme objekt er indeholdt det endelige og det uendelige.

CURATING

Et mere overordnet/generelt eksempel på det egentliges absolutte fravær signaleret igennem noget andets nærvær kunne være en relativ ny form for udstillingspraksis kaldet; kurating.

En kurator er jo traditionelt en slags administrator der sammensætter udstillinger ved udvælgelse af værker enten af en bestemt kunstner og/eller flere. Ofte gøres dette under et eller andet tema (romantik, ondskab, melankoli ell. lign.), dog er det de udstillede værker der er pointen/essensen af udstillingen.

Curating ligner til forveksling en sådan udstilling, men hér er det ikke de enkelte værker det drejer sig om. Derimod er det sammenstillingen af værker, den interferens kunne man sige, der opstår imellem f. eks. en Donald Judd på gulvet og en Joseph Kosuth på væggen. Der er tale om en slags „gøgeungeeffekt“. Ved så at sige at snylte på reelle tilstedeværende værker opstår der et slags hyperværk som tilsidesætter, man fristes næsten til at sige nedgør eller udvisker de værker

som adstedkommer det selv. Iallefald virker det på en sær måde således at de udstillede værker tappes for betydning i det øjeblik det i ens hoved står klart hvad det er der foregår, en effekt der igen siger noget om betydningen af omstændighederne omkring kunsten som institution i forhold til de konkrete værker.

Kuratoren bliver kunstneren, hvis kunst altså ikke kan „ses“.

KOSTABI

New Yorker kunstneren Kostabi arbejder også med hvad man kunne kalde hyper-værker. Dvs. han arbejder ikke i traditionel forstand, derimod lader han andre arbejde for sig.

I hans kæmpe store atelier står kunstnere og studerende på række og rad og maler. Kostabi går rundt og kikker, og af og til signerer han et maleri som han synes om, gerne med falsk dato, som så sælges til skyhøj pris. En del af kunsten er dens falskhed.

Til tider bliver han rasende over et maleri som han ikke kan lide, og sparker hul i lærredet eller flænses det med en kniv: „Dette vil han iallefeldt ikke stå model til“. Men ak..... han fanges i sin egen kunst for et sådant maleri som han ikke alene ikke selv har malet, men oven i købet overhovedet ikke vil kendes ved, og som sådan kommer på endnu større afstand af ham selv bliver jo netop ekstra stor kunst i denne sammenhæng og dermed næsten ubetaleligt. Fig. V-2.

Men det var altså „hyper-kunst“, lad os starte et andet sted.

VENTURI AND RAUCH

I Philadelphia, har Venturi i 1972 bygget et monument over Benjamin Franklin's hjem, det hedder Franklin Court (fig. V-3.).

Venturi har rekonstrueret bygningerne ved ikke at bygge dem. Det han har gjort er så at sige, at han har tegnet konturene af de pågældende bygninger i luften, symptomatisk nok helt konkret med firkantede stålrør som rammer. Rammerne i sig selv har iallefeldt aldrig haft noget med de oprindelige bygninger at gøre - kun formen. Det er så op til den enkelte i dennes hoved, at udfylde disse rammer.

MICHEL GRAVES - WOODY ALLEN

Michel Graves er i dag en meget udskældt arkitekt, postmodernist indvendes det negativt ladet.

I overgangsperiode mellem sit modernistiske og postmodernistiske udtryk (midt i halvfjerdserne, meget udtalt i 1976 i Crooks House (fig. V-4.)) arbejdede han med et udtryk hvor han lod bygningerne krake

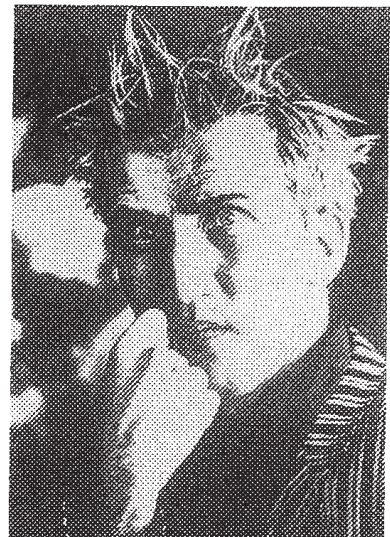


Fig. V-2. I mangel på en „ægte“ Kostabi viser jeg hér et billede af kunstneren. I nærværende eksempel siger et sådant billede sikkert også lige så meget om Kostabi's kunst som hans værker gør

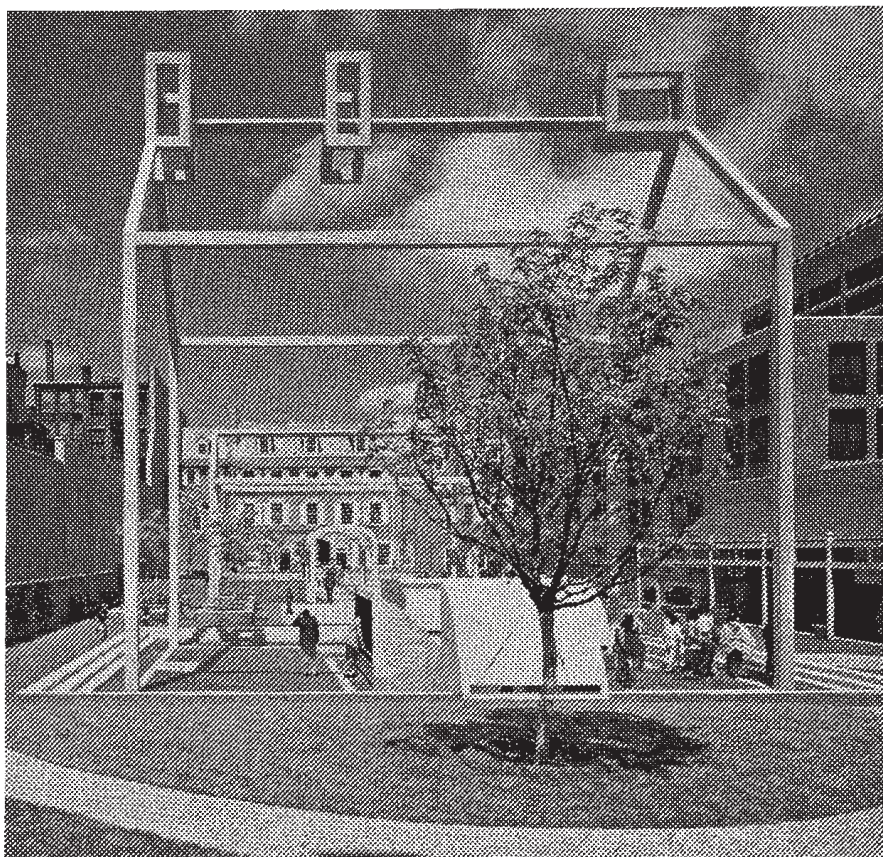


Fig. V-3. Venturi; Franklin Court, 1972

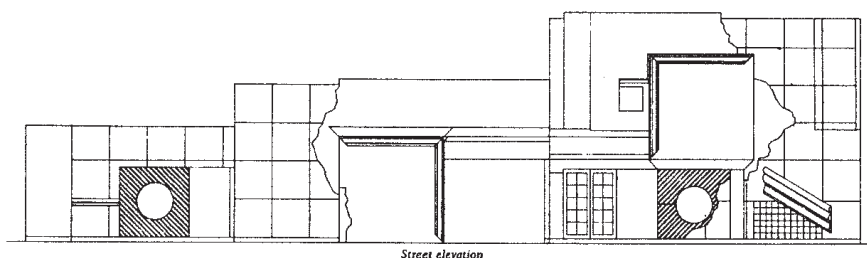


Fig. V-4. Michel Graves, Crooks House, 1976

¹ „Overgangsperiode“ er naturligvis et meget bredt begreb, da det er vanskeligt at påvise hvornår én periode er slut og hvornår en anden begynder. Perioder skifter gradvis, de flyder over i hinanden, ikke mindst inden for arkitektur da denne disciplin som oftest opererer med relativ lang omløbstid (projekteringstid, godkendelse hér og der, byggetid osv.).

ere, allerede før de var bygget, altså mens de endnu var på tegnebrædtet. Han byggede mere eller mindre en ruin. Altså en slags fortælling om, og typisk i en overgangsperiode¹, at i øjeblikket ved jeg ikke hvad jeg skal lave, men som den ihærdige og idealistiske arkitekt jeg er har jeg trangen til at være kreativ og så laver jeg et hus der netop signalerer at jeg ikke ved hvad jeg skal lave - et ikke hus. I den samme periode lavede Woody Allen en film som hed Stardust memory. Den ligger netop i overgangen mellem hans udelukkende „morsomme“ film og så de mere formanende som dog ikke er blottet

for humor. I Stardust memory siger han flere gange at han ikke er i stand til at lave morsomme film når verden ser ud som den ren faktisk gør. Manden er jo manisk, så film må han helt sikkert lave. Og i sin fortvivelse over at han så ikke ved hvad han skal lave, laver han en film der handler om at han i øjeblikket ikke kan lave film.

I Michel Graves tilfældet er det fristende (og lidt ondsindet) at sige; at fraværet af arkitektur signaleredes igennem nærværet af ikke arkitektur. Eksemplet ligner abeeksemplet over, dog med den væsentlige forskel at abebiddet er entydigt, mens man kun kan formode, at der hér peges på et hus, som altså ikke er noget bestemt hus. Ruinen er signal på et (eller andet) hus som den er ruin af/til.

Som vi så må noget form være til stede for at signalere noget som helst. Samtidig er denne form „hår i suppen“ fordi den altid vil være behæftet med „fejl“ i og med at det er subjektet der har gjort det. Noget kan således tyde på at det der gøres bør nedtones i så udstrakt grad som muligt. Helst helt fjernes. Men da dette altså heller ikke er muligt, må det som er der på en eller anden måde drænes for „betydning“².

SIGMAR POLKE

Sigmar Polke er maler, og som sådan gennemgående meget respekteret - han spiller en betydelig rolle på den internationale kunstscene. I 1968 malede Polke et billede som vakte end del opsigt og megen postyr. Titlen på maleriet er; MODERNE KUNST. (fig. V-5.). Billedet viser nogle figurer; et kryds, en vinkel, nogle kruseduller, amorfe og mere strenge geometriske former samt lidt „splat“ (ubestemmelig form) af maling. Det virker som om det hele optræder foran en baggrund. Nederst, indenfor lærredet men uden for billedet står der malet: MODERNE KUNST. Lige i nuet husker jeg ikke om billedet er malet i farver, men for så vidt spiller det, netop i denne sammenhæng, heller ingen synderlig rolle.

Der er tale om et sådant motiv (signal) som man typisk ser i baggrunden på væggen, når Rip, Rap og Rup har lavet ulykker og farer afsted med deres berømte onkel i hælede, og vi er straks klar over at scenen udspiller sig på et eller andet museum for moderne kunst i Andeby.

Billedet (motivet) som det opfanges umiddelbart (den konkrete form) ville aldrig kunne stå distancen for en seriøs kunstkritik. „Morsomt“ kommenteres der - men det er ikke det hele.

² Betydning i hérværende..... ja betydning, går på den konkrete forms umiddelbare signaler. F. eks.: For ende af gaden så jeg en rød bil, men da jeg kom nærmere viste det sig at være en flad papskive. Herefter kan jeg se bort fra den, ignorere den som værende en bil. Indholdet levede ikke op til det som den konkrete form umiddelbart signalerede. Til gengæld er noget andet sat i gang, papskiven er der jo stadig. Det skal vi ikke beskæftige os med nu, det vigtige hér er at den konkrete form har mistet sin betydning; bil.

Vanskelighederne opstår naturligvis et eller andet sted imellem motivet og så den påskrevne påstand som jo hævder at der her er tale om et kunstværk som er moderne.

Sigmar Polke har simpelthen udlagt en visuel fælde for os ved at lave et kunstværk der i virkeligheden er et antimaleri. Og om man nu vil det eller ej, ja så går dette værk for at være et af de betydelige i den lange række af kunstværker som Sigmar Polke har kreeret.

Man må hér sige at; Nærværet af kunst - det som ikke er der - opstår igennem nærværet af *ikke* kunst, som er der - altså rammerne er der og disse nedtones så, gøres „ubetydelige“³, overses, ignoreres, destrueres og/eller, som i dette tilfælde, simpelthen latterliggøres gennem en åbenbar løgn.

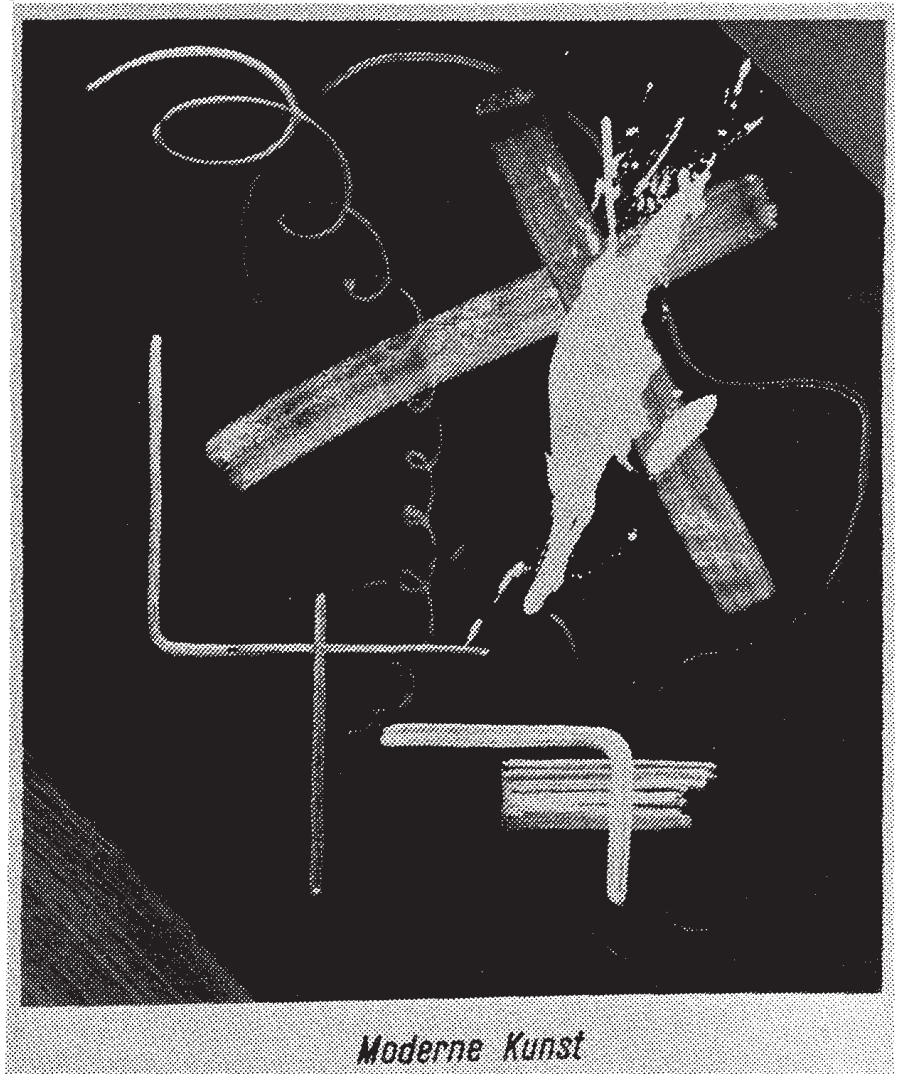


Fig. V-5. Sigmar Polke, Moderne kunst, 1968

³ Betydning som under note: 2.

MIKE BIDLO

Et andet eksempel hvor den konkrete form som umiddelbart reciperes straks efter fornægter sig selv, viser amerikaneren Mike Bidlo i sit værk: **THIS IS NOT A MAGRITTE**. (fig. V-6.). Billedet viser en grangivelig efterligning af Magritte's billede: **CECI N'EST PAS UNE PIPE**. (dette er ikke en pibe).

For at tage Magritte først, så ser man i hans originale billede motivet af en pibe. Nedenunder står teksten skrevet; *dette er ikke en pibe*. Og det udsagn kan man jo kun give Magritte ret i, idet der jo ikke forefindes nogen pibe, men kun et maleri af en sådan. Ikke desto mindre er beskuerens opmærksomheden henledt, ikke bare på en pibe, men også på en bestemt pibe, nemlig den pibe som er afbilledet. Piben signaleres igennem en ikke pibe.

Lige så meget som Magritte har ret i at det ikke er en pibe vi har for os, har Mike Bidlo ret i at der hér ikke er tale om en Magritte, idet det jo er en Mike Bidlo. Og denne lægger således et ekstra lag på ved at henlede beskuerens opmærksomhed på, ikke bare en Magritte, men en helt bestemt Magritte idet han fremviser en ikke Magritte. Først når vi studerer udstillingskataloget får vi fred. Heri oplyses det at udstillingen indeholder et værk af Mike Bidlo, og det er faktisk tilfældet. Men så er udstillingskataloger som regel heller ikke i sig selv kunst, hér får man oplysninger som er til at „forstå“.

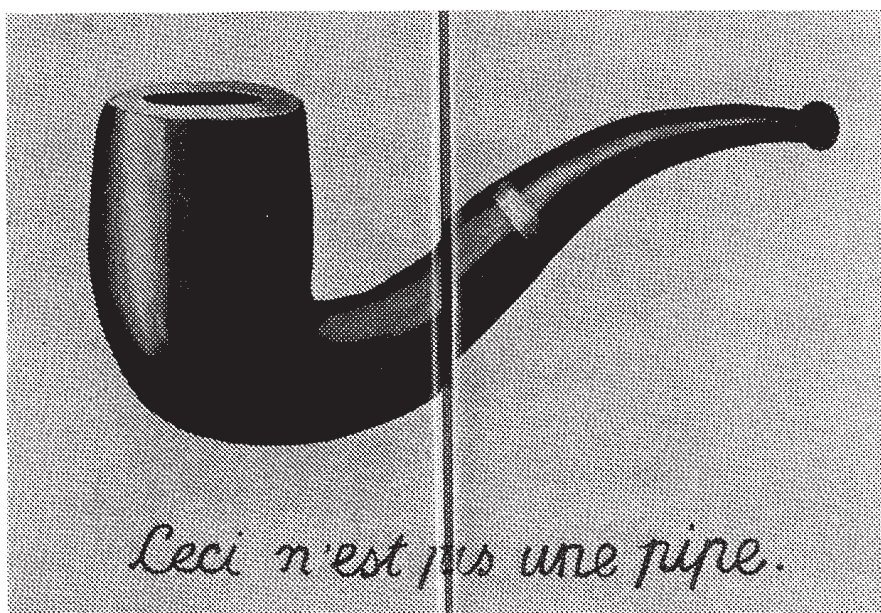


Fig. V-6. Mike Bidlo, This is not a Magritte

Endelig vil den som kender til CHRISTOS værker vide at kunsten hér i alt væsentlig ligger uden for det som sætter den i værk. Det er det som jeg her kalder rammerne eller den konkrete form.

„KUNST IST NICHT ZU VERMITTELN“

Den kendte tyske kurator og nu professor og rektor ved Städelschule i Frankfurt, Kasper König udtalte i et interview i ART (nr. 10 okt. 1984) i forbindelse med udstillingen „Von hier aus“ i Dusseldorf som han i 1984 kuraterede, følgende: „Kunst ist nicht zu vermitteln“, hvilket jeg oversætter med; kunst kan ikke formidles (er ikke formidlendes). Dette er en interessant og i König's tilfælde i temmelig høj grad en saven den gren over som han selv sidder på udtalelse, idet „von hier aus“, og dermed König's bestræbelser, som det vel er tilfældet med kunstudstillinger flest, jo netop gik på at formidle kunst. Set i lyset af hvad dette kapitel omhandler er udtalelsen ikke desto mindre rigtig - i sin fulde konsekvens.

Vi har set at absolut intet andet end værket selv er i stand til at forklare (formidle) det. En dækkende/udtømmende beskrivelse er kun mulig hvis der er vedtaget faste regler for hvad som er beskrivelsesrelevant (f. eks. kan hændelsesforløbet i et spil; dam, skak, ludo osv. således refereres). Da alt er muligt i kunsten (ethvert materiale, enhver form, teknik, konstellation osv.) er det ikke muligt hér at fastsætte sådanne regler og den eneste dækkende reference bliver da værket selv.

Det vi ser i nærværende er altså at vi er helt derude, hvor kunsten ikke engang er *formidlendes* igennem eller som dens egen fremtrædelse. Jagten på kunsten foregår hele tiden ved at vige uden om den. Bestræbelsen går på at virkeliggøre kunsten igennem dennes tilintetgørelse af sig selv. Et skrækkeligt dilemma (paradoks) i forhold til den præcision som kunsten gør krav på, når intet kan gøres „fejlfrit“ på den ene side og intet, helt ud, kan „ikke“ gøres på den anden.

Lad os se nogle flere eksempler på at det er det, der ikke er der, vi bestræber os på at indramme. Eksempler hvor det som rammerne peger på ikke er at finde noget sted som noget konkret fysisk.

SOL LEWITT

På udstillingen „Zeitlos“ som fandt sted i 1988 i den delvis restaurerede

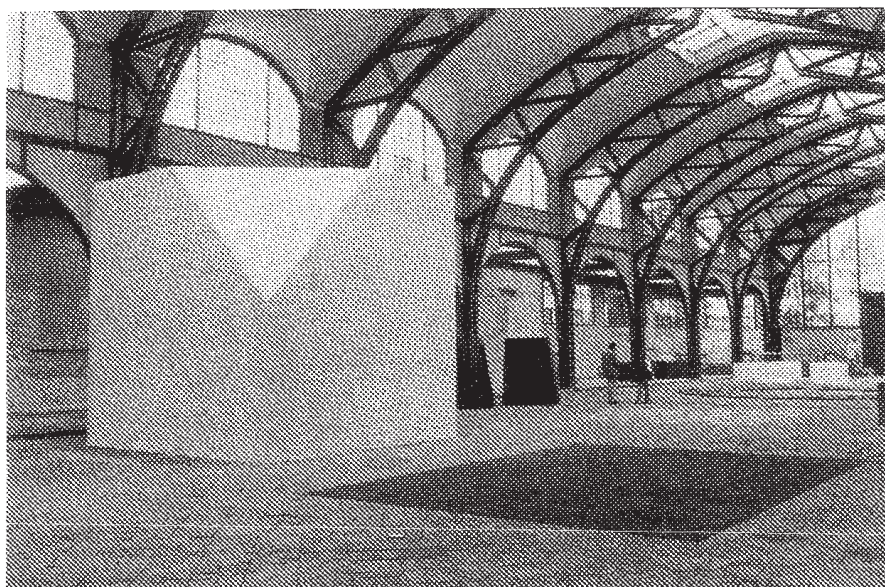


Fig. V-7. Sol LeWitt: Cube, without a corner, 1988

Hamburger bahnhof viste Sol LeWitt sit værk „Cube without a corner (fig. V-7.). Man ser en kube opbygget af hvide cementsten. Det ser ud som om et af kubens fire øverste hjørner er skåret bort ved et strengt geometrisk og begribelig indgreb. Hér opstår nogle svingninger imellem det som er til stede og det der ikke er. Regner man f. eks. volumen ud på det vi ser overstiger det i mangefold volumen på det vi opfatter som fraværende. Ikke desto mindre er det det „fraværende“ der tiltrækker sig den altovervejende opmærksomhed. Der peges på hvad det fraværende er både hvad angår materiale og form (der peges i en bestemt retning). Det til trods er der intet der er fraværende på den måde at det ikke er givet hvad det i så fald skulle være eller hvor det skulle være at finde.

Mulighederne for „rekonstruktion“ (hvad man helt sikkert ikke kan kalde det) er således for den enkelte uendelige. Hvilket ikke betyder at det kan være hvad som helst (f. eks. kommer man næppe til at tænke på at det er en gravko der mangler) idet der jo er peget i en bestemt retning, nemlig i retning af noget i retning af en pyramide.

Sol LeWitt har i mange år arbejdet med konceptet som det bærende, en arbejdsmetode som påpeger at det egentlige i kunsten ikke kan siges at være udførelsen.

Det er groft at sige at udførelsen bliver et nødvendigt onde, og det er forkert. I og med at det nu alligevel er sagt, omend samtidig fornægtet, er der dog antydning af en nedprioritering af udførelsen.

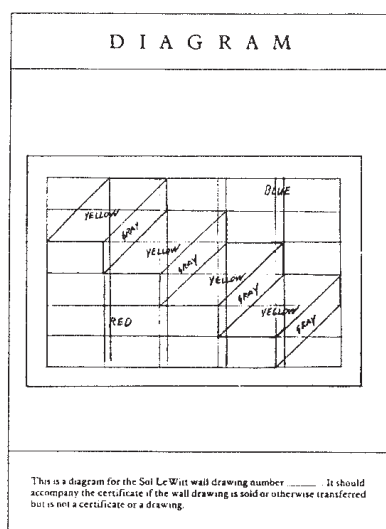


Fig. V-9. Diagram

C E R T I F I C A T E	
This is to certify that the Sol LeWitt wall drawing number _____ evidenced by this certificate is authentic.	
This certification is the signature for the wall drawing and must accompany the wall drawing if it is sold or otherwise transferred.	
Certified by _____ Sol LeWitt	

Fig. V-10. Certifikat

⁴ Sol LeWitt „Paragraphs on Conceptual Art“ 1967

Om konceptkunst siger LeWitt selv: „In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair ⁴“.

Én ting som denne kunstretning så herlig imødegår er den „følsomme“ ide om at noget overnaturligt, noget magisk skulle være f. eks. den pågældende granitsten iboende, som det så er om at gøre at få banket fri, så „ånden“ kan slippe ud. Sol LeWitt's Wall Drawings afliver denne myte.

Den mekaniske udførelse af disse Wall Drawings, som er vægmalerier malet direkte på eksisterende vægge, foretages ikke af kunstneren selv, men som regel af en håndværker der ikke giver sig ud for at være kunstner.

Et værk består af tre dele; et **maleri** (fig. V-8.), et **diagram** (fig. V-9.)

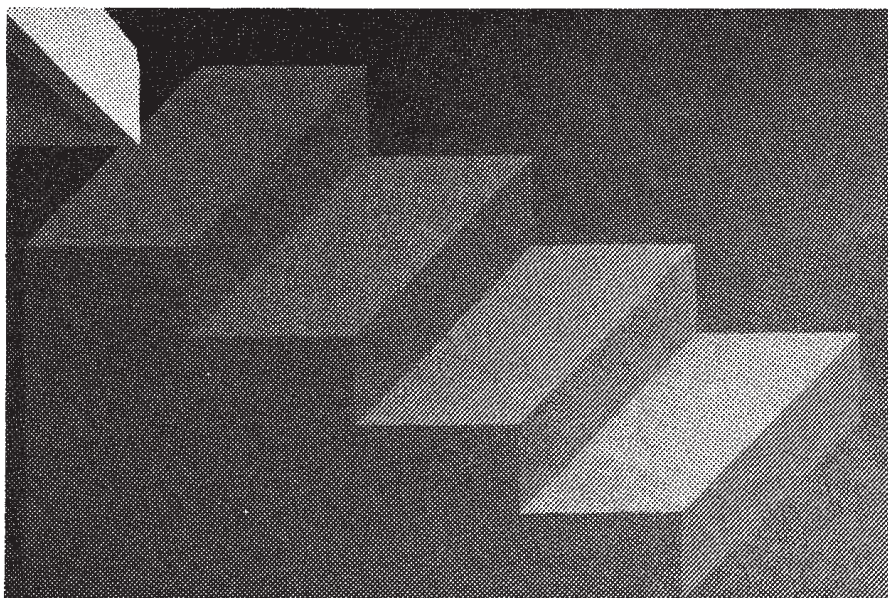


Fig. V-8. Sol LeWitt: Isometric figure with color ink washes. Første gang September 1988

og et **certifikat** (fig. V-10.).

- **Maleriet** er som sagt malet direkte på en væg og har et nummer, men er ikke signeret.

- **Diagrammet** viser en tegning af maleriet hvorpå farverne er angivet, en slags brugsanvisning for håndværkeren. På diagrammet står maleriets nummer og det oplyses at det hører sammen med et

certifikat hvad det ikke selv er på samme måde som det ikke er et maleri.

- Certifikatet bærer kunstnerens signatur og maleriets nummer. Det skal ledsage maleriet og bevise dets autensitet.

Hvis et maleri bliver solgt eller på anden måde overdraget, males det i den nye location, diagram og certifikat følger med. Det tidligere maleri males over med nogle få lag plastikmaling.

Én eller to af de tre dele alene er altså ikke kunst. Kun når de tre dele følges ad har vi et kunstværk.

Det bliver på denne måde ikke muligt at pege på nogen konkret form og hævde at dette eller hint er kunsten. Kunsten er imaterialiseret, alligevel er den der, og den en afstukket af konkrete rammer.

BYGGEKUNST SOM KONCEPTKUNST

Byggekunsten er det interessant at se i lyset af konceptkunsten, idet det jo i byggekunsten, i de aller fleste tilfælde, netop er sådan at alle beslutninger og hele planlægningen er foretaget før udførelsen sættes i gang. Myten om arkitekten der i perioder bor på byggepladsen (f. eks. Scarpa) hvor han/hun smider underlige ting i forskallingen og foretager ændringer i sidste øjeblik undervejs er sikkert reel. Men da tilhører den i alt væsentligt småhusbyggerier og/eller byggerier med en usædvanlig god økonomi. Eller, måske det allerlykkeligste tilfælde, nemlig dette hvor arkitekten selv er håndværker (eller omvendt) og alleraller-bedst, bygger for sig selv. Noget generelt billede af dagens byggekunsthjembringelser kan vi imidlertid næppe hente hér.

Sådan har det ikke altid været. Tidligere var skellet mellem håndværker og arkitekt betydelig mere sløret end det er tilfældet i dag. Arkitekten foretog en overordnet disponering gennem et sparsomt projekteringsmateriale som antydede hvilket slags hus bygherren var interesseret i at få, og hvor mange penge der var til rådighed. Videre planlægning og detaljering var det så op til entreprenørerne, som for det enkelte byggeri dengang var et fåtal (måske kun én), og disses faglige stolthed at træffe beslutninger om. Ting løstes simpelthen traditionelt på denne eller denne måde i den gode etiks interesse. Et hus blev ikke leveret uden rækværker, for da var det ikke et hus. Man kan sige; i „gamle dage“ opstod huset samtidig med udførelsen. Sansningen af værket fandt konkret sted samtidig med at det opstod.

Dagens byggekunsthjembringelser står i skarp kontrast hertil. Den høje grad af specialisering og den stramme økonomi, som det af den

enkelte efterstræbes at gøre så stort et indhug i som muligt og helst mod så sparsom en leverance som muligt, kræver planlægning, detaljering og beskrivelser ned til det mindste nøglehul. Mangler i denne retning kan få katastrofale økonomiske og (dermed også) arkitektoniske konsekvenser forårsaget ikke mindst af tidsmæssige forskydninger (forsinkelser og uregelmæssigheder i forhold til entreprenørernes andre igangværende arbejder), hvilket betyder påslag (efterregninger), og sådanne ændringer undervejs takseres, under jagten på kronerne skyhøjt. Dette ikke mindst i erkendelse af, at det, når først maskinen ruller, er uoverskueligt kostbart at bringe andre entreprenører på bane for at udføre eller færdiggøre delarbejder på et arbejde der som helhed allerede er sat i værk. Alene det tidsmæssige aspekt (forsinkelser) gør at sådanne ko-vendinger undervejs er urealistiske, renterne løber på og efterfølgende entreprenører må stå med hænderne i lommerne og kranerne på „stand by“ før de kan komme igang/igen/videre, hvilket de naturligvis ikke gør gratis. Byggematerialerne, som er bestilt leveret til et bestemt tidspunkt, hober sig op og dette er ikke alene fordyrende (det tager tid at organisere lager og anhugge materialerne flere gange), men mange gange simpelthen umuligt. Tænk f. eks. på bygningen af en skyskraber på Manhattan, hvor der kun bliver givet tilladelse til, i bygningens udstrækningen, at benytte et halvt fortov til rigområde. Her kommer lastbilerne timet på minuttet (trafikafvikling/kaos) ind i New York city, og må læsse af på kortest mulig tid (trafik-trafik-trafik), og denne aflæsning må foregå ved at vindueselementer, betonelementer eller hvad der nu er tale om, hejses direkte til sit bestemmelsessted hvor de øjeblikkelig monteres - det er det eneste sted de kan være. Der skal ikke meget mere indsigt i denne proces for at forstå hvilke problemer det ville afstedkomme hvis arkitekten pludselig under vejs fandt på at huset skulle se anderledes ud - det går bare ikke.

Alt dette betyder at absolut alle beslutninger må være taget før „toget går“ og i så måde er byggekunsten sammenlignelig med konceptkunsten.....eller måske omvendt. Traditionelt må byggekunsten jo siges at være træg, hvilket ikke mindst er et resultat af den lange omløbstid, den halter bagefter iallefald billedkunsten og litteraturen. F. eks. holdt Jacques Derrida sin berømte forelæsning på John Hopkins University (Baltimore) om dekonstruktivisme i 1966. Det var samme år som Venturi udgav „Complexity and Contradiction in Architecture“, som ikke mindst satte skub i postmodernismen. Det er ikke helt galt når jeg siger at den dekonstruktivistiske bølge først 20 år senere rullede ind over byggekunsten.

Derimod - hvad konceptkunst angår - ligger byggekunsten, måske sammen med musikken, netop pga. dens konceptuelle koncept, for en gangs skyld i forkant, i forhold til de øvrige kunstarter.

OLA ENSTAD

Den norske billedhugger Ola Enstad deler volumener op, hvorefter han trækker delene fra hinanden og sammensætter dem igen, oftest på en anden måde. Han kalder sit projekt „den endelige løsning på skulpturproblemet“ (fig. V-11). En krævende titel som, på den ene side er sand i den forstand at projektet, som vi skal se, tilvejebringer kunst, som i sig selv er en endelig løsning (kategorisk) og stort mere kan man vel næppe forlange af et projekt som ikke har andet end netop dette sigte. På den anden side er titlen tvivlsom idet der næppe er nogen som Ola Enstad der vægrer sig for endelige løsninger af enhver slags. I titlen skimtes da også glimt af ironi og referencer til „lidt af hvert“.

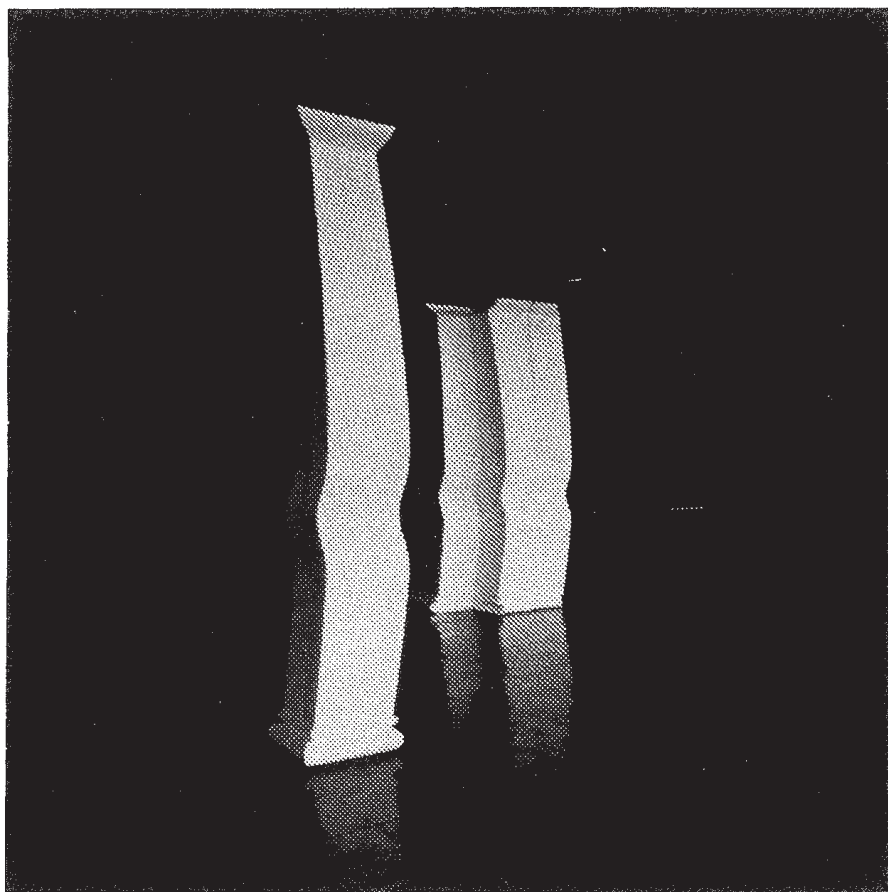


Fig. V-11.Ola Enstad: Del af projektet; Den endelige løsning på skulpturproblemet

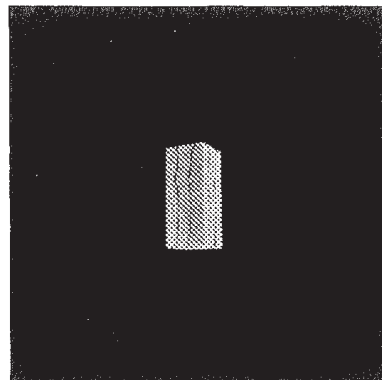


Fig. V-12.

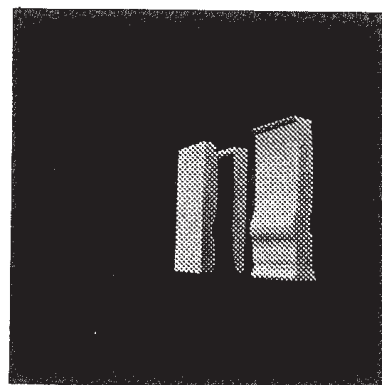


Fig. V-13.

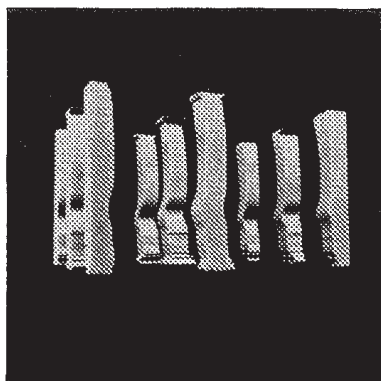


Fig. V-14.

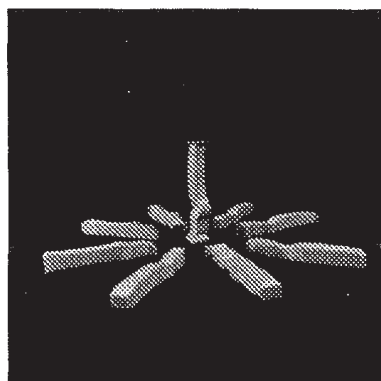


Fig. V-15.

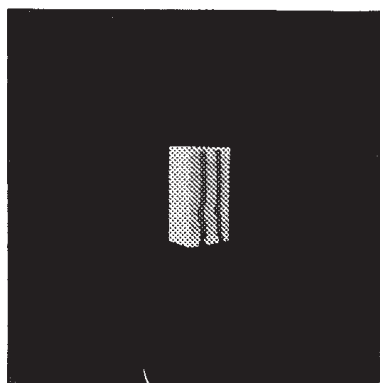


Fig. V-16.

Ligesom musik opdeler tiden, opdeler Enstads skulpturer rummet. Og på lignende måde som en komponist gør det, udfærdiger Enstad et partitur, som han så kan sende hvorhen i verden han vil, og hans skulpturer dukker op rundt omkring uden han selv nødvendigvis er til stede (koncept).

Projektet handler om sig selv. Form og indhold definerer gensidig hverandre, ligesom det er tilfældet med volumenerne sig imellem, og volumenerne og mellemrummene ligeså. Metoden er identisk med - d.v.s. er - formen. Ved at afmærke to snit på hver side af blokken (udgangspunktet), som det naturligvis kan være pædagogisk at udføre, er formen allerede givet. Landkortet er terrænet. Projekteringen er skulpturen. Tegningen er formen. Budskabet er identisk med sin form.

Hvis en regulær blok, hvilket f. eks. vil sige et volumen med 6 flader hvor alle vinkler er 90 grader, deles med ét snit (90 grader) fås to blokke (tå to - betal for en).

Trækkes de to blokke fra hinanden fås et mellemrum (tå tre - betal for to). Mellemrummet er ingen ting.

På fig. V-12. ses et volumen (1 x 1 x 2.5 m) hvori der er foretaget fire snit. To parallelle på én led og to parallelle 90 grader derpå. Dette tilvejebringer ialt 9 elementer. Elementerne kan trækkes fra hinanden og konstelleres på forskellig vis.

Konstellationerne kan gå i to retninger. Mod endelig eller mod uendelig.

Den endelige retning fremkommer ved at samle elementerne tilbage til ét volumen, som beskriver udgangspunktet (altså bortset fra snittene), det er entydigt, så det var det.

Den uendelige retning er alle de andre muligheder (uendelig mange) minus den endelige (som fortsat efterlader uendelig mange).

Man kan sige at Enstads endelige løsning på skulpturproblemet er uendelig mange løsninger.

Fjernes sidestykkerne genstår midtstykket (fig. V-13.), der kan betragtes som „hovedpersonen“ som er positiv mens denne har efterladt sig negative aftryk i sidestykkerne. Hér ses tingen, det primære som noget virkeligt, og dennes aftryk i det sekundære, som også er virkeligt.

Elementerne samles igen.

Fjernes nu tre mellemstykker på række (midtstykket + to modsatstående mellemstykker af sidestykkerne) „ses“ midtstykket fortsat (fig. V-14.). Men nu som noget fraværende. Det primære som før var det positive er blevet negativt, et mellemrum, det er imaginært, det er ikke længere noget virkeligt. Det sekundære derimod, som fortsat er virkeligt, er nu blevet det positive, for før var det midtstykket der formede sidestykkerne (jvf. vores betragtningsmåde), mens det nu er omvendt, midtstykket er jo afhængig af sidestykkerne. Det fraværende er imidlertid. Dvs. det er noget bestemt som fortsat er at finde i verden (det står et par meter derfra), men i opstillingen her er det signaleret igennem noget andet, nemlig sidestykkerne.

I fig. V-15. og 16., derimod er det fraværende ikke noget bestemt. I disse opstillinger er alle 9 volumener fortsat til stede, og alle agerer de i forhold til helheden, dvs. ingen kan undværes. Alligevel optræder „noget“ imellem det der er der. Dette „noget“, er ikke (intet sted) - det er tomrum. Afstanden mellem volumenerne er fyldt med mellemrum.

Det er mellemrummet der er det vigtige, det andet har vi jo. Mellemrummet hvori vi mentalt kan fylde hvad der falder os ind, hvilket kan være uendelig meget, også selv om mellemrummet er afhængig af volumenerne - rammerne - som vi må fylde op inden for. Rammerne er konstante (endelige) og mellemrummene er variable i det uendelige.

Rammerne kan vi definere materiale, bearbejdning og dimensioner på. Uanset hvor rammerne placeres i forhold til hinanden holder disse definitioner. Mellemrummene derimod ændrer sig med placeringen af rammerne.

Det er rammerne der udpeger retningen.

Man kunne sige; at rammerne er en korridor hvori man kan gå uendelig langt.

Rammerne er således på én og samme tid uundværlige, idet de *synliggør det* (jvf. Klee), og begrænsende (rammens egenskab), i og med deres tilstedeværelse.

Den begrænsende egenskab kunne det så videre være fristende at kvitte sig med, men hvordan synliggør man noget uden at synliggøre det med noget? Svaret er naturligvis at det gør man ikke. Dog - ved Enstads opstillinger synes dette at indtræffer glimtvis.

Det positive fremkalder det negative og omvendt, det ved vi. De to ting definerer gensidigt hinanden (sort/hvidt, nat/dag, liv/død osv.). På

samme måde som noget må være for at ikke noget kan være, må ikke noget være for at noget kan være. Som ved det klassiske eks. (fig. V-17.) hvor to ansigter fremkalder en vase, eller var det nu omvendt?, er det ikke muligt ved delingerne hér at fokusere på det positive og det negative på én og samme tid. Vi stakler må vælge.

Vælger vi det positive så vælger vi det negative fra, og omvendt vælger vi det negative så vælger vi, som konsekvens af realiteterne, det positive fra.

I det sidste tilfælde betyder det, at det vi ser er synliggjort af noget som vi på netop dette tidspunkt ikke ser. Det vi ser er ingen ting, og det der er noget, ser vi ikke. Værket lader noget skinne igennem som eliminerer værket.

I et splitsekund er der ingen ting - kun det.

Havde jeg nu været noget mere inde i Zen buddhismen ville jeg helt sikkert have kunnet drage paralleller mellem denne form for meditation og ovenstående. Der er jo tale om det vi kunne kalde et „nul“ - punkt; at finde ind til det punkt hvor der ikke er noget som helst andet end det som ikke er der. Ikke mere om denne sammenligning.

SILKEBORG KUNSTMUSEUM

Projektet blev aldrig realiseret. (fig. IV-18. og IV-19.).

Lad os forestille os at huset var blevet bygget.

REGISTRERING:

Museet gør relativt lidt ud af sig. Det betyder at det man ser når man ankommer til museet kun er toppen af „isbjerget“; bygningen er i alt væsentlig gravet ned/hulet ud i jorden. Det over- og underjordiske er ét samlet hele som, hvad udstillingsrummene angår, på en måde „ignorerer“ jordskorpen forstået på den måde at der er tale om et lukket indadvendt system der „svæver/flyder“ frit. Det betyder ikke at bygningen lader hånt om den vigtige overgang fra luft til jord og dermed horisonten. Den synlige/overjordiske del er isoleret set en styret, velproportioneret og ekspressiv komposition, som med sine koniske figurer antyder at der „ligger noget under“ og således inviterer til videre fordybelse. Det overjordiske er hvad højde angår at sammenligne med et ét-etages hus.

Det underjordiske, hvoraf størstedelen tæller udstillingsrummene kan beskrives som kæmpemæssige tanke eller løjformer, hvor alt er afrundet. Derved kommer formen til at beskrive én sammenhæng-



Fig. V-17. Ansigt/vase

gende kontinuerlig overflade.

Det indvendige rum (karter/hule/tank) kan i sin højde sammenlignes med et tre-etages hus. I de store rum bevæger man sig rundt på et system af „frit“ svævende ramper hvorfra man kan betragte kunstværkerne fra mange forskellige højder og vinkler.

Dagslyset formidles selvsagt igennem ovenlysvinduer hvorfra lyset „transporteres“ rundt på og reflekteres fra de altid krumme flader. Ved udstilling af skulpturer må man i museet gøre brug af kunstig belysning lokalt.

Huset er hovedsagelig støbt i beton.

ANALYSE:

Formen, materialet og konstruktion beskriver hér én sammenhæng hvor de tre ting støtter op omkring hinanden, er afhængig af hinanden, fordrer og bekræfter hinanden, sådan som vi ser det realiseret i Bagsværd Kirkes hovedkonstruktion.

DE RUNDE FORMER er det oplagt at støbe i beton, idet dette materiale kan formes frit og således netop er i stand til at tilvejebringe den tilstræbte kontinuitet i fladerne.

Konstruktionen backer på alle måder disse valg op. Når en bygning graves så langt ned i jorden (to etager), opstår der på væggene et tryk som er ganske enormt. De runde former ivaretager dette jordtryk på bedste vis idet væggene lokalt set opnår en enorm styrke ved deres dobbeltkrumhed. I tillæg hertil cirkulerer kræfterne, når de først er sluppet ind i systemet, rundt og rundt, i de krumme konstruktioner. Jordtrykket kommer ikke bare fra én side men virker hele vejen rundt. Hvis man forestiller sig et æg, som må siges at have en tynd og skør skal, ja så er det let at knække når det belastes lokalt (f. eks. på kanten af stegepanden). Men hvis ægget belastes lige meget fra alle sider er det næsten umuligt at bryde skallen på. Kræfterne løber simpelthen rundt og rundt i systemet uden at de finder noget sted hvor de kan komme til udtryk. Grænsen hér er det pågældende materiales knusningsgrænse.

Et højt vinglas (på stilk) tåler ikke et slag mod bordkanten, måske knapt at blive væltet på bordet, hvilket i parentes vel må siges at være en uheldig omstændighed for netop denne funktion, især sidst på aftenen. Men er man meget forsigtig og undgår skæve belastninger er man faktisk i stand til at stille sig op på glasset (først på aftenen) uden at dette knækker. Og mange andre eksempler.

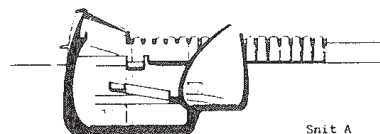
Når formen udnytter materialet helt ud, opnås den optimale konstruk-



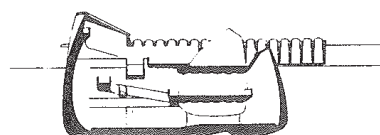
Østfacade



Nordfacade



Snit A



Snit B



Snit C

Fig. V-18. Jørn Utzon: Silkeborg Kunstmuseum, 1963. Facader og snit

tion og grænsen for brud bliver således materialets knusningsgrænse, altså rent tryk. Når denne grænse så meget som blinker med lampen er der grund til at være på vagt, fordi den er materialets absolutte grænse, en grænse som kun kan overskrides ved at vride armen om på teknikken, kappe en hæl og klippe en tå - kort sagt; materialet har spillet fallit, og der er grund til at se sig om efter, ikke blot et andet materiale, men i det hele taget en ny situation, som fordrer et andet materiale, en anden konstruktion og en anden form så denne nye situation selv kan være en realitet.

Hvad trykstyrke angår ligger beton i den absolut højt placeret på listen. At optage trykkræfter er netop det betonen kan. Modsat trækstyrke iøvrigt, som materialet omgående reagerer imod, hvorfor man er nødt til at armere sig ud af den slags problemer.

Pointen i herværende museum er imidlertid netop at der gennem formen er etableret en situation hvor alene tryk er til stede. På denne måde tilvejebringes det man kunne kalde „dynamisk balance“ hvilket vil sige at konstruktionen ganske vist er i ro, men samtidig fremtræder ekspressiv.

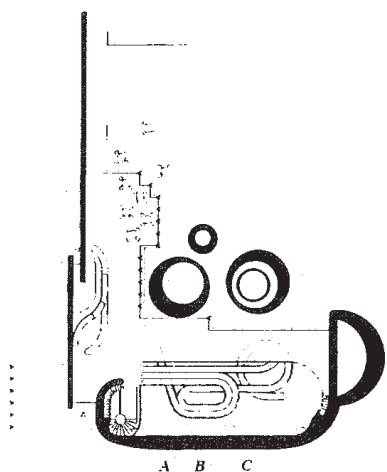
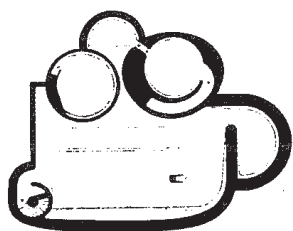


Fig. V-19. Jørn Utzon: Silkeborg Kunstmuseum, 1963. Planer

Men de krumme former skal ikke alene tilgodese det konstruktive. Hver gang der skal bygges et nyt kunstmuseum (og det er ikke få gange det er sket, alene i indeværende halvdel af samme indeværende århundrede), er der én diskussion man kan være sikker på opstår; nemlig hvorvidt det er huset eller den kunst som huset skal huse der er det vigtige. Grunden til at man bygger huset er som regel at noget skal udstilles hvorfor dette noget må opprioriteres. Dermed bliver selve huset (i dette forhold) nedprioriteret, men fjernes kan det af gode grunde ikke. Det bliver på denne måde ofte „hår i suppen“ - et nødvendigt onde.

Det neutrale rum findes ikke, rummet eller rettere rammerne er dér, alt andet lige. Forsøg på en „neutralisering“ kan alligevel studeres i stort set alle kunstmuseer som er bygget i nyere tid (tag f. eks. Tyskland de seneste 20-30 år), og lige så stort set bliver de alle ikke desto mindre tugtet, som værende en belastning for den udstillede kunst. De udstillede værker anklager byggekunsten for ikke at have indfriet den stræben, som de iøvrigt dybest set altid selv må forråde. „Neutraliseringen“ i museerne kommer som oftest til udtryk derved at rummene fremstår som enkle farveløse (hvidmalede) former. Til sammenligning med disse „nye“ museer er det interessant at studere ældre som er bygget omkring århundredskiftet, f. eks. Statens Museum for Kunst,

Glyptoteket, Thorvaldsens Museum og Fåborg Museum. I disse bygninger er udstillingsrummene malet i, meget ofte stærke, farver og ornamenteret efter alle „kunstens“ regler. Resultatet er i mange tilfælde et vellykket samspil mellem de udstillede værker og byggekunsten og hvor den sidste ikke fremstår som en undskyldning for sin egen tilstedeværelse.

Det der hér ovenfor er fremstillet som en konflikt har Utzon løst på helt usædvanlig vis.

I og med de altid kurvede former elimineres alle hjørner og rummene opnår derved en uendelighed som kan sammenlignes med rundhorisonten på et teater. Der skabes ro omkring det udstillede og beskueren derved, at byggekunsten et øjeblik ærbødigt trækker sig tilbage/gør sig usynlig velvidende at den i sig selv er et nærværende kunstværk. Denne „i luften frit svævende“ situation understreges dels af at beskueren „svæver“ rundt (på ramperne) i rummet, dels af løsningen hvor gulvet (ikke) møder væggen. Løsningen etablerer det indtryk at væggen bare fortsætter nede efter. Endelig udviser det indirekte diffuse ovenlys alle konturer på lignende vis som vi kender det fra den blå time på skituren, hvor terrænets form er vanskelig at stadfæste, og derfor kan bidrage til „overraskelser“ af forskellig art.

TOLKNING/KONKLUSIONER:

Lad os i denne sammenhæng fremdrage ét fænomen nemlig selvdestruktionen, som i dette tilfælde er én sag, foranlediget af to sider.

Den ene side er uendeligheden. I og med den nævnte rundhorisontvirkning er der tilvejebragt rum der fremtræder som ikke-definerede, de er uendelige. Og den anden, som er selvudslettelsen, udspringer heraf. Idet rummet er udefineret og dermed uendeligt er vi hér vidne til en konkret form, som i det selv samme øjeblik den er etableret destruerer/fornægter sig selv og derved giver plads til noget andet. Noget andet som ikke er der.

Utzon har på denne måde foranlediget muligheden for at udstille værker som ikke „forstyrres“ af byggekunsten idet denne jo netop har udslettet sig selv, samtidig med at han har skabt et betydningsfuldt nærværende kunst(byggekunst)værk.

Bygningen er dualistisk eller et paradoks. Den er der og den er der ikke.

Rammerne tilvejebringer noget der ikke er der, som er der når

rammerne ikke er der, men som samtidig kun er der fordi rammerne er der.

Og igen: Rammerne tilvejebringer noget der ikke er der. Dette „noget“ (som ikke er der) er der kun når rammerne ikke er der (når disse har udslettet sig selv), men samtidig kan dette „ikke værende noget“ kun være der fordi rammerne er der.

Kun i noget kan ikke-noget være. I intetheden eksisterer ikke ikke-noget.

OM TEKSTEN

„Denne bog er skrevet for den, der er venligt stemt den ånd, den er skrevet i“. ¹

Sådan indleder Ludwig Wittgenstein udkast til forord for et af sine mange skrifter. Og næppe havde jeg læst sætningen til ende før jeg mere eller mindre havde gjort ordene til mine egne.

Det betyder at vil man have udbytte af at læse nærværende tekst må man gøre det med- og ikke modvilligt.

Teksten omhandler et område som det for det meste ikke er muligt at føre såkaldt bevis for, hvilket igen betyder at meget af det let vil kunne afvises for sin mangel på „logik“.

Når børnene en lun sommeraften leger „put“, er pointen at gemme sig for hinanden. Logikeren blandt børnene vil let kunne argumentere for at det er dumt at gemme sig for hinanden i det korte tidsrum der er til rådighed før man *bliver kaldt ind*. „Ideen med at lege sammen er jo netop at være sammen“.

Teksten tager ikke sigte på at anviser løsninger på konkrete byggetekniske problemer - det er mit valg. Et valg som ikke skal tolkes derhen at jeg mener denne side af sagen er af mindre betydning. Tværtimod vil den der har læst teksten vide, at jeg uophørligt argumenterer for vigtigheden af at fokusere netop på den konkrete fysiske form, som igen netop toner frem gennem teknisk bearbejdning af materialerne. I denne form skal absolutt alt som er foran (det som fører frem til formen) og alt som er bagved (det som formen signalerer og adstedkommer) manifestere sig (fig. VI-1.).

Den konkrete form er flaskehalsen hvor alt byggekunst skal passere igennem. Hvis jeg arbejder efter nogle teser er det denne der er den vigtigste - måske den eneste.

Derfor må formen være præcis, hvilket den kun kan blive hvis den der producerer den besidder tilbundsgående viden og erfaring for så vidt angår de relevante parametre (herunder ikke mindst tekniske) der fører frem til den form disse har født.

Mulige parametre beskriver antallet uendeligt, hvilket siger alt om det ørkesløse i at anviser dem. Opgaven er simpelthen umulig. Man kunne

¹ Fra Ludwig Wittgenstein: Kultur og værdi, spredte bemærkninger.

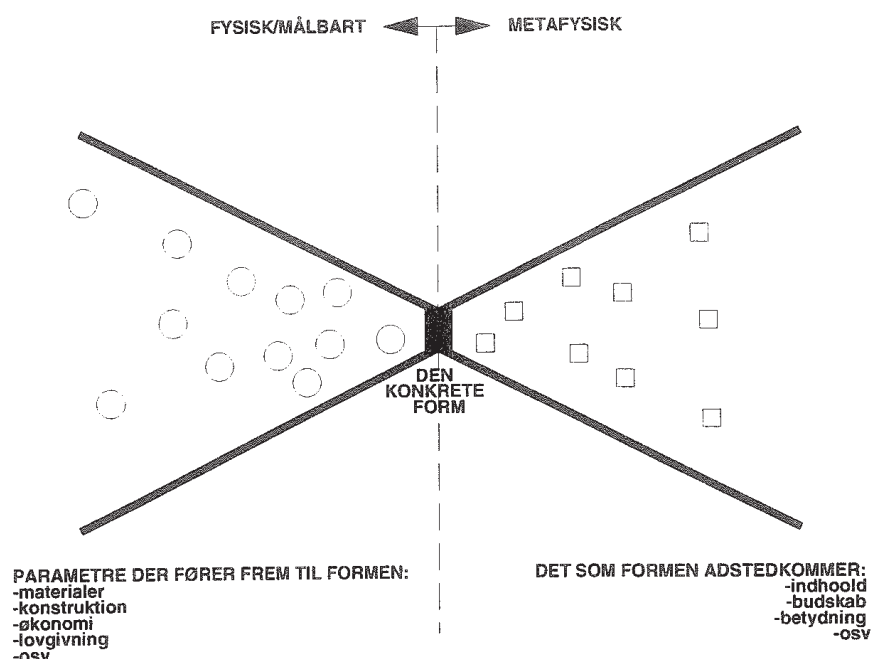


Fig. VI-1. Parametre før og efter den konkrete form

sa an vise et endeligt antal parametre, t. eks. en slags eksempelsamling af tekniske løsninger; en brugsanvisning.

Eksemplerne ville imidlertid kun løse de konkrete eksempler som de selv stod for og et endeligt antal vil altid (uanset hvor stort det er) være fattigt i forhold til et uendeligt eller sagt på en anden måde; hvem siger læseren netop løber ind i problemer der kan løses af eksemplerne som er angivet. I byggekunsten er situationerne altid forskellige fra det ene værk til det andet. Det er det ene.

Det andet er at tekniske løsninger lagt oven på hinanden, hvor gode de isoleret set end måtte være, ikke nødvendigvis fører til byggekunst. En bygning skal der nok komme op, men en sådan er ikke i sig selv nogen garanti for at der er byggekunst til stede, og hvis der ikke er det udelukkes arkitektur og dermed kunst. Der skal altså noget andet og mere til.

Dette andet og mere er at finde mellem æstetikken og teknikken - det er hér jeg opererer.

Det er mit håb, at teksten kan bidrage til at generere tænkemåder - gerne nye - og måske an vise mulige retninger at gå i for at komme til den konkrete form. Samtidig siger teksten noget om hvad denne form adstedkommer.

Det skal ikke være nogen hemmelighed at teksten er skrevet ud fra et bestemt syn på kunst - nemlig, og ikke overraskende, mit. Andre synspunkter kan eksistere. Jeg har imidlertid ikke set det som min opgave, endsige evnet, at plædere for kunstsyn som jeg ikke sympatiserer med.

Det er ikke sådan at jeg ønsker at missionere og eventuelle passager som kan virke moraliserende er utilsigtede. Jeg tror dog alle kan have udbytte af at læse teksten. Det er så den enkeltes ansvar at korrigere for sit eget syn.

NOGLE BEGREBER

Det er min overbevisning at arkitektur er en kunstart på linie med de øvrige af slagsen. Jeg ser således alle kunstarterne under ét samlet begreb; kunst (fig. VI-2.). Ligeledes ser jeg arkitektur som et overordnet begreb nemlig; institutionen arkitektur. En af denne institutions discipliner som samtidig på alle måder er den der fylder mest hér i verden er byggekunst (bygget - kunst). Det er byggekunsten teksten perspektiveres imod.

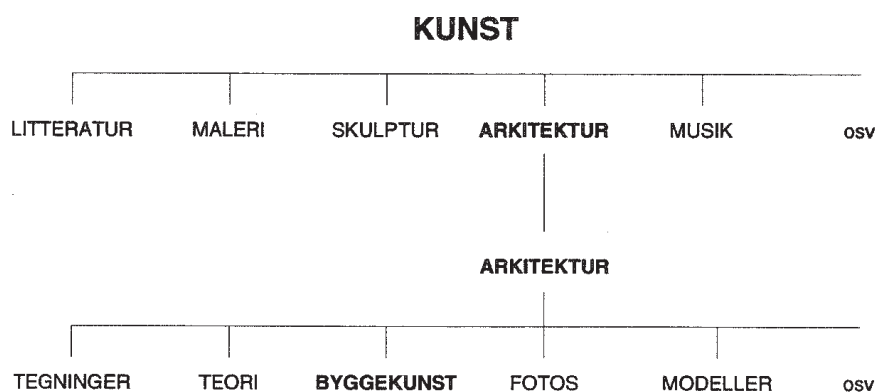


Fig. VI-2. Byggekunst placeret under begrebet kunst

METODE

Jeg har ikke tilegnet mig og gået frem efter nogen, mig bekendt, på forhånd eksisterende metode.

Det er min opfattelse at „man ikke måler mere end det man måler med“. Set i det lys vil en allerede eksisterende metode altid være den øvre grænse for hvad det er muligt at undersøge, og da det er kunst der skal undersøges vil denne grænse altid optræde som en barriere, idet grænsen for enhver metode altid vil være sprogets grænse, en grænse som kunsten ikke respekterer, ja, bortset fra ét tilfælde -

nemlig dette hvor metoden er kunsten. Et sådant tilfælde udgør del III; Deixis.

Videre vil det være utilstrækkeligt, hvis man ønsker sig til bunds i sagen, at undersøge byggekunst med byggekunst, på samme måde som man ikke får noget ud af at belyse lys med lys.

Disse overvejelser har resulteret i en undersøgelse af byggekunst med kunst -i bred forstand.

Man kunne opdele forskning i og omkring praktiske æstetiske fag i to: Deiktisk forskning og Anaforisk forskning.

Den deiktiske forskning er den der finder sted i nuet og i det enkelte subjekt, den skabende eller den skuende. De deiktiske termer er netop; her nu og jeg. En sådan forskning fører ikke beviser og kan ikke gentages, den ligner til forveksling dette at skabe kunst.

Hvor deiktisk forskning tidsmæssigt repræsenterer et punkt på en linie, deler den anaforiske tiden op i perioder, før og efter. Den anaforiske forskning baserer sig på at udtrykke gentagelser, tilbageførelser, forskeren trækker sig tilbage eller stiger op og er den betragtede. Historiske værker er typisk anaforiske.

Til trods for at jeg egentlig hælder til den deiktiske forskningsmodel, og fordi jeg først er blevet bekendt med denne på et sent tidspunkt i forløbet, ligner det meste af teksten mere den anaforiske. Jeg unddrager mig dog enhver form for bevisførelse og opretholder dermed afstanden til det videnskabelige. Som konsekvens af det foreliggende emne, hverken er eller kan teksten være videnskabelig. Dette forhold skiller forskning i praktiske æstetiske fag fra alle andre fag. (Jeg henviser til min artikel under appendix; „Forskning om arkitektur, forskning i arki.....“).

Set i bakspejlet er det dog alligevel muligt at fremdrage linier som er gennemgående i det arbejde der har ført frem til teksten. At betegne disse som metoden er selvfølgelig en mulighed.

Jeg har bestræbt mig på at forfølge det der har blinket i blindvinklen og jeg har forsøgt kun at prioritere det, når det har holdt sig der. Det meste har bevæget sig væk derfra.

Enten ud i det uvisse mørke hvilket kan betyde at det ikke var noget, og da kan det jo være lige meget. Men det kan også betyde at jeg ikke har klaret at fastholde det i den givne situation hvorefter jeg bare kan

håbe på at det dukker op en anden gang.

Eller det har bevæget sig ind i synsfeltet og der ligger flombelyst blottet, hvorefter jeg har forkastet det som værende bevist/forklaret og derfor ikke relevant i nærværende sammenhæng.

På trods af at jeg gentagne gange hævder at et kunstværk er ét samlet hele, har jeg abstraheret, dvs. isoleret aspekter som jeg har gjort til genstand for en selvstændig undersøgelse. Dette er en fremgangsmåde som jeg mener netop forskningen må gøre brug af (det samme gælder for undervisningen).

At undersøge (og dermed selvfølgelig også at tegne og bygge) et helt hus er en overordentlig kompliceret affære. Derfor har jeg taget helt enkle, til tider næsten banale aspekter for mig, men derfra er det muligt at fortsætte. Blypladen der ligger på bordet, blypladen der rejser på kanten, to blyplader op mod hinanden, flere blyplader, andre materialer adderes, andre konstruktioner, andre teknikker og efterhånden bliver eksemplet/objektet mere og mere komplekst. Sagsgangen drages ind, det politiske, det sociale, det økonomiske, lovgivningen, det stedlige, bygherrekrav osv. osv. Og fortsætter vi på denne måde ender vi til sidst op med et helt hus. Da har vi dog ikke brugt to, men ti-femten eller flere år på projektet, uden der er nogen sikkerhed for at vi kommer problematikken synderlig nærmere.

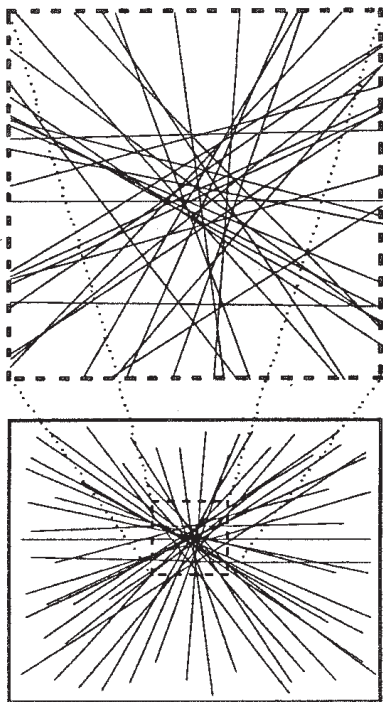


Fig. VI-3. Forskellige niveauer for undersøgelse

Da mit ærinde er, igennem generelle erkendelsesmæssige refleksioner, at fremme holdninger og tænkemåder som indfaldsvinkel til stoffet, tror jeg på det begrænsede isolerede enkle aspekt som formidler, idet det hér er muligt at bortbarbere alle andre, og netop i den givne situation uvæsentlige, aspekter end det som den pågældende undersøgelse sigter på. Simpelthen for klarere at kunne se det til tider komplicerede stof.

Det er ikke muligt at gribe fat i *dét*, altså kernen af aspektet. Derfor er der gjort udstrakt brug af metaforer, analogier og nærliggende eksempler ja, til tider poesi for at belyse *dét*. Og denne oplysning finder kun sted på sit pertinensniveau, hvorfor der aldrig kan postuleres noget konkret absolut omkring det undersøgte aspekt.

En analogi:

Metaforerne, analogierne osv. er i fig. VI-3. repræsenteret hver ved en streg.

For at beskrive et bestemt aspekt lægges en streg ud i rummet. Når der er givet tilstrækkelig mange streger begynder et bestemt område at blive mere tæt end de andre, området kan efterhånden fortone sig som værende sort, altså dækket, og da er det nok hér omkring ærindet skal søges på dette pertinensniveau. Zoomer vi imidlertid ind på dette område (svarende til at søge et „dybere“ pertinensniveau), sprænges det dækkende felt til et nyt net af streger, hvorefter man kan udlægge nye og flere streger indtil området er dækket på dette nye niveau. Undersøgelsesproblematikken opfører sig fraktalt, den er bundløs men må alligevel indrømmes relevans på sit givne pertinensniveau.

Når det der søges belyst ikke lader sig dækkende beskrive (ved sproget) er der gjort brug af flere eksempler som udenomsforklaring på det egentlige ene. En måde at sandsynliggøre tilstedeværelsen af et fænomen ved et givet aspekt.

Et fænomen ved kunst som gør det ubeskriveligt kunne være paradokset, herunder f. eks. kausalitetsproblemet (fig. VI-4.).

En historie om Ola, en skulptur af Richard Serra og refleksioner mellem kobber og messing. Eksemplerne har umiddelbart ikke noget med hinanden at gøre. Dog kan der trækkes en linie igennem hver af disse tre eksempler som mødes i ét og samme punkt, nemlig den linie der repræsenterer fænomenet; omgåelse af rækkefølgen mellem årsag og virkning. En fjerde linie som går igennem samme punkt gennemskærer også hovedkonstruktionen i Bagsværd Kirke.

Jeg tror det er det nærmeste jeg kommer bevisførelse i denne tekst.

SAMSPILLET

Der er et samspil mellem arkitektur og byggeteknik, noget som manifesterer sig i byggekunsten. Se ud ad vinduet, dér står der et stykke byggekunst og det gør det i kraft at den byggeteknik der har skabt det. Sådan set hænger disse to fænomener uløseligt sammen - på den ene side.

På den anden side er de to fænomener uforenelige derhen at et arkitekturværk ikke lader sig forklare, til forskel fra teknikken som kan kortlægges i sine enkeltdele.

Arkitekterne føler li´ som på en eller anden måde med deres øhhh´er

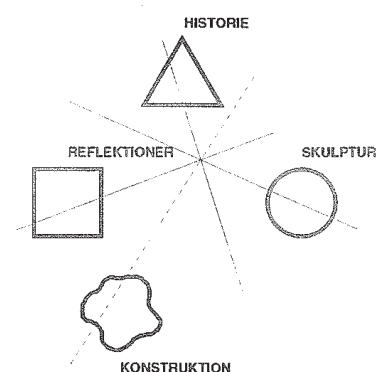


Fig. VI-4. Diagrammet illustrerer eksempel på undersøgelse af kausalitetsproblematikken

og er på den ene side, mens ingeniørerne præcist siger; 1700,- kr. pr. kvm. og 320 mm i diameter. Ud af et sådant skisma skal der komme et hus, og som jeg siger; se ud ad vinduet - det gør der.

Det er dette skisma jeg er gået ind i, hér har jeg gjort min **refleksioner mellem æstetik og teknik**.

Hvis teksten har nogen overordnet konklusion må det endnu engang være at det er formen der i sidste instans afgør det arkitektoniske udtryk.

Måske er det galt. Måske er det ikke nok. Måske burde vi gå videre og følge Antonin Artaud i hans forbandede udsagn:

Hvis der endnu er noget infernalsk tilbage i verden, så er det, at vi kunstnerisk satser på form i stedet for at være som ofre, der brænder i bål og sender signaler gennem flammerne.

Antonin Artaud

APPENDIX

FORSKNING OM ARKITEKTUR - FORSKNING I ARKITEKTUR OG ARKITEKTURFORSKNING

Hvis forskningen skal sige noget dækkende om arkitektur, må arkitekturen være forskning på samme tid som forskningen må være arkitektur. At skrive kan være opklarende, men dét alene er ikke nok.

Lad os få det overstået med det samme; arkitektur er kunst.

Tager man spændet fra, lad os være forsigtige, grækerne frem til oplysningstiden (hvor videnskaben for alvor sætter sig igennem) sås der næppe på noget tidspunkt tvivl om at arkitekturen er én blandt kunstarterne.

Fra i denne periode at have været til og med én af de højest agtede kunstarter (kunstens moder, hjemsted for kunsten (kirkerne) er den bl. a. blevet kaldt), er disciplinens anseelse dalet jævnt over positionen som den „laveste“ kunstart (Hegel) til i dag, hvor den arkitekt i Danmark som vover at titulere sig selv som kunstner bliver spottet og gjort til skamme. En holdning som ikke alene kan iagttages uden for arkitektkredse, men som tegner spor langt ind i fagets egne skabende, undervisende og teoretiserende gemakker, hvis beboere i flæng betegner sit fag som værende; „brugs-kunst, bundet-kunst, kompromisernes-kunst o.l.“, under henvisning til fagets funktionelle, teknologiske, økonomiske o.l. pragmatiske „forhindringer“. I tågerne langt ude høres en sjælden gang vildskud som betegnelserne „håndværks-“ og „pragmatisk fag“, men iøvrigt er det gennemgående, at kunstbegrebet stadig optræder som en del af fagets karakteristik. Slippe det vil man åbenbart ikke, men man vil samtidig holde en nødudgang åben som undskyldning hvis man ikke helt får det til som man vil (der var for få penge, bygherren stillede urimelige krav osv.). De øvrige kunstnere stemmer i under henvisning til fraværet af arkitekturens nytteløs- og meningsløshed og signalerer derved en (helt sikkert utilsigtet), afstand til - og dermed samtidig en forædling af - deres eget virkefelt.

Forskellen - imidlertid - på arkitektur og en hvilken som helst af de øvrige kunstarter vil altid optræde inden for kategorien kunst som trinløse forskelle. Det er rigtigt at der ved projektering og opførelse af f. eks. et hus er betydelig flere parametre i spil end det er tilfældet ved tilblivelsen af f. eks. en granitskulptur, men det lader sig ikke gøre at pege på dét afgørende aspekt, eller skille mellem to, som skulle

udskille arkitekturen. For granitskulpturen gælder det at stenen fra naturen er forsynet med helt bestemte spilleregler/begrænsninger (f. eks. geologisk sammensætning og ikke mindst størrelse) som må respekteres ligesom værktøjet sætter sine rammer. Digtet må vælge og følge et sprog og respektere bogstavernes sammensætning til ord, ord til sætninger osv. og størstedelen af poesien og litteraturen figurerer i bøger som sætter sine begrænsninger. Hér hedder bygherren forlaget, som også har sine meninger. Et teaterstykke, eller endnu tydeligere en film, er et kæmpeapparat som må respektere forhåndenværende teknikker og som involverer et hav af mennesker der skal koordineres såvel i beslutningsprocesserne som i produktionen og hertil en økonomi som ikke sjældent er sammenlignelig med det at bygge et hus af anseligt omfang.

Funktionen (som der oftest peges på) kan i arkitektonisk forstand heller ikke betragtes som noget løsrevet udvendigt forhold.

Når der er tale om arkitektur indgår absolut alle parametre (incl. funktionen og sådanne som ikke engang på det givne tidspunkt er forudsigelige) i tænkningen og udarbejdelsen af værket. Nøjagtig som det er tilfældet med anden kunst, gælder det for arkitektur; at alt hvad der er for meget og alt hvad der er for lidt i relationen mellem indholdet og den form, dette trykker sig ud som, bidrager til at trække værket i negativ retning. Ligeledes gælder det (forstået som et tænkt eksperiment -for guds skyld) at hvis værket destilleres og alle pragmatiske aspekter således skilles ud, så står man tilbage med „noget“ som det i det vellykkede tilfælde bliver vanskeligt at placere under andre kategorier end kunst. Der kan ikke trækkes på „sandheder“ for, om tagvinklen skal være 45° eller 47°, eller om huset skal mures op i røde eller gule mursten.

At kunst og videnskab på mange måder er nært beslægtet er en udbredt let begrundelig opfattelse.

Trods slægtskabet er der dog afgørende forskelle som direkte forhindrer, at kunsten kan videnskabeliggøres. Videnskabelighed kan følgelig aldrig tages for givet når der er tale om forskning i relation til arkitektur. Det ligger i kunstens hele væsen og berettigelse, at dét den gør ikke lader sig gøre på andre måder, hvoraf må slutes at et studie af kunsten aldrig vil kunne kortlægge den fuldt ud. For at komme til kunsten må man komme méd den. Det er alene erkendelsen der viser vej.

Videnskabens ærinde er et andet end kunstens. Den vil bevisføre og

kortlægge så observationerne kan kontrolleres af andre og gentages i forskellige sammenhænge.

Videnskaben kan ikke bevise kunsten og kunsten kan ikke føre beviser, kontrolleres eller gentages.

Der er altså tale om to fænomener som gensidigt definerer hinandens kategoriale forskellighed hvor det ene ikke kan overtage det andets domæne, og hvor kunsten må indrømme det privilegium at den ikke bare ikke kan siges „med andre ord“, men at den i det hele taget ikke kan udsiges, den tilhører, stadig til forskel fra videnskaben, det uudsigelige. Og for et øjeblik at dvæle ved denne Wittgensteinske terminologi som skelner mellem det „at sige“ og det „at vise“ kan det være afklarende at ridse skellet op mellem de to former for sprog som paradoksalt nok ligger på hver sin side af samme sprogs grænse; nemlig det *naturlige* sprog (det verbale sprog som vi anvender i hverdagen) og det *poetiske* sprog (det som viser kunsten).

På samme måde som kunsten kan synliggøres ved hjælp af byggematerialer, oliemaling, musikinstrumenter, gestik osv. lader den sig, komplicerende nok, også synliggøre ved hjælp af sproget. Men hér er det altså vigtigt at have for sig at sproget nu er overgået til at være poesi (altså kunst). Man kunne sige, at det uudsigelige træder frem gennem det udsagte eller den alment kendte; man læser mellem linierne.

En sådan sondring kan være en god hjælp til at værne om kunstens hygiejne, som må være klinisk, hvis kunsten skal opretholde sin berettigelse som formidler mellem det menneskeligt mulige og umulige. Kunsten må være præcis, og som vi skal se er det ikke tilfældet hvis det forholder sig som det af og til hævdes; at kunsten i dag er kunsten + det der siges om den (f.eks. en anmeldelse).

Det er klart at man kan få kausalitetsproblemer, på den måde at kunsten jo, udover at den står på skuldrene af sig selv, suger blod fra anmeldelser, kunst/idéhistoriske og filosofiske værker ligesom disse i sagens natur gør det fra kunsten (altså hønen og ægget). Men selv om det er umuligt at afgøre hvad der kom først er det dog stadig klart hvad der er hvad. Netop fordi kunsten er sin egen kategori, er det klart når det er dén, forstået på den måde, at enten er det kunst eller også er det noget andet, og dermed ikke kunst.

Hvorfor det forholder sig sådan skal vi se nærmere på. Anmeldelsen bruges hér som eks. men enhver teoretisk videnskabelig afhandling (kunst/idéhistorisk, filosofisk) som forsøger at indfange, tolke og

forklare et kunstværk er underlagt de samme betingelser.

En anmeldelse kan være skrevet i et sprog som peger mere eller mindre i retning af en poetisk diskurs, afhængig af i hvilken grad og hvordan metaforer, analogier osv. indgår. Men da kunsten er kategorisk og hvis anmeldelsen vil overskride grænsen til kunsten, må den give afkald på dét at være anmeldelse og dermed dét, den anmelder, idet den kun kan være kunst når det er dét, den vil være, fordi kunst netop peger på/refererer til sig selv - hverken mere eller mindre (det er absurd at tale om næsten kunst, eller kunst godt og vel). På denne måde står vi nu med to forskellige kunstværker (som hver for sig er unike) - og ingen anmeldelse.

Et lignende resultat kan vi nå til ad en anden vej:

Anmeldelsen er et forsøg på at oversætte kunstværket til en sproglig diskurs, at forklare det, og denne forklaring kan være mere eller mindre dækkende. Der gives tre afgørende muligheder:

1. Forklaringen dækker ikke kunstværket

I dette tilfælde er der ingen problemer, idet det er klart hvad der anmeldes og hvad der anmelder.

2. Forklaringen dækker bedre end kunstværket

Hér er kunstværket sat ud af spillet. Det er ikke længere unikt, det har mistet sin berettigelse som kunstværk - helt præcis; det er ikke kunst. F. eks. er det en absurd tanke at bygge et hus til flere hundrede mill. af kr. for at opnå en betydning som kunne skrives på et begrænset antal papirark, altså bortset fra at nogle får tag over hovedet, al ære for det, men dét alene er ikke kunst. Situationen opløser iøvrigt alt på én gang for i det øjeblik kunstværket ugyldiggøres af anmeldelsen, ugyldiggør denne selvsagt sig selv som kunstanmeldelse.

3. Forklaringen dækker netop kunstværket

I sit forsøg på at snige sig ind på kunstværket er anmeldelsen nødt til i sidste ende at gå ad erkendelsens vej. Så i det øjeblik anmeldelsen foretager det endelige dødsstød, og kaster sig over kunstværket for netop at dække dette, gennemtrænger den samtidig sit eget sprogs grænse, hvilket afstedkommer to afgørende konsekvenser: Anmeldelsen lander for det første ikke som anmeldelse men som et kunstværk (forvandlingen finder sted under opgøret ved sprogets *grænse*), i det rum som anmeldelsen ønsker at træde ind i er der ikke plads til andet end kunstværker (*kategori*). For det andet lander den ved siden af sit mål, der er kun plads til ét eksemplar af hver slags (*unikum*).

Intentionen om en sproglig oversættelse af kunstværket blev ikke indfriet, til gengæld blev der alligevel udsigt til to forskellige kunstværker.

Vi må altså vælge mellem *et kunstværk + forklaring* eller *to kunstværker*.

Tanken om en situation med *to kunstværker hvoraf det ene samtidig er lig med eller mere end forklaring på det andet* er nonsens.

Men hvordan er det da muligt, at et hus samtidig med at være hus kan være et kunstværk, når en anmeldelse ikke kan? Jo, den anmeldelse der samtidig vil være et kunstværk peger på et andet kunstværk, altså på noget udenfor sig selv. Anmeldelsen er afhængig af kunstværket - ikke omvendt. Hvorimod det hus der vil være et kunstværk udelukkende peger på sig selv. Alle involverede parametre (incl. jordiske som økonomi, teknologi, funktion osv.) peger på det kunstværk som de selv er med til at udgøre, uden dem ville der ganske enkelt ikke være noget kunstværk.

Det er relativt få år siden forskning som formel disciplin blev bragt ind på landets arkitektskoler. En sådan formalisering fordrer som altid at der udarbejdes regler, reformer osv. kort sagt formaliteter som skal dokumentere aktivitetens begrundelse og værdi (ikke mindst i f. h. t. bevillinger) og i det hele taget imødegå at alt flyder. Her viser kravet om videnskabelighed sig erfaringsmæssigt fra andre forskningsområder at være ikke bare naturligt (umiddelbart er der jo tale om videnskabelig forskning) men også bekvemt. Begrebet afstikker i sig selv nogle rammer indenfor hvilke der skal opereres, så som at forskningsforløbet baseres på hypoteser og som sådan kan kontrolleres idet forløbet kan følges ved så at sige „at læse bogen bagfra“. Problemet er nu at man ikke uden videre kan overføre dette traditionelle hypotesebaseret videnskabsbegreb til forskning på arkitektskolerne (gælder praktiske æstetiske fag) sådan som det er tilfældet i øjeblikket. Med de gældende regler kan situationen især for arkitektskolernes licentiatstuderende blive absurd, idet der af disse kræves videnskabelig arbejdsmetode og dette krav kan ikke tilgodeses gennem frembringelser af arkitektur, da denne netop ikke kan være hypotesebaseret - ikke kan kontrolleres.

Forsøgsvis kunne man starte med at skelne mellem to former for forskning som er arkitekturrelateret; dels **Forskning i arkitektur og arkitekturforskning**, dels **Forskning om arkitektur**, hvor sidst-

nævnte betegner den allerede etablerede forskning, som behandler allerede producerede arkitekturværker, og som udelukkende betragter værket udefra, bevæger sig rundt om dét, eller terminologien fra tidligere; forsøger at oversætte arkitekturværker til en videnskabelig/sproglig diskurs. Dette arbejde udføres allerede, også som videnskabelig disciplin, som regel af kunsthistorikere, idéhistorikere, filosoffer og andre med udelukkende teoretisk (fortrinsvis universitets-) uddannelse. Arkitekterne kunne (og det sker som vi skal se) naturligvis blande sig hér. Når det nu alligevel er teoretikere der præger scenen kunne en mistanke om at disse rent faktisk er bedre rustet end de fleste arkitekter begrundes i at deres kendskab til f. eks. historie, filosofi eller at bare dét at skrive er deres fag, og i denne henseende tåler arkitekterne ingen sammenligning. Til gengæld er der betydelig konkret viden og ikke mindst erfaring som alene arkitekterne besidder.

Opgaven nu, må altså være at få kastet lys over det område der som forskningsfelt er specifikt arkitektfagligt, det område som adskiller dels arkitekten som praktiker fra teoretikeren (kunst/idéhistorikere, filosoffer) dels som kunstner fra praktiker (konstruktører, ingeniører), nemlig det felt som kun lader sig belyse når kunstneren praktiserer.

Nu skal man ikke undervurdere hverken omfang eller betydningen af skabende kunstneres hidtidige indsats på det teoretiske felt. Hvor Klee, Kandinsky, Jorn, Brecht, Itten, Corbusier, og Kahn blot er et sparsomt udvalg af kunstnere fra tidligere i dette århundrede er Robert Venturi, Milan Kundera, Søren Ulrik Thomsen, Daniel Libeskind, Aldo Rossi og Per Kirkeby eks. på samtidige, der har udtalt sig såvel generelt teoretisk om kunst som om konkrete værker, være sig egne som andres. Utvivlsomt til stor udbytte for såvel videnskabsfolk/teoretikere som skabende kunstnere.

De fleste kan også være enige om værdien i Steen Eiler Rasmussens skrivelser, men - nogen udpræget videnskabelighed i bestående forstand kan de næppe indrømmes.

Uanset hvilke begreber man nu hæfter på dette arbejde beskriver det altså betydelige værdier. Lad os således hér se på nogle konkrete modeller som dels erkender sine begrænsninger dels opfanger og løser den skitserede problemstilling. Senere kan nogen tilpasse den sekundære (administrative/begrebsmæssige) side af sagen så den

indordner sig under den primære:

1. Forskningen behandler det som er udført, af andre.

Det er hér der forskes omkring arkitekturen, og som vi har set er historikere/teoretikere dominerende på dette felt.

2. Forskningen behandler hvordan det som er udført blev tænkt mens det blev udført.

Hér forskes der delvis, inde i arkitekturen, forstået på denne måde, at forskningen går ind i den produktionsæstetiske proces og så at sige tegner videre/om/alternativer/modprojekter ud fra konkrete forudsætninger som vedkommende arkitekt har (menes at have) været underlagt. Altså at delvis analysere et værk med et værk. Forskningsreflektionen får selvsagt delvis værkkarakter og angrebsvinklen fordrer arkitektkvalifikationer hvad enten det pågældende forskningsobjekt er udført af andre arkitekter eller af forskeren/arkitekten selv.

3. Forskningen behandler hvordan det som bliver udført bliver tænkt mens det bliver udført.

Altså dette at et værk behandler/forklarer/fortolker/udforsker sig selv mens det opstår. At sansningen ikke har fundet sted før værket tænkes/tegnes og/eller skrives frem og at erkendelsen ikke først finder sted efter, men at dette finder sted på én og samme tid.

Idet kunsten må indrømmes at være så komplekst at frembringe, at man må lave kunst for at bringe den frem, foldes arkitekturfaget på denne måde ind i forskningen, hvorved denne konverteres til kunst, og som vi har set derved udelukker videnskabelighed.

Forskning bliver således arkitektur bliver således forskning.

På trods af at det kun er gennem denne sidstnævnte model at forskningen kan sige noget dækkende om arkitektur afstedkommer den traditionelt mindst to besværlige modforestillinger:

Den ene er at hvis forskning i kunst producerer kunst så er vi jo lige langt! Nu ved vi at der ikke kan være tale om reproduktion, men derimod nyproduktion, og om kunsten er nok så meget sin egen kategori, så er de enkelte værker inden for denne fortsat forskellige, således at de nye værker der opstår på baggrund af en sådan forskning uvægerlig giver nye erkendelser, også erkendelser der tager sigte på at afspejle arkitekturens tektonik.

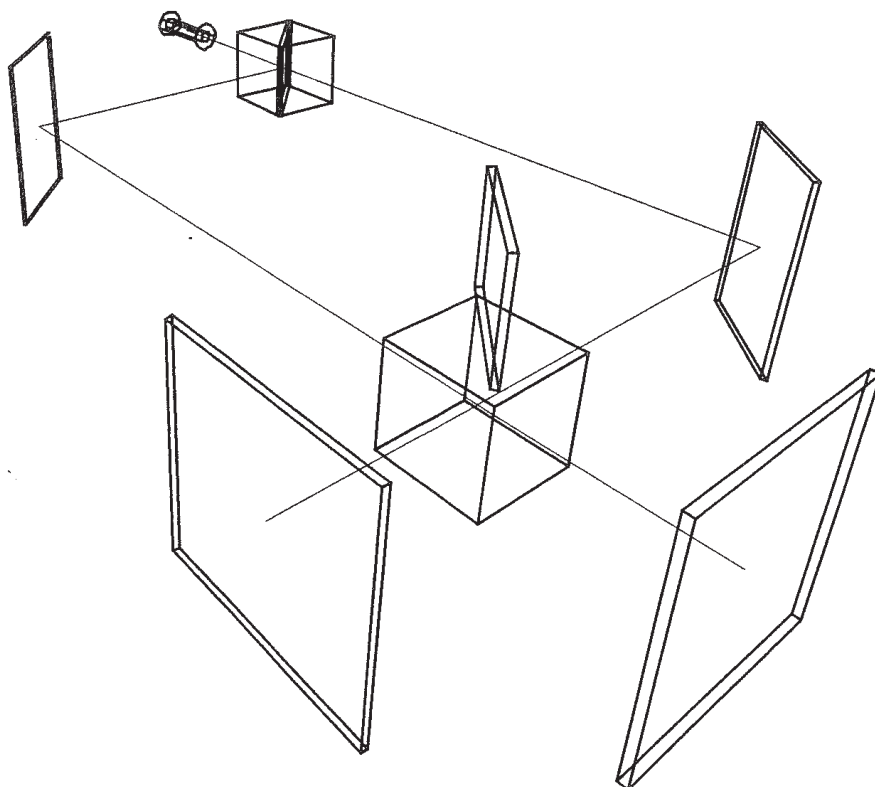
Den anden reaktion er frygten for at forskningen så at sige falder tilbage og bliver skalkeskjul for udarbejdelse af arkitekturprojekter i traditionel forstand (for en bygherre, konkurrencer, private opdrag osv.). Men for det første kan der hér, som ved al anden forskning der

forventer at blive taget alvorlig, være noget der taler for at man adskiller forskningsbetingelserne fra såkaldte „realistiske“, politiske og økonomiske, kommercielle interesser - de offentlige midler åbner netop hér op for den nødvendige mulighed for at kunne „bande i kirken“. For det andet kan det være nok så udbytterigt at udforske delasppekter eller fænomener og derved komme mere end sædvanligt i dybden i stedet for hver gang at skulle nå hele vejen rundt om det hele.

At ansætte forskere som „bare“ skal reflektere og som ikke på forhånd kan „garantere“ at de når frem til sagen, og hvis de gør det ikke kan „bevise“ det, er selvsagt en vanskelig praksis - men sådan er det nu engang med kunst - og det er for intet at regne mod den bestående praksis, hvor betingelsen på forhånd er direkte at afskære forskeren fra sagens egentlige objekt.

Med kunsten som omdrejningspunkt og videnskabelighed som det centrale emne er det derfor påtrængende at diskutere, hvorvidt begrebet skal forkastes eller omformuleres - eller om forskningsaktiviteten formelt skal opgives når den figurerer i aktuelle regie.

DELAYED-CHOICE



Forsøgsopstilling

1.

Lyskilden indstilles, så der kun udsendes en enkelt foton (lysets mindste enhed) ad gangen.

Hvis man antager at fotonen har partikkelnatur må den enkelte foton *enten* gå lige igennem det første halvreflekterende spejl *eller* reflekteres. Efter vore forestillinger kan den ikke gøre to ting på samme tid.

Uanset hvilken vej den enkelte foton vælger, vil den ramme en af de fotografiske plader og aflejre sig som pletter (skudhuller). Tilsyneladende illustrerer dette klart at fotonen har partikkelnatur. Det viser sig at halvdelen går den ene vej, og resten den anden.

2.

Der indsættes endnu et halvreflekterende spejl, men i skæringspunktet. Der sendes en kraftig *lysstråle* afsted, der ved det første spejl deles i to, med halvdelen til hver side, begge med

retning mod en lysfølsom plade. Det andet halvreflekterende spejl tillader en rekombination af de „halve“ lysstråler, der hvor de atter skærer hinanden. På de lysfølsomme plader kan man nu registrere interferens-mønstre, som ligner ringe i vandet. Lyset har taget karakter af bølger.

Konklusionen må på nuværende tidspunkt være at lys under visse omstændigheder optræder som partikler, under andre som bølger.

3.

Nu gentages forsøget fortsat med det andet halvreflekterende spejl, men denne gang kun med enkeltfotoner afsendt fra lyskilden. Resultatet er, at lyset atter optræder som bølger.

Nu begynder det at blive mystisk. Det er i orden at en *lysstråle* deler sig i to ved det første spejl, og bevæger sig med halvdelen af hver i hver sin retning, men en foton, som er den mindste energipakke der kan optræde selvstændigt, kan ikke dele sig, den må vælge hvilken vej den vil gå.

I det sidste forsøg er det som om den enkelte partikkel går både den ene og den anden vej, når den møder det første halvreflekterende spejl, for derefter at interferere med sig selv når den møder det andet spejl.

John Wheeler har selv bemærket, at fænomenet kan forekomme lige så fornuftstridigt som tegningen af en skiløber, hvis spor passerer et træ med ét skispor på hver side af stammen.

Einstein var tosset over denne „både-og“ situation. En enlig partikel der samtidigt går to forskellige veje er nonsens, sagde han, ligesom lyset ikke kan være både bølge og partikel. Det er som at blæse og have mel i munden.

Man kunne nu indvende at selve valget af forsøgsopstilling (og her tænkes på det sidste af spejlene) afgør lysets valg af tilstandsform via en eller anden endnu ukendt påvirkning. Det betyder at når det andet halvreflekterende spejl er med, så får fotonen et fysisk signal om, fra starten at optræde som bølge, og omvendt, når det ikke er med, som partikkel. Det ville iallefald give Einstein ret i at verden ren faktisk er til at forklare.

Det sidste forsøg afliver imidlertid dette.

5.

I det sidste forsøg tages beslutningen om hvorvidt det sidste spejl skal være med eller ej, først efter at fotonen har forladt det første spejl, og altså dermed har besluttet sig til enten at dele sig, og gå både den ene og den anden vej, som to „halve bølger“ eller at optræde som partikel og kun gå den ene vej. Denne forsinkede beslutningen udelukker altså at nogen skjult faktor sender besked om det andet spejl til fotonen før denne møder det første spejl, idet den jo allerede har passeret dette, når beslutningen bliver taget.

Ikke desto mindre viser det sig at fotonen demonstrerer bølgenatur *med* det andet spejl indsat og partikelnatur *uden*.

Hvis man nu, som Einstein, insisterer på at sætte ord på hvad der foregår, tvinges man til at sige, at forskerne har påvirket fotonens valg, efter at det er truffet. Man har ændret fotonens *fortid* og påvirket historiens forløb *bagud* i tid.

LITTERATURLISTE

- Abercrombie, Standley: Architecture as art. Haper and Row, New York, 1984.
- Bastian, Peter: Ind i musikken, en bog om musik og bevisthed. Samlerens bogklub, 1987.
- Blædel, Niels: Harmoni og enhed, Niels Bohr en biografi. Rhodos, 1985.
- Borges, Luis Jorge: Dreamtigers. University of Texas Press, Austin, 1989.
- Borges, Luis Jorge: Labyrinths. Penguin Books, 1970.
- Borges, Luis Jorge: Other Inquisitions 1937-1952. University of Texas Press, Austin, 1964/65.
- Brock, Steen/Schanz, Hans-Jørgen: Imod forstandens forhekselse -en bog om Wittgenstein. Modtryk, 1990.
- Brunak, Søren/Lautrup, Benny: Neurale Netværk, computere med intuition. Nysyn, Munksgaard, 1988.
- Calvino Italo: Hvis en vinternat en rejsende. Tiderne skifter, 1984.
- Calvino Italo: Under Jaguar-solen: Tiderne skifter, 1988.
- Casares, Adolfo Bioy: Morels Opfindelse. Husets forlag / S.O.L., 1940/1988.
- Christensen, Inger: Del af labyrinten. Gyldendal, 1982/92.
- Echo, Umberto: Foucaults Pendul. Forum, 1989.
- Echo, Umberto: Om spejle.
- Eldholm, Morten/Wallace Petter: Brevbomber. Ex Libris forlag a/s, 1985.
- Faber, Tobias: En Kina-rejse. Selskabet Bogvennerne/Carit Andersens Forlag, 1979.
- Feininger, Andreas: Feininger's Chicago, 1941. Dover Publications, Inc. New York, 1980.
- Fløgstad, Kjartan: Det syvende klima. Centrum, 1990.
- Fløgstad, Kjartan: Tyrannosaurus text. Samlaget, 1988.
- Frampton, Kenneth: Modern Architecture. thames and hudson, 1980.
- Gammel, Peder: Historisk indledning til statikken. Kompendie, 1973.
- Gerster, Georg: Grand Design, the earth from above. The Knapp Press, 1988.
- Gleick, James: KAOS -en ny videnskabstilbliven. Nysyn, Munksgaard, 1987/ 1990.
- Global Architecture (GA, Church at Bagsvaerd. A.D.A Edita, 1981.
- Goldberger, Paul: The city observed, New York, a guide to the architecture og Manhattan.

- Hansen, Vagn Lundsgaard: Den Geometriske dimension -fra iagttagelse til forskning. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck NNF, 1989.
- Hartnack, Justus: Erkendelsens Grundlag, paradokser indenfor logikkens og matematikkens filosofi. C.A. Reitzel, 1993.
- Hawking, Stephen W.: Hawkings Univers -fra Big Gang til Sorte Huller. Gyldendal, 1988.
- Hellesnes, Jon: SKILNADER, Ola Enstad og Aristoteles. Artikel, hidtil ikke publiceret.
- Helsseldahl, Peter: Computerdrømme og økologiske realiteter. Munksgaard, 1993.
- Hoffmeyer, Jesper: En snegl på vejen. Omverden, Rosinante, 1993.
- Hoffmeyer, Jesper: Naturen i hovedet. Rosinante, 1984
- Hofstadter D.R.: Metamagiske Temaer, mønster og paradoks i sprog, musik og videnskab. Nysyn, Munksgaard, 1991.
- Jahnsen, Henrik/Laursen, Arne Mosfeldt: Hjernevindinger, vundet af ny forskning. Nysyn, Munksgaard, 1990.
- Kandinsky, Wassily: Om det åndelige i kunsten. Jupiter, 1911/1988.
- Kirkeby, Per: Bravura. Borgen, 1981.
- Kirkeby, Per: Efterbilleder. Borgen, 1988.
- Kirkeby, Per: Ekspeditioner & udflugter. Edition Bløndal, 1992.
- Kirkeby, Per: Håndbog. Borgen, 1991.
- Kirkeby, Per: Udviklingen. Borgen, 1985.
- Krauss, Rosalind E.: Richard Serra/Sculpture. The Museum of Modern Art, New York, 1986.
- Krischanitz, Adolf / Kapfinger, Otto: Die Wiener Werkbundsiedlung, dokumentatione einer erneuerung. Compress Verlag, 1985.
- Lobell, John: Between silence and light -spirit in the architecture of Louis I. Kahn. Shambhala, Boston, 1985.
- Magazin, Kunstforum international # 119, 1992.
- Nørretranders, Tor: Den blå måne -et essay om evighedens begyndelse. Nysyn, Munksgaard, 1987.
- Nørretranders, Tor: Mærk verden -en beretning om bevisthed. Gyldendal, 1991.
- Pirsig, Robert: Zen og kunsten at vedligeholde en motorcykel -en undersøgelse af værdier. Samlerens Bogklub, Borgen, 1977.
- Sandager, Bjørn/Eggen, Arne: Arkitekturens konstruktive grundlag. J. W. Cappelens Forlag a/s, 1989.
- Stannard, Russell: Onkel Alberts rumtid -relativitetsteorien for børn. Nysyn, Munksgaard, 1989/91.
- Stein, Gertrude: Picasso. Edt. Bløndal, 1938/92.

- Sørensen, Bent: Superstrengte -en teori om alt og intet. Nysyn, Munksgaard, 1989.
- Thomsen, Søren Ulrik: Mit lys brænder -omrids af en ny poetik. Vindrose. 1985.
- Tidsskrift: Architectural Monographs 1, Venturi and Rauch. Academy Editions, London, 1979.
- Udstillingskatalog: Biennale Venezia, 1990. Edizioni La Biennale di Venezia, 1990.
- Udstillingskatalog: Biennale Venezia, 1993. Edizioni La Biennale di Venezia, 1993.
- Udstillingskatalog: Dokumenta 8. Kassel. Weber & Weidemeyer GmbH & Co KG, 1987.
- Udstillingskatalog: Dokumenta 9. Kassel. Edition Cantz Abrams, 1992.
- Udstillingskatalog: Jørn Utzon. Arkitektskolen i Aarhus, 1988.
- Udstillingskatalog: Nouvelle Biennale de Paris, 1985. Electa Moniteur, 1985.
- Udstillingskatalog: Positionen Heutiger Kunst. Nationalgalerie, Berlin. SMPK 1988.
- Udstillingskatalog: Sol Le Witt Wall Drawings 1984 - 1988. Kunsthalle Bern, 1989.
- Udstillingskatalog: Zeitlos. Hamburger Bahnhof, Berlin. Prestel, 1988.
- Werne, Finn: Den osynlige Arkitekturen. Vinga Press, 1987.
- Wittgenstein, Ludwig: Kultur og værdi, spredte bemærkninger. Oversat af Hans-Jørgen Schanz. Modtryk, 1991.
- Zaugg, Remy: Det kunstmuseum, jeg drømmer om eller kunstværkets og menneskets sted. Det Kongelige Danske Kunstakademi Billedkunstsolerne, 1987/90.