

SAND

SAND

ARKITEKTONISKE FORSKYDNINGER
ET TVÆRÆSTETISK PERSPEKTIV PÅ KUNSTENS TOLKNING AF TID OG RUM

HELLE JUUL

SAND**ARKITEKTONISKE FORSKYDNINGER**

Et tværfæstetisk perspektiv på kunstens tolkning af tid og rum

Copyright:

1993 Helle Juul

KUNSTAKADEMIETS ARKITEKTSKOLE

Kongens Nytorv 1

1050 København K.

Afhandlingen er udført som afslutning på et licentiatstudium ved Kunstakademiets Arkitektskole.

Layoutet i InDesign og sat med Times 12 pkt. / revideret udgave 2013

Færdiggørelsen af afhandlingen er støttet af:

Direktør E. Danielsen og Hustrus Fond samt KAB's Jubilæumsfond.

Tryk: Tutein & Koch.

Omslag: Holmens Tryk.

Distribution: Byggeriets Studiearkiv

Peder Skramsgade 2D

1054 København K.

Gengivelse er tilladt med tydelig kildeangivelse.

ISBN: 87-78300150

Forsideillustration:

ANTONI TÀPIES: AUF DIE MAUER GESCHRIEBENES. 1971.

“Denne gang vil jeg forlade min boplads og søge mig nysyn i en fremmed egn”.

Knud Rasmussen.

Myter og sagn fra Grønland.

INDHOLD

EFTERTANKE MOD FREMTIDEN	5
Indledning & Metode	
REPRÆSENTATIONENS KRISE	19
Fænomenet rum	
FASE I:	
RUMMETS SPOR	23
Rumteoretiske aspekter & Den tredje vej	
IAGTAGELSENS ORGANISATION	45
Den klassiske rum - og tidsopfattelse	
EN UDSPALTNING MELLEM EMPIRI OG TRANSCENDENS	57
Problematisering	
Intermezzo: <i>Charles Baudelaire: Petits Poèmes en Prose</i>	
MOD EN NY PERMANENS	81
Den universelle tidløse tomhed - kubismen	
DET MODERNE MENNESKE	101
Rum - tid - subjekt	
Intermezzo: <i>En visdomshistorie</i>	
DET ABSTRAKTE RUM	109
De Stijl - en introduktion	
DET IRRATIONELLE RUM	123
Den russiske konstruktivisme - en introduktion	
Intermezzo: <i>Det giver ikke længere mening at male.</i>	
TOMHEDENS DOMÆNE	157
Fra dualisme til harmoni	
Intermezzo: <i>Om sansning: Haiku</i>	
HINSIDES TANKEN	173
Malevich's udvikling mod - det sorte kvadrat	
FASE II:	
TIDEN, RUMMET, MODERNITETEN OG VIRKELIGHEDEN	187
Synsvinkelbeskrivelse	
DET TREDIE RUM	197
En dialog mellem kunst og arkitektur	
DET TEMPORALE OG DET SPATIALE	213
I det moderne arkitekturprojekt	
REFLEKTIONER	233
Afsluttende	

EFTERTANKE MOD FREMTIDEN

INDLEDNING & METODE

Den danske forfatter Georg Brandes sagde i sin tid til det moderne gennembruds mænd: *Thi ligesom intet nyt slægtsled kan nøjes med at tænke det foregaaendes Tanker, saaledes kan heller aldrig nogen ny Gruppe af skriftsverdenens Mænd bruge det sprog, der skreves af den foregaaende Gruppe. Den skal og maa lære uendeligt af sine Forgjængere, men den maa i Anstrængelse og Arbejd selv skabe sig sit Sprog.*¹ Jeg fristes til ikke at uddybe dette citat nærmere, idet det udsiger det, som dette projekt omhandler - og det jeg ser som arkitekturens fornemste mål.

Den generation af arkitekter, der i 1700-tallet blev sendt til Rom og Paris for at måle gamle klassiske bygninger op, var derfor så meget bedre funderet end de næste generationer. De lærte at skildre detaljer og aflæse regelsæt bag kompositioner og materialesammensætninger ud fra at se og omsætte til en bevidsthed om kvalitet. Vi er opdraget til at se arkitekturen som en statisk og harmonisk ramme om livsudfoldelse, bevægelse og dynamik og derfor har vanskeligt ved at opfatte arkitekturen som bevægelse i sig selv, uden at den forfalder til en afspejling af et udenfor liggende tilfældigt kaos.

Arkitekturen kan som i den klassiske periode anskues som en formaliseret idé, hvor der skabes sammenhæng og udtryk ud fra ydre formelle anknævningspunkter. Omvendt kan vi også vælge at aflæse en bagvedliggende idé - og orden i det enkelte projekt. På denne vis tror jeg på en svag form for *tidsånd*. Ikke som et tværgående regelsæt, som vi ser i den klassiske periode, hvor en hel epoke bindes sammen af en bestemt måde at tænke, tale og skabe på. Men at der ét eller andet sted i ethvert projekt, i ethvert individ eksisterer et ønske om at skabe overensstemmelse mellem ens egen tid og det pågældende projekt. Ikke nødvendigvis baseret på viden om samtidens generelle problemstillinger eller kunstens vilkår men på det, der udtrykkes og ses. Habermas taler om *aktualisering af tidsånden* til et objektivt udtryk.² hvilket jeg ser som et udtryk for at "*tidsånden*" opfattes som det nye - den ændring i sproget som Brandes taler om, for at en udvikling af en bestemt kunstform kan finde sted indenfor autencitetens rammer. Norberg-Schulz kommenterer tradition kontra det nye i et festskrift til Godeon og siger, at det nye ikke er at betragte som en forkastelse af historien, men

som et spørgsmål om generobring af det oprindelige.³ Tidsånd for mig er derfor ikke at forstå som konventionelle regelsæt baseret på dogmer, men i højere grad en transformering af begrebet til tidløshed.

At skabe projekter der er *tidløse* og dermed indebærer et gran af klassicitet, er for mig denne nyfortolkning - og aktualisering af *tidsånden*. At være tidløs er at konstituere en bevidsthed om indhold i tiden og ikke tiden som tema. Betingelsen for at have en fremtid for sig er derfor ikke at være slave af tidsånden. Med en udbredt følelse af al tings ligeværdige betydning for spørgsmålet, hvorvidt der i fraværet af en tidsånd i traditionel forstand ikke findes en almen tidsånd, et *overskuende samtidsvidne*. En del af svaret kan hentes i følgende citat, der forankrer beslutningen i det enkelte individ: *Fraværet af altomfattende tankesystemer modsvares af fraværet af mennesker, der med troværdighed er i stand til at udtale sig om alting.*⁴

Indledning

Denne afhandling handler om det paradigmatisk skift i opfattelsen mellem det klassiske rum og det moderne rum. Fra en overordnet fælles konsensus om mening og betydning, ses denne under opløsning omkring århundredeskiftet, hvor kimen til denne overskridelse af de fælles referencerammer hentes i kunstneriske afsøgninger af rummet og tiden. Dette skift medførte en ny æstetik - en ny opfattelse af virkeligheden.

Den krise, der har grebet opfattelsen af rummet, dets betydning og definerings, er typisk for tilsvarende kriser, der har grebet alle former for ordensbegreber. Geometrien, som den fremtræder i centralperspektivets organisering af de menneskelige omgivelser, kan ikke længere opfattes som en "transcenderet orden", en almengyldig betydningsbærer. Det handler derfor om at afsøge de skjulte betydninger, som indtegnes i dette spændfelt ud fra opfattelsen, at for at skabe nyt er det nødvendigt at *indskrive det oprindelige i det nye*. Det er derfor de kvalitative sider af det klassiske begrebs-sæt, jeg sætter til diskussion: harmoni, stabilitet og orden. Begreber, der tolkes i den moderne periode, og som til stadighed trænger til årvågenhed, transformering og nytolkning.

I det klassiske fastholdes rummet som det endegyldige tema, hvor tidsaspektet ikke bliver begrebsliggjort og følgelig negligeres. Derfor søger jeg i det moderne begrebs-sæt at trække rummet ud af en periode, hvor tiden er i focus. Jeg opstiller en rumlig

dialog mellem det klassiske og det moderne, hvor jeg, som jeg senere uddyber, ser rummet som det intuitive, det reflektive og tiden som det dynamiske.

I den moderne periode begrænser kunsten sig ikke længere til at repræsentere en ydre fastforankret virkelighed, men udtrykker dens ustabilitet, og afsøger de usynlige og imaginære sammenhænge, der styrer vores verden - *Kunsten bliver et dynamisk udtryk for virkelighedens stadige metamorfose og bevægelse.*⁵ Jeg fokuserer dermed specifikt på de tankesæt, der ligger bag disse begreber og på hvordan de udtrykker sig i kunsten.

Termen det moderne.

Når jeg i det følgende anvender termen det moderne, definerer jeg den som den tilstand, hvor det bevidsthedsskred sker, der medfører en ændret opfattelse af rummet. Fra det tidspunkt, hvor rumopfattelsen baseredes på geometriens stabilitet og orden, indtil denne opfattelse af forud determineret placering af elementer og afgrænsede temaer blev sat på en afgørende prøve af impressionisterne i 1880'erne, og til situationen frembryder et netværk af rumlige betydninger omkring 1910.

I *Das Passagen-Werk* problematiserer Walter Benjamin begrebet "det moderne" som en periode klart afgrænset i tid: *Der har aldrig været en epoke, der ikke på excentrisk vis følte sig "moderne" og troede at stå umiddelbart foran en afgrund. Den fortvivlede lyse bevidsthed om at stå midt i en afgørende krise er kronisk for menneskeheden. Hver tid føler sig håbløs nutidig. Følgelig er det "moderne" i denne betydning forskelligt, som de forskelligartede konfigurationer i ét og samme kalejdoskop.*

Derfor vil det moderne i det foreliggende dernæst blive forstået som en bestemt måde at tolke rum og tid på, fremfor forstået som et epokalbestemmende begreb. Forudsætningen for den moderne tænkning udspringer af det 18. århundredes oplysningsfilosofi, som udgjorde en kritik af antikkens rationalisme. Her opstår et nyt fornuftsbegreb, der ikke længere reflekterer det skønne og det gode men baner vejen for kritisk erkendelse. Indenfor kunsten hører det moderne hjemme i sidste del af det 20. århundrede med abstraktionen i kølvandet på impressionismen og kubismen. Indenfor arkitekturen er det vanligt at tolke moderniteten, det moderne, som de vilkår, hvorunder kunstnerne arbejder, mens modernismen er måden, hvorpå kunstnerne aktuelt vælger at tolke dem.

I den moderne periode søger en ny virkelighedsopfattelse en ny udtryksform, som artikuleres i et tværæstetisk erfaringsrum: i litteraturen, i musikken, i billedkunsten, i arkitekturen. Opgøret med det klassiske, fortællende univers omfatter afvisningen af det narrative element i kunsten, det figurative maleri, litteraturens grammatik og syntax, musikkens tonalitet. Fænomener som over en bred front kan aflæses som korresponderende reaktioner. Abstraktionen i billedkunsten kan ses som en metafor for det moderne menneskes fantasi. Med abstraktionen og det abstrakte har vi lært at søge at forstå det, som vi netop aldrig helt lærer at forstå eller gennemskue. Det 20. århundredes modernitet har dermed lært os en nødvendig erkendelse.

Genstandsfelt. I spalten mellem konstans og forandring.

Projektets genstandsfelt er sammenhængen mellem arkitektur og kunst. Ud fra en intuitiv fornemmelse af en indre sammenhæng mellem de tankesæt, der henholdsvis har styret billedkunstens og arkitekturens udviklingsproces, har jeg valgt at nedfryse det fælles berøringspunkt til begreberne tid og rum. Jeg har søgt at skabe en fælles platform og fælles forståelsesramme for tolkningen af rum og tid henholdsvis i den tidlige moderne billedkunst omkring det første tiår efter århundredeskiftet og den tidlige moderne arkitektur.

Det foreliggende udspringer af en reaktion på den manglende sammenhæng og inspiration kunstarterne imellem, som vores samtid repræsenterer. Især savner arkitekturens udøvere indsigt i andre kunstarters arbejds- og tankeprocesser, hvis artikulation ofte tolkes på det formelle ydre plan. Således legitimeres sammenhængen mellem kunstarterne ofte gennem henvisning til fælles formel anvendelse af former, figurer og referencerammer eller til samarbejder mellem forskellige kunstnere.

Kandinsky udtrykker det meget enkelt: *Et ydre kunstprincip kan kun have gyldighed for fortiden, aldrig for fremtiden.*⁶ At det netop er det indre kunstprincip og dermed fremtiden jeg fokuserer på, fremgår dels af det foreliggende, dels af mit oprindelige projektconcept, hvori jeg beskrev ønsket om at skabe et *redskab med henblik på at skelne/vurdere tidstypiske billeddannelser fra en arkitekturopfattelse i kontekstuel dialektik med det autentiske/oprindelige i vore omgivelser*. Derfor opfatter jeg historien som interessant i det omfang, den udsiger noget nyt om vores samtid.

Hensigten er at afsøge fælles principper for rummets artikulation i de forskellige kunstarter, specielt billedkunsten. Ikke for billedkunstens skyld, men fordi jeg mener,

at principper i billedkunsten og andre kunstarter kan udsige noget nyt - noget *andet* om den moderne arkitekturs fundament. Problemstillingen hentes i det faktum, at vi over tid ser arkitekturen blive mere og mere adskilt fra elementære arkitektoniske temaer, bundet til brugskrav og teknisk rationalitet, mens billedkunsten i højere grad afsøger de fundamentale arkitektoniske problemstillinger som rum, volumen, masse og flade.

Det *andet* mener jeg at finde i kimen til et tværæstetisk perspektiv på kunstens tolkning af tid og rum. En tolkning der lader sig anskue indenfor det felt, der opstår mellem det klassiske betydnings- og referencesystem og det moderne afmystificerede og åbne system. Gennem studiet af udvalgte strømninger i det 20. århundredes billedkunst og arkitektur har jeg søgt ind i arkitekturens og kunstens begrebsverden ved at nuancere og udbygge forståelsen af værket i sig selv. Det har været mit mål at opbygge et filosofisk fundament, som omskriver og fastholder de grundlæggende temaer for den klassiske rumopfattelse, begreber som harmoni, orden og ligevægt. Temaer, der fortsat sikrer en række menneskelige værdier, og som påvirkes af det modernes dynamiske undertoner. Fra en fælles konsensus om begrebers aktuelle artikulation i det kunstneriske billede i det klassiske begrebssæt, smuldrer den faste betydningsreference. I det moderne begynder tingene at falde fra hinanden, og det fælles referencerum, hvori begreber og fænomener indbyrdes lader sig tolke og præcisere, forsvinder.

I dette spændingsfelt indskrives jeg en ny figur, hvorigennem jeg fokuserer på medieringen mellem det stabile og det ustabile, mellem konstans og forandring - det kontekstuelle rum.

Projektets hensigt:

Projektets hensigt er derfor dels at fremanalysere de bevidsthedshistoriske årsager til det markante skift i den kunstneriske og arkitektoniske selvforståelse, som opgøret med det klassiske som begreb repræsenterer set gennem begreberne rum og tid: dels at påpege de forskydninger kunstarternes iboende systemer udvikler og afsætter, og som modsvares i spændingsfeltet mellem det klassiske og det moderne rumbegreb. Ud fra dette fundament ønsker jeg at plædere for en ny rumopfattelse, der efter min mening anticiperes i den moderne periode. For at begrunde dette aflæses en spaltning i det moderne syn på tid og rum - mellem en rationel tidsfikseret udtryksform og et

rumfunderet reflektivt udtryk. En spaltning, der konkretiseres i den moderne periodes kunstneriske rumliggørelse af tiden henholdsvis tidsliggørelse af rummet.

Afgrænsning:

Projektet er afgrænset til enkeltpersoner og værker i den hollandske gruppe De Stijl og i den russiske konstruktivism, som begge henter inspiration i kubismens abstrakte univers. Denne selektering er sket efter studier af tid/rum begrebet i avantgardebevægelserne generelt, som yderligere omfatter blandt andre futurismen, ekspressionismen og Bauhaus. Valget er sket ud fra en faglig sympati og fascination som dels funderes i en aflæselig konsistens, der spores i de første billedkunstneriske udtryk til den senere udformede arkitektur, dels går ud fra et ønske om netop at beskrive spaltningen mellem det "støjende" tidsfikserede tankesæt, som jeg mener futurismen repræsenterer, og den "tavse" rumafsøgende ideologi, som jeg mener kubismen anticiperer.

Således er den stilhed, der indskrives i de analyserede værker, af fundamental betydning.

Avantgarde var betegnelsen for den kunst, der skulle gå i spidsen. Den franske filosof Saint-Simon (1760-1825) overførte i 1800-tallet betegnelsen avantgarde fra militæret til kunsten. Avantgardens opfattelse af sig selv er troen på at være forud for sin tid, bagom konventionerne for at forny og ændre den. Det var avantgardens mål at skabe muligheden for en ny følsomhed, en ny måde at se omverdenen og virkeligheden på. En ny bevidsthed, et nyt formsprog. Et kunstnerisk udtryk, der skulle chokere, stille spørgsmålstegn ved det almene, det kendte - ved konventionerne.

Holdningen til "det kendte" kunne forlede en til at tro, at avantgardens forhold til historie og tradition er afvisende og distant. Denne opfattelse korresponderer med futuristernes opfattelse, som repræsenterer en ren nyhedsæstetik, men ikke med kubisternes, konstruktivisternes og De Stijls. Begreberne *tradition* og *fornyelse* er aktuelle i den forstand, at ethvert kunstværk udtrykker en relation til fortid, nutid og fremtid enten set som brud eller kontinuitet. I forhold til denne afhandlings tema er det væsentligt at pointere det umulige i at tænke tradition som en statisk tilstand, men at der til alle tider vil være et dynamisk element i traditionsbegrebet.

Når kubisterne der "forholder sig til traditionen", ser jeg denne tradition udvikle sig ud fra et iboende system, der ikke kategorisk bryder med fortiden men kontinuerligt

r u m n e j , d e n n e m o r e g e o m e t r i c e r

indoptager, omsætter og udvikler. Jeg ser derfor heller ikke historien og dermed den moderne rumopfattelse som et brud med det klassiske men snarere som en kontinuerlig udvikling af rummet som begreb - en udvikling fra det åbne perspektiviske rum til den plane todimensionelle flade.

Udviklingen fra impressionismen og kubismen har jeg valgt som fundament for det modernes "problematisering" af det klassiske rum. Futurismen er valgt fra - ud fra dens bevidste tidsliggørelse af rummet. Den ekspressive dynamiske streg stiller for mig ikke de nødvendige spørgsmål til rummets artikulation.

Den tyske digter Rainer Maria Rilke siger et sted: I særdeleshed forekommer "*futuristerne*" mig til syvende og sidst at være folk, der undgår ethvert udtryk, der har præg af fortiden: i deres væsen er de ikke skabere af noget nyt, men på flugt fra det for-gangne. Dermed mener jeg, at futuristerne i højere grad kommer til at repræsentere en politisk vej end en kunstnerisk vej.

Kubismen derimod søger artikulationen af rummet inden i objektet og funderer perceptionen i beskueren. Kubismen viser for mig at se en modsat rute for modernismen, en form for passus mellem den klassiske repræsentation, som problematiseres, og abstraktionen. Dermed bliver kubismen som kunstnerisk redskab - en form for paradigmatiske forener af udefrakommende krav om indhold på den ene side. På den anden en udtryksform udviklet ud fra immanente egenskaber. Picasso forholder sig åbent til denne affinitet med det klassiske og siger: *Braque sagde en gang til mig: I grunden har du altid elsket den klassiske skønhed: Det er rigtigt. Selv i dag passer det. Det er jo ikke hvert år, der bliver opfundet en ny slags skønhed.*⁷

Kubisterne tematiserede frontalitet og dybde i det billedmæssige felt og fastholdt det æstetiske bundet til værket selv sammen med dematerialiseringen af den konkrete figur. Når kubisterne, og i forlængelse af dem De Stijl og en udvalgt gruppe af konstruktivisternes, derfor søger en stilhed, kommer den primært til udtryk ved, at synet reducerer omverdenen til simple geometriske flader og pletter. Denne nedskrivning til et formaliseret nulpunkt, en ny harmoni, kommer således også til udtryk hos Malevich og Mondrian.

I det klassiske ser jeg potentialer, sammenhæng, entydighed og orden som vores egen tid ikke kan modsvare. Omvendt ser jeg i det moderne et nødvendigt opgør komme til udtryk, som en spontan naturerkendelse. Et spørgsmål om at forstå og at se. Derfor

b e s t e m t i k k e d e n b e d s t e m å d e a t i n d l e d e

er denne syntetiserede dialog mellem kvalitative systemer nødvendig for at skabe nyt med rod i fortiden og med et budskab til fremtiden.

Afhandlingens faser:

Afhandlingen falder i to faser.

I fase I har jeg søgt at skabe et fundament for at lade de enkelte værker tale "deres eget sprog". Her repræsenterer en undersøgelse af det rumteoretiske udgangspunkt i samklang med det klassiske tid/rum begreb grundlaget for at skildre den forskydning i begreberne, der aflæses fra 1850'erne og frem til efter 1. verdenskrig. Denne forskydning udtrykker sig i afsnittene: En spaltning mellem empiri og transcendens, Den universelle tidløse tomhed - Kubismen, Rum, tid, subjekt samt introduktioner til rumteoretiske aspekter i De Stijl og den russiske konstruktivisme. Herefter indsnævres fundamentet gennem at forholde sig til Mondrians og Malevichs teser om rummet.

Det klassiske og det moderne rum/tid begreb anvender jeg som det centrale i analysen i fase II. til tolkningen af enkelte værker har jeg ønsket at skyde et "filter" ind mellem værket og mig selv i den hensigt at skabe afstand til den subjektive fortolker. Til dette har jeg anvendt Colin Rowes transparensbegreber. Gennem analysen afsøges kimen til en ny rum- og tidsopfattelse, som jeg benævner den kontekstuelle. Afhandlingens fase I begrænser sig til de temaer, som jeg har valgt at tage som forudsætning for de endelige analyser. Således har jeg funderet min synsvinkel i fase I, hvoraf springer på den ene side en dualisme mellem konstans og forandring, på den anden en figur, hvorigennem analysen beskrives.

Fase I:

Rummets spor. Den tredje vej.

I dette afsnit søger jeg at indskrive genesen dels til filosofien bag det klassiske rumkoncept, dels bag det moderne rumkoncept.

Når jeg hævder denne genese er det naturligvis velvidende, at den kan have mange udspring, mange figurer, mange fortolkninger. Dermed understreger jeg, at denne genese primært har betydning for denne afhandling og for mig, der subjektivt og selektivt har valgt de tanker, der funderer det foreliggende. Jeg har valgt ét snit. En kunsthistoriker og en arkitekturteoretiker med baggrund i andre traditioner ville givet vælge et andet.

Det klassiske rumkoncept indskrives jeg i en stabil og konstant figur. En figur, som henter sit udspring i Platons geometriske og endelige rum og som kan forfølges, trods interne modsætninger, i Aristoteles teori om topos over Descartes og Newtons rationalisme. En verden, der henter sin erfaring og virkelighedsopfattelse i fornuft og geometriske systemer, der organiserer og fastholder et såkaldt renæssancehumanistisk rum, hvor den menneskelige krop udgør et meningsbærende centrum. Overfor denne forudbestemte fremskrivning af verden hævdes en analogi, som byder en sådan tænkning modstand. En tænkning, der funderes i det rum, hvor betragteren inddrages i bevægelse og perception, og hvor iagttagelsen organiseres i et forløb, i en bevægelse. Denne tænkning vover jeg at trække tilbage til den kinesiske tænker Lao Tzu, hvis tanker om konstans og bevægelse senere ses tolket i den moderne arkitektoniske rumudformning. Hvorvidt der er sammenhæng mellem intention og udtryk, har ikke for mig den centrale betydning. Væsentligt er at Tzu formulerede begreber og problematiserede temaer, som senere genfindes som grundtema i den japanske rumopfattelse, og omkring 1900 hos de moderne pionerer i Vesten.⁸

Som jeg senere kommer ind på, korresponderer netop den vesterlandske reaktion på centralperspektivet og det klassiske paradigme, med den østerlandske rumopfattelse, der aldrig har kendt hverken oplysningstidens rationalitetsbegreber eller centralperspektivets organisationsprincip. Dermed anticiperes opfattelsen: at mennesket ikke længere udgør et selvklart centrum, men at bevægelsen gennem opstillede tableauer og perceptioner tillægges betydningen i sig selv. En ny tidsbevidsthed konstituerer sig med Hildebrands tese om det kinetiske livssyn, der korresponderer med Bergsons tid- og rumfilosofi.

Iagttagelsens organisation. Den klassiske rum- og tidsopfattelse.

Et væsentligt aspekt for dette arbejde har været et kvalitativt brud med det klassiske paradigme, set som en repræsentation af mening og sandhed - et formens tyranni, der skabte orden, overskuelighed og harmoni. En opfattelse, der trods modernismens problematisering af klassicismens stivnede ramme, ikke har røkket ved de klassiske idealers indflydelse på nutidens arkitektur.

Derfor er det væsentligt at præcisere de elementer, der indgår i det klassiske begrebsapparat f.s.v. de er centrale for konstituering af det klassiske rum, og dermed præcisere de temaer, som modernisterne reagerede imod.

En udspaltning mellem empiri og transcendens.**Den moderne tidsalders signatur**

Dette afsnit omfatter problematisering og tematisering af spalten mellem det artikulerede tid- og rumtema, som jeg underbygger i valg af kubisterne, der rumliggør tiden, til en beskrivelse af den modernitet jeg afsøger. Dette valg underbygges af en spaltning i det moderne begreb, som funderes i en modernismeforståelse, der skelner mellem det æstetiske og det funktionelle. Denne problematisering forholdes til impressionismens og kubismens måde at udtrykke rummet på. Impressionismen anticiperer kubismen, som for mig at se funderer en ny permanens. Kubismen ser jeg udvikle rumlige temaer, som omsat til arkitektur mistede fodfæste under modernismen.

Dette afsnit følges af en præcisering af subjektets position i forhold til det klassiske rum, til litteratur, billedkunst og arkitektur. I den moderne periode de-humaniseres kunsten og subjektets betydning aftager som figur i forhold til det narrative univers i litteraturen og billedkunsten. Afslutningsvist introduceres rumbegreberne i De Stijl og den russiske konstruktivisme, som påvirkes og udvikles på baggrund af de kunstneriske bevidsthedsskred, perioden frembyder.

Således er dette afsnit klangbund og omdrejningspunkt for hele afhandlingen, idet det er her, problemstillingen formuleres, herfra udtrykkes reaktioner på fortiden og samtiden.

Herfra anskues fremtiden.

Tomhedens domæne**Fra den tidslige rumlighed til den rumlige tidslighed.**

Her indsnævres den brede pensel til 2 strøg: neo-plasticismen og suprematismen. Gennem kvadratet og gridden, som aksiom for kunstnerisk skaben, udfoldes dels Mondrians dels Malevichs tese om rummet. Analyseredskaber for aflæsning af tænkesæt og principper bag de enkelte objekter udvikles. Herigennem ses kimen til en ny dialog mellem rum og tid, mellem konstans og forandring. Temaer, der afdækkes som rumlige fænomener.

Udviklingen fra rum til flade, fra det figurative til det abstrakte, fra tonalitet til det atonale eksemplificeres i afsnittet: Hensidens tanken. Med udviklingen af Malevichs Sorte Kvadrat afdækkes spillet mellem det klassiske og det moderne, set gennem teaterstykket: "Sejren over Solen", som favner dels de sproglige, de handlingsmæssige, de scenografiske, de billedkunstneriske dels de rumlige aspekter.

u n d e r s t r e g e , a t d e n e r s a n d f æ r d i g ; i k k e

Fase II:**Rummet, moderniteten og virkeligheden - en synsvinkelbeskrivelse.**

Synsvinklen under hvilken de udvalgte projekter anskues, sættes i fase II. På baggrund af fase I er det nu muligt at forholde det klassiske rumkoncept, filosofisk som kunstnerisk, til det moderne rumkoncept. Modstillingerne udtrykkes efter min opfattelse i kubismen, præciseres i De Stijl og indenfor konstruktivismen, hvorfra jeg har valgt konkrete projekter. Disse projekter udgør den endelige undersøgelsesramme for en afdækning af kimen til en ny rumopfattelsesmodel: den kontekstuelle.

Metode - analog læsning.

Jeg har søgt at undvige betegnelsen forskning, til fordel for ordet "tænkning". En tænkning, der ikke tager bestik af bestemte teser eller resultater, men til stadighed opfatter sig selv som stedse værende undervejs. Heidegger beskriver sine samlede skrifter som "veje ikke værk" og understreger betydningen af en proces - vejen ad hvilken - fremfor et resultatorienteret procesforløb. Jeg opfatter min proces som et stykke på en vej, som tilfældigvis starter et sted, ikke slutter, men snarere åbner for et nyt perspektiv. Når jeg derfor ser tilbage, repræsenterer processen det uafsluttede, det åbne og det, der vokser uafhængigt af plan. Dermed indicerer jeg, at dette arbejde ikke prætenderer at opfylde alle betingelser som det vanlige forskningsbegreb kræver, men at jeg i højere grad agter at forholde mig til den praksis, der i særdeleshed er arkitektens gebet. Derfor er det væsentligt for mig at understrege, at der foreliggende arbejde er udviklet med henblik på at skabe et teoretisk fundament for et redskab, jeg kan anvende i praksis, i udviklingsopgaver og som et analyseredskab. Med andre ord *en teori for praksis*.

Tyngdepunktet i denne proces var ment placeret i Fase II - i det konkrete analyseafsnit. Processen har placeret tyngdepunktet i fase I i fundamentet for at anskue ting og fænomener. Jeg vil kalde denne udvikling *tænkning med arkitektur* og accepterer, at forudsigelserne ikke umiddelbart bliver opfyldt og fører til et forventet resultat, men at det udvikler sig.

Mit princip er ikke kronologisk at beskrive og afdække, snarere har jeg søgt at tematisere og forholde mig til rummets og tidens forskellige måder at afsætte spor. Således sætter jeg enkeltværker til genstand for afsøgning af relation til samme tema

d e s t o m i n d r e e r m i n s a n d f æ r d i g .

eller, rum/tid. Dermed er det objektets og fænomenets betydning i sig selv og ikke historisk tyngde, der har fået vægt. For mig drejer det sig om at afsøge arkitektonisk betydning, der naturligvis funderes på viden og bevidsthed om en historisk og kulturel kontekst, der i det foreliggende tager afsæt i den moderne "periode". Jeg har gennemgående malet med en bred pensel og har søgt mine informationer på tværs af kunstarterne - ikke ud fra et bestemt opstillet mål, men i overensstemmelse med de behov, der er opstået undervejs, for at underbygge temaer, præcisere og inspirere. En metode, der på ingen måde hævder videnskabelighed, som den udføres af idéhistorikere, kunsthistorikere, historikere og teoretikere, som udfører *forskning om arkitektur*, men en proces, der indebærer kontinuert erkendelse.

Metoden kan vel kort beskrives som syntetiserende og hermeneutisk.

Jeg har valgt at respektere de enkelte værkers egne udsagn, hvilket har betydet at det anvendte filter har måttet ændre sig undervejs ligeså har teorierne. Dermed har jeg ønsket at give de valgte retninger som de valgte værker en bærende og tematiserende funktion og ikke blot lade dem figurere som objekter eller for den sags skyld som bevis for teoriens gyldighed. Jeg har anvendt teorierne ad hoc, brugt dem som styrkede min vej, ladet dem sitre og indgå undervejs, som jeg mente dem berettiget.

Ud fra billedkunstens univers har jeg ønsket at beskrive nye sider og andre forklaringsbilleder på arkitekturen. Dermed har jeg ikke ud fra et konventionelt billede af arkitekturen forkastet eller valgt en bestemt position, men fulgt min egen intuition og kærlighed til faget. Jeg har indplaceret de enkelte bevægelser i en samtidsbeskrivelse – som reaktion på det klassiske lineære verdensbillede – i forhold til kulturelle forskydninger i den moderne livsverden, sammenholdt med det enkelte individs position. Denne afsøgning udgør fundamentet for at perspektivere arkitekturens forhold til tid og rum i dag.

Altså antyder jeg hermed en vis frihed i forhold til præcisering af udspring, årsag og virkning, idet jeg mener, at sådanne antagelse udspringer fra et legitimeringssyndrom, jeg ikke deler. Derfor har jeg valgt at notere mig disse overvejelser og denne indsigt, samtidig med at jeg præciserer, at denne afhandling ikke er et arkitekturhistorisk skrift, men tværtom fokuserer på fænomenernes fremtræden i den moderne periodes avantgardistiske kunst.

At genlæse:

Genlæsningen af fortiden har altid været afgørende for kunsten. Det er vanskeligt at forestille sig hvordan noget nyt kan opstå uden det. De som ikke kan genlæse, er tvunget til at læse den samme historie over alt. Roland Barthes.

At genlæse arkitekturen involverer som udgangspunkt en rekonstruktion af de karakteristiske træk og temaer, der i perioden var medbestemmende for den arkitektoniske selvforståelse. En sådan genlæsning vil altid været præget af det perspektiv, der lægges. Tolkningen af arkitekturen og det arkitektoniske rum vil der for aldrig skabe et objektivt rum. Derimod må formålet med genlæsningen være at skabe et optimalt rum for det perspektiv, hvorunder synsvinklen lægges. Med andre ord skal der på forhånd skabes rum for dette perspektiv, gennem udelukkelsen af det eksisterende.

Denne analyse undersøger mulighederne for at skabe og aflæse et rum, der ikke kan beskrives af konventionelle bestemmelser. Forudsætningen for dette rum, som jeg i det følgende vil kalde det kontekstuelle rum, hentes dels i det klassiske, perspektiviske rum, dels i det moderne rum.

Det *kontekstuelle rum* henter sin kim både i det klassiske rum og i det moderne, men er ikke erkendt som en almengyldig betegnelse for et rum, en betegnelse baseret på en almen vedtaget konsensus. Vi kan hævde, at der indenfor rummets historie ikke ligger en sammenhængende eller grundlæggende kode, der angiver den måde, det kontekstuelle rum, set som tomrum, eller forskellen fra det afgrænsede rum, tænkes på. Indenfor det klassiske rumssystem, rum som masse, tages der udgangspunkt i en kodet, konventionel beskrivelse. Vi arbejder hermed udenfor dette kodede system. Det er rummet som mulighed.

Det drejer sig derfor om at give dette rum betydning, hvilket forudsætter en anderledes opfattelse af rummets historie.

Arbejdsform:

Min måde at arbejde på, udvikle og blive inspireret på udspringer af et bredt aktivitets- og interessefelt, som udmøntes i forskellige slags virksomheder. Aktiviteter, der får gensidig indflydelse de forskellige discipliner imellem, hvorfor jeg har fastholdt et ønske om synliggørelse og aktualisering af temaer indenfor processen. Dette er sket igennem udstillinger, undervisning, publicerede artikler, forelæsninger, seminarer og høringer.

Jeg ser undervisning ikke blot som overførsel af viden og kundskaber, men et ønske om at diskutere problemstillinger af aktuel karakter baseret på tematiseret viden. Modspil af den karakter, funderer og præciserer ens egen opfattelse. Den tyske arkitekturteoretiker Fritz Neumeyer siger i SKALA Magasin for Arkitektur og Kunst nr. 23, at for ham er undervisning *en slags jogging, at holde sine tanker i bevægelse*. For mig er undervisning en udvekslingsstation, hvor afsender og modtager kontinuerligt skifter position.

NOTER:

EFTERTANKE MOD FREMTIDEN.

1. Svendsen, Erik. Mulighedernes Land. Kronik i Politiken, 1. marts 1991.
 2. Habermas, Jürgen: Die Moderne, ein Unvollendetes Projekt. Leipzig, 1990.
 3. Arkitektøgskolen i Oslo, Årbok 1989 – 1990.
 4. Georg von Wright. Artikelserie i Politiken; Århundredets stemmer. 2. januar 1993.
 5. Paz, Octavio: The other voice, Poetry and the fin-de-siecle. Manchester 1992.
 6. Kandinsky; Om det åndelige i kunsten. Odense 1988.
 7. Walther, F. Ingo: Pablo Picasso, vort århundredes geni. Köln 1988.
 8. Curtis, William: Architecture since 1900. 1982 p. 88. Frank Lloyd Wright knytter i udformningen af Unity Temple an til O. Kakuzo's "Book of tea". Wright benævner rummet i et japansk te-hus ;"the abode of vacancy" og anvender i overensstemmelse med Malevich, Van Doesburg og Mondrian kvadratet som aksiom. Se også: Joedicke, Jürgen: Raum und Form, Stuttgart, 1985, p. 143. Her pointeres Wrights udformning af rumlige sekvenser, hvor J.J. Hævder at dette ville have været umuligt uden at Wright havde set den japanske pavillion på Verdensudstillingen i Chicago 1893. han påpeger ligeledes Wrights viden om orientalsk filosofi, hvor Wright citerer Lao Tzu og hævder at rum er bygningens realitet.
- Jeg vil gerne understrege at disse referencer ikke skal ses som "dokumentation" for anvendelsen af Lao Tzu folisofi, men tager det med som en interessant pointe, der styrker mit valg.

v e d a f t e n s t i d , h ø r t e j e g e n b a n k e n p å

REPRÆSENTATIONENS KRISE

FÆNOMENET RUM

Dette rum hvor alle forskelle kan udfolde sig åbent for en udvidelse som virtuelt er uendeligt, således som alle modernitetens værdier kræver det. Vi kan sige at dette perspektiviske rum, dette panoptiske og rationelle rum, som er produktionens betydningens og forestillingens - har eksisteret i 3 århundreder eller mere uden at blive alvorligt rokket ved. Det har været paradigmet for vor moderne kultur og den triumferende vækst. Det er dette paradigme som i dag er i færd med at bryde sammen, det er dødsfasen til hele vort forestillingssystem - (repræsentationssystem) som vi i dag er vidne til. Jean Baudrillard.¹

Forestillingen om rum i arkitektonisk forstand opfattes umiddelbart som et afgrænset rum, hvis vægge, loft og gulv definerer rummet. For at aflæse rummet må vi skelne mellem to elementer: de omgivende vægge og tomrummet indeni. Rummet som en lukket enhed beskriver den klassiske situation, hvor grænsen mellem ude og inde er skarpt afgrænset. Heroverfor står opfattelsen af rum set som relationer mellem elementer i et ikke defineret og afgrænset rum. En rumlig flade, hvis definition som rum er mere abstrakt og i højere grad tillægger den enkelte beskuers perception central betydning. Mellem disse to yderligheder ligger hele arkitekturhistoriens opfattelse af rum, henholdsvis som masse, henholdsvis som tomrum.

Det rum, som Baudrillard antyder, er ved at bryde sammen, er det centralperspektivisk konstruerede billedrum, som udvikledes under Renæssancen. Denne rumopfattelse er naturligvis resultatet af bestemte kundskaber og indsigt, men også funderet i en bestemt historisk situation. En situation som introducerer et nyt selvbevidst individ, der behersker dette rum. Troen på rationaliteten blev omsat til en tro på, at naturens orden kunne gengives med matematiske og geometriske formler. Betragteren kan indtage en hvilken som helst position og stadig føle sig centralt overskuende

d ø r e n . J e g å b n e d e o g i n d t r å d t e e n

placeret.

En af det 17. århundredes største malere Poussin er den første, der udtrykker en anden holdning gennem at hævde billedets egen selvstændighed overfor virkeligheden. Han ønskede at fremstille naturen som behersket, ikke af geometriens abstrakte princip - men af en fysisk balance. Det acentrale perspektiv foregriber en ny form for visuel aktivitet. En kompositionsform, der opfordrer til en anden synsmæssig aktivitet end den kendte kalkulerende, perspektiviske. Dette fører til en omgåelse af selve det perspektiviske billedrum, som hele den traditionelle rumforståelse er grundlagt på.² Herefter er den grundlæggende forståelse af kunsten at se som en kunst, der betones som en virkelighed i sig selv. Dette er det centrale tema, der fuldbyrdes i kubismen.

En indsigt i og forståelse af historiens rum er derfor nødvendig i den udstrækning, den udsiger noget nyt om vores samtid: *Det er væsentligt at betragte, det der sker, når det forgangne får ny aktualitet. Det løsrives fra den tid, det er knyttet til - kobles fra sin "tidsånd", som det oprindeligt var et udtryk for. Meningen i et bestemt kunstværk er ikke bestemt til en bestemt værdi, et bestemt udtryk, men vil udvikles i overensstemmelse med den virkelighedsforskydning, som tilværelsen kontinuerligt undergår.*³

Den fysiske udformning af vores omgivelser vil ikke blot udtrykke en æstetisk opfattelse men også påvirke vores billede af virkeligheden på et givet tidspunkt. Derfor kan vi ikke udelukkende søge at forstå historien i overensstemmelse med datidens visioner, men søge at tolke disse rum ind i en nutidig forståelsesramme. Med tiden ændrer denne forståelse af vore fysiske omgivelser sig.

På den ene side kan vi i et historisk blik aflæse en konkret ændring i måden hvorpå tid og rum kunstnerisk udtrykkes. På den anden side vil forståelsen og indsigten i denne proces afhænge af det enkelte subjekts position i samtiden. Fra en overordnet individfikeret position i renæssancen til den kollektive opfattelse i den moderne fase. Denne ændring i position kan karakteriseres som periodens virkelighedsforståelse. Forståelsen af de synlige omgivelser.

Som det har vist sig fremtræder i de enkelte perioder en overordnet sammenhæng mellem det filosofiske, religiøse, videnskabelige og kunstneriske udtryk. Disse faser afløser hinanden gradvist, idet brud med eksisterende konventioner sker over en

længere periode og over en bred front. I forhold til tid og rum vil jeg fokusere på det tidspunkt, hvor perspektivets rolle som eneste norm for rumgengivelse brydes. En begyndende opløsning sker allerede, som vi vil se, i det sene 1900-tal, mens det endelige brud må hævdes at ske i perioden fra 1907 op til 1. verdenskrig.⁴ Det moderne er derfor den tilstand, hvor det bevidsthedsskred sker, der medfører en ændret opfattelse og gengivelse af rummet og knyttes derfor direkte til abstraktionens indtog efter impressionismen, hvor billedrummet reduceres til flader. For denne afhandling har jeg valgt at se *det abstrakte* som det fænomen, der indskriver det moderne.⁵

Tankesættet bag den abstrakte kunst har den intention at nå bag om tidsånden til virkeligheden selv og kan derfor ses som dels et opgør mod den traditionelle opfattelse af tidsånd, dels som et opgør mod konventionelle bestemmelser for mening og betydning.⁶ Indgangen til det 20. århundrede anskueliggør den krise i repræsentationen, som Baudrillard kommenterer, hvilket kan tjene til at vise, at der i begyndelsen af det 20. århundrede i udstrakt grad er flydende grænser for sammenhæng mellem det virkelige rum og kunstværkets. Opløsningen af perspektivet repræsenterer opløsningen af det stabile grundlag, hvorpå tolkningen af virkeligheden fra renæssancen har hvilet. Denne opløsthed udtrykkes af den enkelte kunstner gennem et nyt kunstnerisk formsprog, hvis kendetegn er overlappninger, bevægelsesforskydninger, transparens, ombrydning af figur/grund, vigende forhold til fravær og nærvær.

Baggrunden for den følgende tematisering skal hentes i det historiske materiale for at forholde sig til skiftende rumkonceptioner over tid. Rummet vil i det følgende blive anskuet i forhold til det skiftende rolle i kulturhistorien - som rumopfattelsesmodel. En model der kan opfattes som instrument for kunstnerens visualisering og tolkning af den omgivende virkelighed. Rummets forvandlinger i billedkunsten og arkitekturen kan ses som indikation på forandringer i hele det sociale rum og som sådan katalysator for en anden forståelse og læsning af dette.

At der i et historisk vue altid har eksisteret divergerende opfattelser af virkelighedens grundsubstans søger jeg at uddybe i næste afsnit: Rummets spor. At der altid i kaos findes en orden, at der i ustabilitet altid findes stabilitet vil dette projekt søge at underbygge.

NOTER:

REPRÆSENTATIONENS KRISE.

1. Bø-Rygg, Arnfinn: Modernisme, antimodernisme. Stavanger 1983
2. På den baggrund kan den moderne gestaltsøgende rumopfattelsesmodel opstå. Jfr. Lise Bek: Tidens rum SBI, 1990, p24
3. Bø-Rygg, ibid.
4. Bek, ibid jfr. yderligere Marcussen, Marianne: Rumkonstruktioner. Institut for Kunsthistorie, Københavns Universitet. 1984.
5. Der henvises yderligere til, Mitchell, W.J.T: Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language. Critical Inquiry 15 Winter 1989. p. 348n.
6. Her tillader jeg mig at afvige fra den almene bestemmelse af Zeitgeist. Når jeg i det følgende benytter mig af termen afviger jeg for at knytte tidsånd og det klassiske sammen, velvidende at tidsånd ikke er et klassisk tema. Dog fastholder jeg opfattelsen, at alt indenfor en bestemt periode holdes sammen i forhold til fastlagte retningslinier.

FASE I**RUMMETS SPOR****RUMTEORETISKE ASPEKTER & DEN TREDIE VEJ**

De mere interessante livsfænomener har vel altid dette dobbeltansigt af fortid og fremtid - de er vel altid progressive og regressive på én gang. De viser selve livets tvetydighed.

Thomas Mann, *Doktor Faustus*.

Hver tidsalder vælger sin egen opfattelse og definition af fænomener som rum, tid, konstans og forandring.

Idag, hvor det er muligt at spille på hele det historiske vokabular, er det desto væsentligere at præcisere det selektive i en given synsvinkel. Derfor vil den følgende introduktion i overensstemmelse med den senere analyse af enkeltværker fokusere på den spaltning, der udspringer af dualismen mellem det klassiske rumkoncept og det moderne, mellem konstans og forandring. Ud af denne sammenstilling, mener jeg, udspringer en tredie vej - et unavgivent tomrum, hvis oprindelse og artikulation ikke kan fastholdes indenfor de vedtagne repræsentationssystemer, men behøver et nyt sæt af referencerammer. Materialiseringen af dette rum indskriver jeg i det *kontextuelle rumbegreb* i Fase II. Det foreliggende afsnit udgør en introduktion til nogle af de filosofiske tanker, der for mig har funderet det klassiske rumkoncept og banet vejen for det moderne, som i det følgende uddybes.¹ Dermed prætenderer jeg ikke at udvikle en grundlæggende historisk rumanalyse, men derimod at udfolde en genese og et historisk snit der primært har betydning for dette arbejde.

Genesen til *det klassiske rumkoncept* har jeg valgt i det foreliggende at begrunde i Platons (427- 347 fvt.) geometriske og endelige verdensbillede og hos Aristoteles (384-22 fvt.), der forholder sig kritisk til Platons stereometriske opfattelse, gennem en teori om stedets betydning, topos. Aristoteles rumopfattelse kan karakteriseres som stedernes rum.

Det endelige og absolutte rum bliver i forbindelse med fysikkens og dermed Kopernikus' nye verdensbillede problematiseret. Med Newton's mekanistiske og forudsigelige verdensbillede introduceres det kausale aspekt, der efter min opfattelse lægger grundstenen til funktionalismens fundamentale problem.

Aristoteles udtrykker i *Fysikken* (208b): *Den teori, at tomrummet eksisterer medfører stedets eksistens, for man ville betegne det tomme rum som et sted uden stof.*² En opfattelse Newton bekræfter og dermed understreger eksistensen af det absolutte rum. René Descartes (1596-1650) anvender argumenter, som modsvarer de tidlige græske filosoffer og understreger, at udstrækning er stoffets væsen og der derfor er stof overalt. For Descartes er udstrækning et attribut ved den materielle substans. Stoffet er det basale, substansen, og udstrækning kan derfor ikke eksistere uden stoffet. Det udstrakte kan ifølge Descartes deles i det uendelige.

Det *moderne rumkoncept* har jeg valgt at fundere i Lao Tzus (c. 500 f.Kr.) foranderlige opfattelse af rummet og subjektets bevægelse, idet jeg ikke prætenderer at have denne genese historisk legitimeret.³ En af de kunstnere jeg har valgt at placere centralt i udviklingen af det moderne koncept, er den tyske skulptør Adolf Hildebrand, der introducerer en kinematisk perception af rummet, hvilket er i overensstemmelse med samtidige perceptionsteorier. Han sætter betragteren i bevægelse, hvilket på sin vis modsvarer den romantiske haves gestaltsøgende figur.⁴ Det absolutte rum, hvor tingene orienteres i forhold til et absolut nulpunkt eller centrum, som det blev udlagt af Euklid, Newton og Descartes, afvises. Der eksisterer ikke mere en fast forudgivet ramme defineret ud fra to- eller tredimensionale koordinatsystemer - en tom stue hvor ting og krop indsættes. Rummet vil derfor være kropsrelateret.

Henri Bergson (1859-1922) - tidsfilosoffen par excellence - reagerer på den klassisk lineære tidsopfattelse og introducerer et vedvarensbegreb, der beskriver bevægelsen som kontinuitet. Han udvikler fænomenet *duration* i *L'Évolution Créatrice* (1907), som beskriver det konceptuelle billede af en persons oplevelse af omverdenen. Han

inspirerer avantgardebevægelserne til en opmærksomhed mod den 4. dimension, som viser sig at blive fundamental. Bergson lægger efter min opfattelse grundstenen til en opfattelse af rummet, der dels indfanger det, der var, forankrer en erkendelse af nutiden og knytter den til en opmærksomhed mod det, der kommer.

At rummet som begreb kan føres tilbage til et fænomen, der betegner selve oprindelsen for alle rum, diskuteres aktuelt af nutidige fænomenologer, filosoffer og arkitekter. Et fænomen, der ikke har et repræsentationssystem i form af centralperspektiv, homogenitet og entydighed. Filosoffer og fænomenologer knytter dette aspekt til måden, hvorpå rummet artikulerer sig i forhold til tiden. Anskuelsesmåden betegnes ifølge Oxvig og Madsen modal,⁵ som ligeledes er ledetråden i Spenglers "Vesterlandets undergang". Jeg medinddrager dette aspekt, idet det anticiperer den æstetiske modernitets måde at forholde sig til rummet på, som det fremtræder hos Cezanne, Picasso, Malevich og Mondrian.

Som vi skal se i det følgende er problemstillingen således ikke blot et enten/eller men også et både/og. På den ene side et spørgsmål om at skelne mellem stof og rum, mellem substans og tomrum. På den anden at påpege at muligheden for at begge dele er til stede samtidig i et vekslende afhængighedsforhold er latent.

Den græske filosof Heraklit (o. 500 f. kr.) siger at: *Menneskets daimon er dets skæbne* og hævdede at alt forandrer sig. Modsat hævdede den græske filosof Parmenides (o.480 f.kr.) at intet forandrer sig. To måder at anskue verden på, der siden har reflekteret sig i arkitekturens artikulering af rum: henholdsvis som masse henholdsvis som rum. Grækerne opfattede verden således, at enten måtte man affinde sig med Parmenides uforanderlige verdensbillede - eller de måtte indrømme tomrummet.⁶ At rummets betydning og mening eller mangel på samme udspringer af denne ekskluderende modstilling er i vort århundrede evident, hvorfor spørgsmålet om et "nyt rum" og dets genese netop nu er nødvendigt at stille.

Op til Einstein og Machs Relativitetsteori 1905 og kvanteteorien stod fysikken således på Parmenides side, mens Heraklits tro på det foranderlige verdensbillede senere fik en renaissance ved den tyske filosof Leibniz' opfattelse, at rummet er relativt. En opfattelse der senere fik fornyet relevans ved Einsteins relativitetsteori. Indenfor filosofien og videnskaben kan man derfor tale om en - alt andet lige - dichotomisk

opfattelse af rummet, fra et rationalistisk foruddiskonteret begreb til et relativt, fænomenologisk ideal, hvis artikulation over tid varierer.

PLATONS TIMAIOS.

Grækerne havde oprindeligt ingen forståelse endsige et begreb for rum. Det man hos Platon oversætter som rum, betegner Platon som *Chora*. Platon opfattede rum som et af de fire elementer, som udgjorde verden: jord, luft, ild og vand. Rum opfattedes som luft, der blev taktilt, idet det materialiseredes i forhold til andre elementer. Platon siger i *Timaios*, 31 A: *Gud (anbragte) Vand og Luft imellem Ild og Jord og gjorde dem så vidt muligt proportionale med hinanden, så at Luft forholder sig til Vand som Ild til Luft, og Vand forholder sig til Jord som Luft til Vand, og således sammenbandt og konstruerede han en synlig og håndgribelig verden.*⁷

Timaios, som er et af Platons væsentligere skrifter, kan ses dels som en skabelsesmyte, dels som en filosofisk redegørelse for naturens orden. I *Timaios* kan man ifølge Ulf Linde hente en vigtig forklaring på Platons dualismeopfattelse, som et begyndende møde mellem en immateriel kilde, der (af) giver form, artsegenskaber og en materiel formløshed, et kaos.⁸ Under renæssancen blev *Timaios* et meget indflydelsesrigt dokument som inspiration for udformningen af den vestlige arkitekturteori, idet Platons proportioneringssystem om kosmos blev omsat til doktriner, der definerede proportioneringer af bygninger. Således kan *Timaios* ses som et forsøg på at rationalisere dette kompleks. *Den matematiske vigtighed af Timaios eksisterer i det specifikke rumkoncept, i hvilket alle enheder er endelige helheder, der kan underdeles i forhold til matematisk proportionerede dele.*⁹ Dette underdelingsprincip i arkitekturstrukturen blev senere anvendt i den italienske renæssance jfr. Albertis arkitekturteorier, der fulgte Platons koncept for underdeling af hele universet.^{Fig. 1}

Den geometriske organisering som et åndeligt redskab.

Denne *geometriske organisering* af omverdenen udspringer ikke udelukkende af en rationel og fornuftspræget verdensopfattelse, men også ud fra en opfattelse af geometrien som et åndeligt, metafysisk og guddommeligt redskab. Senere fortolkere af Platons *Timaios*: Cusanus og Piero della Francesca, for hvem den højeste autoritet stadig var Platon, som Ulf Linde bemærker, fjernede sig fra alt det, der kun drejede sig om perspektivisk illusion for i højere grad at nærme sig en geometrisk mystik.

Cusanus så geometrien som et middel, der lod tanken nå de højeste religiøse sandheder. Overvejelser som senere skinner tydeligt igennem blandt andet i Malevich's betragtninger om geometrien som et åndeligt redskab.

Her skal kort indføres, at Platon i *Timaios* havde vist at, rummet udgjorde urmateriens eneste bestemmelse, hvorfor man så kuben, jfr. senere hos Van Doesburg, som et sym-bol for alt det, som var opstået af urmaterien, elementernes verden i dens helhed - som opfattedes i kubens side: *kvadratet*, hvor de fire hjørner står for de fire elementer.

Kvadratet får her tildelt den rolle, som Malevich senere fremdrager igen: *Kvadratet er ikke en underbevidst form - det er den intuitive fornufts form...(...) et levende herskende barn.*¹⁰

Platons verden er en tredimensionel verden og ethvert begreb om rum er underordnet geometrien. Geometri og objektivitet er midlet til at fjerne menneskets fremmedgørelse overfor det usynlige. Det diffuse kosmos blev i menneskets øjne set som det rørige og det rationelle. Mennesket udtrykte sit ønske om at forstå det flygtige univers gennem den endelige og absolutte geometriske arkitektur. Det arkitektoniske univers blev således en materialiseret repræsentation af Platons hensigt.

Chora.

Ser vi nærmere på Platons tydning af det dialektiske forhold mellem rum og masse, sporer vi dels en affinitet med Parmenides' opfattelse af væren, det stabile, dels med Heraklit i forhold til det vi oplever gennem sanserne, nemlig vorden, bevægelsen. Platon opererer med tre komponenter for at forstå virkeligheden: *væren, bliven og chora*. 1: Den uforandrede, uforgængelige form, som ikke kan opfattes af synet eller de andre sanser, objektet for tanken - *væren*. 2. Det, som bærer den samme form og ligner den, men er følsom, er blevet skabt, er i konstant bevægelse, og er opfattet, anskuet ved hjælp af en begivenhed - *bliven*. Som den 3. *chora*, som er evig og uforgængelig, som skaber en position for alt, der er på vej og opfattet. *Chora* sætter derfor et andet rum end det rum, der er repræsenteret gennem konventionelle vedtagne bestemmelser, såsom perspektivet og andre geometriske redskaber. *Chora* fastholder en afstand mellem den uforgængelige form og det repræsenterede - tegnet. Er med andre ord ikke blevet til tegn endnu, for nu at betjene mig af semiotiske begreber. Den logiske ræsonneren er i denne forstand, den der bestemmes af vedtagne konventionelle gengivelsesterminologier. *Chora* kan ikke forstås gennem denne form

for logik, men baseres på det sansemæssige udspring. *Chora* er hverken nærvær eller fravær, hverken væren eller bliven, men indeholder begge, og er derfor heller ikke fraværende.¹¹

Den formelle klangbund for Platons *Chora*-begreb kan hentes i den græske myte om Hestia og Hermes, der kan tjene til at fundere en tredje vej. *Dette par synes at repræsentere en religiøs artikulation af rum og bevægelse, af center og sti, af urørlighed og forandring.*¹² Som det fremgår af Leo Hjortsø's beretning her¹³ referer Hestia til alle det "indre rums" kvaliteter. Mens Hestia er symbolet på hjemmets ukrænkelighed, feminitet, jorden, mørke, centralitet og stabilitet, identificeres Hermes med de maskuline værdier som bevægelse og dynamik samt kontakt med den ydre verden. Som Gomez anfører: *Udtrykker dette par, hvordan rum og bevægelse ikke var adskilt som hinanden uafhængige, abstrakte koncepter i en kulturel kontekst. Begge værdisæt var altid tilstede, sammen med andre aspekter i den aktuelle oplevelse og erkendelse af virkeligheden.* Hestia var ildens gudinde. Græske byer var netop bygget op omkring en arne - et symbolsk midtpunkt for byens liv, hvorfra udvandrerne, når de tog ud og grundlagde nye kolonier, tog en glød og tændte en ny arne med ilden fra moderbyen.

Heidegger siger et sted, *at grækerne intet begreb har for rum.* De erfarer ikke det rumlige ud fra dets udstrækning, men ud fra stedet: topos jfr. Aristoteles. *Chora* betyder ifølge Platons kosmologi hverken sted eller rum, men det der bliver indtaget eller besat af det, som står frem. Vores vesterlandske rumforståelse er derimod præget af Descartes opfattelse, karakteriseret ved noget udstrakt, og organiseres ifølge renæssancens centralperspektiv. Når Heidegger derfor søger at indfange en begrebsdannelse om, hvad der ligger bag rummet, rummets genealogi, det som alle rum kan føres tilbage til, er det dette ikke-begrebsliggjorte træk ved rummet, han henviser til.

Heidegger analogiserer til sproget, hvor rum henviser: at gøre plads for, at rumme (das Raumen).¹⁴ Dermed fokuserer han på det ubesvarede spørgsmål, *hvad rum som rum er, på hvilke måder rummet er, og om det overhovedet kan tilkendes en væren.* På samme vis som Heidegger hævder, at sproget ikke er et objekt at tale om, men at det er sproget i sig selv der taler, betragter han rummets eksistens kun i relation til de objekter, der indtager og positionerer sig i rummet. *Chora* kan ifølge Platon kun fornemmes, ligeså med sandheden.

Denne position må medføre, at arkitekten må se rummet som en kontekstuel situa-

tion, et scenarie som vi er involverede i. Rummet må ses som en helhed, hvordan vi beboer det, hvordan vi lever i det. Måden at leve i et rum involverer de eksisterende fysiske konditioner men omfatter desuden de konditioner, der konstituerer situationen i sig selv. Det kan hævdes, at det kartesianske system netop har søgt at lukke af, for at tingene i sig selv kan udtrykke sig, netop gennem anvendelsen af rationelle afbildningssystemer eller almene fortolkninger af verden. Dermed søger Heidegger at fravriste subjektet sin betydning i repræsentationsmæssig henseende. Rummet får derved en ny betydning, ikke en topografisk som indenfor den antropocentriske opfattelsesmodel, men en koreografisk. En betydning der kræver nytænkning om rummet, en tænking der vil få mennesket til at reflektere over sit forhold til omgivelserne.

Begrebet *chora* forholder sig derfor til rum som poesien forholder sig til digtet. Som Erik Svejgaard udtrykker det, ligger poesien i det ubegrænsede "overalt til stede" og i det før-sproglige. Digtet er form, poesien ikke-form.¹⁵ Den medierende instans hedder i litteraturens sprog: det poetiske digt.

I det arkitektoniske sprog hedder oprindelsen til denne position: *Chora.*¹⁶

STEDETS TEORI - TEORIEN OM TOPOS.

It appears, however, to be something overwhelming and hard to grasp, the topos - that is, place-space. Aristoteles, Fysikken, Bog IV.¹⁷

Aristoteles, som var elev af Platon, udviklede senere et nyt rumkoncept, som han kaldte stedets teori - teorien om topos, hvori han forholder sig kritisk til Platons stereometriske koncept. Dette skift i forholdet til rumopfattelsen retfærdiggør en kort introduktion til indholdet af Aristoteles' klassiske rumteori, så langt som den er relevant for denne afhandling og det fundament det moderne reagerer imod.

I bog nr. IV: Fysikken - konstruerede Aristoteles ideen om stedet - topos som et - hvor - where - eller stedet - at høre til - belonging, som var det eftertragtede værdige sted som: *ethvert fysisk element stræber imod. Aristoteles sagde: de simple former bevæger sig op eller ned til deres passende placeringer. Alt er et eller andet sted, som er på et sted. Et sted eller et rum, kan ikke have en form.*¹⁸

På dette område var han uenig med Platon, der i *Timaios* havde identificeret stof med rum. Idet han modsatte sig Platons tese, formulerede Aristoteles sted som havende hverken form eller materiale. *Sted synes at være som en modtager - formens beholder.*

Et sted blev fortolket som et system af beholdere, side om side, som til sidst fører til universet som et hele. På spørgsmålet: *Hvad er så kosmos som sted i sig selv?* konkluderede Aristoteles, at der ikke er en beholder, der omfatter det. *Bagom Altet er der intet udenfor Altet.*^{Fig. 2}

Aristoteles benytter sig af 5 karakteristika om rummet:

1. Et sted omgiver det, hvis plads det er.
2. Et sted er ikke en del af hvad det omgiver.
3. En tings primære sted er hverken mindre eller større end det.
4. Et sted kan forlades af en ting og adskilles fra den.
5. Hvert sted er hverken op eller ned, idet hver enkelt krop bevæger sig op eller ned for at finde hvile på dets sted.

Århundredeskiftets kunstneriske universalisme fornægter i store træk denne betydning af stedet. I kølvandet på en ny bølge af eksistentiel filosofi i Frankrig og Tyskland efter 2. verdenskrig fik Aristoteles koncept om stedet dog fornyet betydning, hvor modernismens homogene struktur ophævede stedets betydning. Ønsket om igen at identificere sted og betydning fik i 1960'erne en ny generation af arkitekter til at genoptage den aristoteleske opfattelse af sted. Den hollandske arkitekt Aldo van Eyck, blandt andre, søgte gennem en kritik af funktionalismens formelle og fremmedgørende udtryk at problematisere relationen til stedet. Stedets betydning for udformning af konkrete arkitekturværker har udviklet sig til en ny bevidsthed om det kontekstuelle aspekt. Et aspekt, der grundlæggende har rykket ved funktionalismens universelle referencer og dermed har givet ny betydning til det lokale rums karakteristika.

Når jeg derfor her har valgt at fokusere dels på Platons opfattelse dels på Aristoteles er det ud fra ønsket om at indskrive en forståelse af forskellige rumkoncepter i det arkitektoniske sprog- og formvokabular. Historien set som arkæologiske lag giver ikke en særskilt epoke særskilt betydning. Tværtimod hedder kriteriet for betydning korrespondance, relation - eller kontekst. Dermed hævder jeg ikke en direkte aflæselig indflydelse omsat fra historiske opfattelser, men derimod at disse grundlæggende klassiske/-historiske rumkonceptioner har sat sig spor filosofisk, kunstnerisk og socialt op til vore dages arkitektur.

DET RATIONELLE RUM - DET UENDELIGE UNIVERS.

I den første halvdel af det 16. århundrede begyndte Aristoteles teori om rum som sted og universets endelighed at smuldre. Nicolaus Kopernikus' "De Revolutionibus Orbium Coelestium", som blev publiceret efter hans død i 1543, påstod, at det ikke var den ydre cirkel af universet som bevægede sig rundt, men det var jorden selv, der var i relativ bevægelse. Opdagelsen blev dødsstødet til den klassiske opfattelse af sted-(topos), som fornægtede eksistensen af "et tomt rum". I stedet begyndte den nye opfattelse af absolut rum at udvikle sig, for til sidst at udkrystallisere sig i Newtons filosofi i slutningen af det 17. århundrede.^{Fig. 3}

At jorden ikke længere var centrum for menneskets verden, blev ikke umiddelbart accepteret af samtidens politikere og kirkens overhoveder. Næsten 100 år efter Kopernikus introducerede Galilei en anden afgørende opfattelse. Han konkluderede ud fra teleskopiske observationer at det ikke var jorden, men at det var solen, der var det ubevægelige centrum for menneskets univers. Ifølge denne nye teori roterede jorden omkring solen med en daglig og årlig sekvens. Galileis teorier blev forbudt af kirken i Rom, men Galilei publicerede i 1632 sin *Dialogo*, hvori han forsvarer den Kopernikanske opfattelse. Igen udløste det en forbandelse - denne gang fra Inkvisitionen.¹⁹

Det kausale.

Udgangspunktet for det 17. århundredes filosoffer var den nye fysik, som bl.a. beskriver verden som en maskine, der afviser den blotte sanseerfaring og fastholder fornuften som den eneste erkendelseskilde og sluttelig påstår, at verden udgøres af rene årsagsforbindelser. En af de centrale skikkelser er Newton, der i 1687 fremlagde skriftet: "Philosophiae Naturalis Principia Mathematica", der tegner et billede af Newtons mekanistiske verdensbillede - som en forståelse af virkeligheden som fysisk eksistens baseret på et rationelt kausalitetsforhold. Den forklarer, at et legemes bevægelse gennem rum bestemmes af de kræfter, der virker på legemet og kan forudsiges og determineres, hvis man kender begyndelsessted og hastighed. Universet repræsenterer efter Newtons opfattelse et urværk, hvis årsag-virkning forhold er forklarligt ned til mindste detalje, ud fra tyngdekraften. Newton tager geometrien og tallene som udgangspunkt hvilket betyder at den æstetiske dimension, der ikke kan omkalkuleres i forhold til dette udgangspunkt mister betydning.

Det 17. århundrede var en periode med en række videnskabelige nyvindinger, hvor blandt andet René Descartes problematiserede den traditionelle opfattelse af verden med udsagnet: *de omnibus dubitandum est*, om alt bør der tvivles. En ting var han dog ikke i tvivl om, at han eksisterede som tvivlende subjekt og skrev: *Cogito ergo sum*, jeg tænker altså er jeg til. For Descartes var bevidstheden den første realitet i verden, (*res cogitans*). Han skelnede mellem bevidsthed og den kropslige verden og fornægtede eksistensen af et vakuum. For Descartes var rum og masse det samme. Han så rumlighed som identisk med udstrækning af stoffet/materien, (*res extensa*). Det tomme rum er for Descartes ligeså irrationelt som følelser uden et følende væsen.

Den mere populære forestilling om Det Kartesianske Rum som rum med tre dimensioner, er et geometrisk rumkoncept, hvorimod Det Kartesianske Extensio mere skal opfattes som et fysisk rumkoncept. Denne rumforestilling var udarbejdet af Descartes i hans *La Géométrie* (1637). Hans opfattelse af udstrækning har i høj grad fundet genklang hos de samtidige arkitekter, hvis vi ser på de utrolige barokbyplaner i det 17.- og 18. århundrede.²⁰ Newton skelnede mellem absolut og relativt rum, mellem materiel substans og åndelig substans. Ifølge Newton kan absolut rum ikke erfares af sanserne. Det bliver målbart i relativt rum. Absolut rum er homogent og uendeligt. Relativt rum er koordinatsystemet eller målbareheden for det absolutte rum.

Gerrit Rietveld, der var et fremtrædende medlem af De Stijl i Holland, bevægede sig ganske nær Newtons opfattelse af relativt rum som en del af det absolutte rum i følgende udtalelse: *If for a practical purpose, we separate, limit and bring into human scale, a part of unlimited space, it is a piece of space brought to life as a relativity. In this way a special segment of space has been absorbed into our human system. Was that general space, then, not to be experienced as reality? It was not real until there was introduced in it a limitation (clouds, trees, or something else that gave it a size and that reflected light and sound). Truly, the idea of general space, which we accept as existing, manifests itself only as a continuation of such a piece of reality which was produced through limitation.*²¹

Kritikere af Newtons rumkonception var blandt andre Leibniz, som kategorisk benægtede eksistensen af absolut rum og støttede den relative rumopfattelse. Gottfried Leibniz var en af Tysklands største filosoffer i det 17. århundrede og så udelukkende

rum som et system af relationer mellem sameksisterende ting. Ifølge ham var eksistensen af et absolut rum ontologisk og metafysisk absurd. Ved slutningen af det 19. århundrede blev disse teser støttet gennem Einsteins og Machs relativitetsteori i 1905.

Moholy-Nagy fra Bauhaus producerede en rumdefinition, som mere eller mindre var analog til Leibniz ideer. Han identificerede rum, som rum, der kun kunne opleves gennem sanserne, gennem sanset erfaring. Hans udgangspunkt var den fysiske lov: *Rum er relationen mellem forskelligt placerede legemer*. En lov som datidens arkitekter afprøvede i adskillige eksperimenter i den moderne bevægelse i begyndelsen af det 20. århundrede, idet rumkonceptet havde udviklet sig fra at være udelukkende en intellektuel ide - som Descartes og Newtons opfattelse, til et æstetisk perceptions-mæssigt fænomen.

Hvor det klassiske fundament præciserer subjektets placering i rummet som et meningsbærende centrum, sættes det moderne subjekt i bevægelse. Som jeg er inde på i afsnittet om min metode, henter den klassiske tænkning sit udspring i geometriske systemer og fornuft, mens det moderne søger bag om overordnede systemer til et rum, hvor iagttagelsen organiseres i et forløb - i en bevægelse. Her har jeg valgt at trække en linie til Lao Tzu, hvis tænkning om konstans og forandring kan siges at videregøres i det moderne. Lao Tzus tanker udgør derfor i det foreliggende en vægtig del af genesen til det moderne rum.

DEN INSISTERENDE TOMHED.

Lao Tzus filosofi om rummet.

Hvor den vesterlandske tanke er besat af *horror vacui*, ledte erfaringen i Østen til velsignelsen af tomheden. Tømningen af hjernen bliver praktiseret i meditation, mens publikum elsker fraværet af mening i Haiku poesien. Den tomme scene og de tomme masker i No teatret, den insisterende tomhed i stenhaverne og Lao Tzus pointering af "ingentingens brugbarhed". Ud af denne tradition springer Lao Tzus filosofi, hvis grundsten er TAO - eller: *The way of becoming*. Et koncept der går ud på at definere, at intet er permanent i en verden i konstant forandring. Alle statiske koncepter som blev introduceret af Lao Tzus samtidige Confucius, blev anset som fejltagelser af Taoisterne. ^{Fig. 4}

Lao Tzu (o.550 f.Kr.) lagde grundlaget til det filosofiske og fænomenologiske princip for polaritet for mere end 2500 år siden. I de første kapitler i hans bog: Tao Teh Ching forenede han *væren og ikke-væren* i ét koncept, hvor foreningen af to modsatstillede betingelser efter min opfattelse stadig udgør den fundamentale struktur i nutidige rumæstetiske overvejelser. De to modstillede temaer er blot den ene side af Tzus principper. Det åbenbarer det indeholdtes overlegenhed, rummet indeni. Det ikke-eksisterende er det essentielle materialiseret.

I begyndelsen af det 20. århundrede erkendte man i Vesten, at man i Orienten opfattede substansen / massen som tjenende tomrummet, hvilket måtte føre til en dematerialisering af massebegrebet. Et eksempel var De Stijl bevægelsen, der inspireredes af Frank Lloyd Wright, som i "A Testament", der blev publiceret i 1957, opfordrer sine samtidige kolleger igen til at lytte til Lao Tzu og citerer:

*The reality of the building
consists not in the walls and roof
but in the space within to be lived in.*²²

Ved indgangen til den moderne periode sås en generel inspiration fra Østen, hvor de japanske grænser mod Vesten åbnedes i 1868. Den østerlandske filosofi og religion gennemstrømmer alle de begreber, der præger det japanske samfund. Begreber som jo altdominerende funderes på den kinesiske tradition. Forholdet til rum forstået som overgangszoner er grundfæstet i troen på foranderlighed i modsætning til vestens civilisationsproces, der baseres på rationalitet, viden og konstans.

Medieringen mellem natur og menneske præger alt, der vedrører den orientalske livsverden, som karakteriseres af mellemzoner kaldet *ma*, afledt af den Buddhistiske filosofi. *Ma* er ikke et konkret begreb men kan have mange betydninger, rum, sted, interval, aktiveret tomrum eller betydningsfuld pause. *Ma* forstås som mellemzonen, pausen eller fraværet mellem to eller flere fænomener. Stilheden mellem hinanden følgende gøremål i verden. *Ma* understreger den Buddhistiske tese: *form er tomhed - og tomhed er form*. I erkendelse af de rumlige og tidslige bibetydninger, er *ma* et af de mest betydningsfulde elementer i orientalsk kultur. En kultur der kan betegnes som, *de usynlige grænsers kunst*. Fig: 5, (4 illustrationer).

Overgangens betydning.

Lao Tzus tanke om det indre rums overordnede betydning i forhold til massen kobles samtidig til en anden væsentlig tese, *Vi skaber døre og vinduer til et rum. Men det*

J e g b ø d h a m e n s t o l . M a n d e n t ø v e d e e t

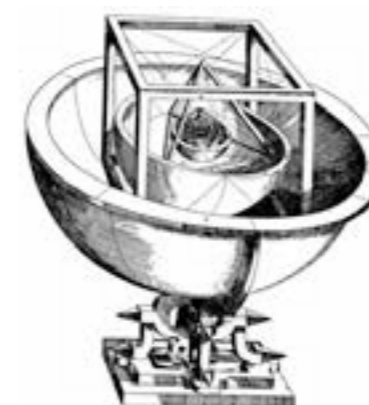


Fig. 1: De fem platoniske legemer der komponerer universitet. Efter Johann Kepler (1571-1630)
Fig. 2: Gud, universets skaber. Universet repræsenteret som en endelig enhed. Fra det 13. årh.
Fig. 3: Nikolaus Kopernikus (1543) Universets heliocentriske system.

Fig. 4: "Drømmens stumme navle, hvor alting begynder og ender, men som ikke kan verbaliseres, anskueliggjort i en stenhave i Kyoto... (.) "Helheden findes ikke./(...) Mesteren har lavet sin have og med den skrevet sin skrift. Jeg måtte endnu en gang lære mig at betydning ikke altid hænger sammen med ord./der er grænser for viden." Hans Jørgen Nielsen. (1990).

ø j e b l i k , f ø r h a n t a l t e . H a n u d s t r å l e d e

er disse tomme rum, der gør rummet beboeligt, hvor Tzu placerer betydningen på grænsen mellem det ydre og det indre rum - i den adskillende væg. Han refererer til det tomrum der er indrammet af døre og vinduer, som kan opfattes som overgangsrummet, der definerer den arkitektoniske form. Her findes muligvis det første skrevne forsøg på at tolke grænsen mellem rum som fortsættelse af rum. Idet rummet eksisterer på begge sider af væggen og denne grænse må krydses et eller andet sted, opererer begreberne *separation og sammenføjning* simultant. Denne dobbelte erkendelse kan fortolkes på forskellig vis. Enten er væggen det sande og ærlige udtryk for den indre funktion, eller væggen har to ansigter. Et ydre og et indre.

Den østerlandske måde at gengive og opfatte rummet på er således grundlæggende anderledes end vores. Den vesterlandske opfattelse betinges af centralperspektivets organistaionsprincip. Dybde repræsenteres eksempelvis i japansk kunst gennem tingenes størrelse og skiftende proportioner, og den vinkel hvorunder genstanden betragtes. Det afbildede motiv bevæger sig uhindret ud over billedets ramme, hvorfor den universelle fornemmelse af al tings fortsættelse forankres. Denne billedgengivelse giver mulighed for en ganske anden betragtning af den enkelte detalje, hvor en bevægelsesfrihed af ukendt styrke sætter sig igennem og alt er i bevægelse. Hierarkiet og den vesterlandske koncentration af begivenheder ses ikke i det japanske billede, hvor alt sker samtidigt. Som jeg senere uddyber, er denne betragtningsmåde væsentlig for impressionisternes begyndende visualisering af rummet i to dimensioner. Lao Tzus rumopfattelse får således gennemgribende betydning for den meget senere paradigmatiske reducere af det tredimensionelle rums dybde. Et fænomen som kommer til at karakterisere det moderne rumkoncept.

Udgangspunktet for en moderne repræsentationsform bliver på tværs i kunstverdenen i overensstemmelse med filosofien en reducere af de tre dimensioner til to. Hildebrand og Bergson udvikler ud fra 2 forskellige positioner Lao Tzus formelle grundtæse.

Hildebrand griber fat i synsprocessen ud fra perceptionspsykologiske studier, som over et bredt felt udvikles. Hermed anticiperer han den sovjetiske montagefilm, hvis første bud præsenteres i begyndelsen af tyverne. Montagefilmen er dog i parantes bemærket også inspireret af det japanske No teater.

Bergson derimod griber fat i den 4. dimension, som han tolker som tidsaspektet i tilknytning til hans idé om erindringsbilledet.

m e l a n k o l i , s o m j e g g ø r d e t n u .



Fig.5: Flydende overgange i det japanske rumkoncept. fra Meisho Zu-e. Tidlig i det 19 årh. 4 illustrationer

“ J e g s æ l g e r b i b l e r , ” s a g d e h a n t i l m i g .

DET KINETISKE SYN.

Den største inspiration for den teoretiske udvikling af rumopfattelsen i Tyskland ved slutningen af det nittende århundrede var det korte essay: *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, som blev udgivet i 1893 af skulptøren Adolf Hildebrand. Han gjorde brug af den viden, der samtidigt blev introduceret af psykologer, men berørte ikke *ideen om indlevelse og følelse*.²³ Årsagen må have været, at erkendelsen om at påføre al kreativ aktivitet til beskueren var uacceptabel for kunstneren. Et kritikpunkt var naturligvis at indlevelsen fuldstændig er indifferent overfor det konkrete objekt, der skal observeres - om det er ting, genstande, malerier eller mennesker.

Hildebrands overvejelser fik stor indflydelse på datidens opfattelse af rummets artikulering i kunsten. Faktisk handlede artiklen udelukkende om det rumlige forhold mellem betragteren og objektet som en kunsterisk oplevelse. Han starter essayet med at tilkendegive, at rummets idé, sammenholdt med ideen om form, som det afgrænsede rum, skaber indhold såvelsom realitet i tingene.

Disse to ideer var resultatet af to måder at percipere eller to måder at skabe billeder på. Først adskilte han billeder modtaget gennem *rent syn* (Gesichtsvorstellung), hvor både øje og krop er i ro. Rent syn eksisterer når øjnene er parallelle og kroppen er fastholdt i én position. Fra objektet modtages et enkelt indtryk. Dette billede kalder han *fjernbillede* (fernbild). Alle punkter i objektet opfattes lige skarpt. Dette fjernbillede giver beskueren et samlet planbillede som er todimensionelt.

Eksempelvis vil et kig på C.F.Hansens Domkirke fra et bestemt punkt på tilpas afstand skabe et fuldstændig fladt, todimensionelt indtryk af helheden. Den anden perceptionsopfattelse, som Hildebrand diskuterer, er det billede der dannes ved bevægelse - gennem *kinetisk syn* eller *bevægelsesforestilling* (Bewegungsvorstellung), når beskuerens øjne konvergerer (løber sammen) - kroppen er i bevægelse, optager forskellige positioner eller kommer tættere på objektet. I denne situation er det ikke længere muligt at indfange alt i et blik. Dette sker, når man nærmer sig et arkitektonisk rum, eksempelvis når man går ind i C.F.Hansens Domkirke. I det øjeblik modtages en række successive indtryk, hvor kun et enkelt punkt ad gangen kan opfattes skarpt. Når vi bevæger os rundt - og berører objektet med vore øjne, opfattes den plastiske idé - det tredimensionelle rum. Hildebrands koncept om det kinetiske syn er parallel til ideer som samtidigt blev udviklet indenfor perceptionspsykologien.

I k k e u d e n p e d a n t e r i s v a r e d e j e g :

Hildebrand konkluderede: *Alle vore erfaringer om objekters plastiske form udspringer fra følelsen af berøring - enten med øjet eller med hånden. Derfor må kunstneren genskabe disse to slags billeder samtidigt. Når han former og omdanner materiale til form: et forenet fjernbillede og en følgerække af tættere gående billeder. På denne måde vil vi opleve den sande rumlige natur af kunstnerens arbejde. Alle kunstnere må søge at skildre - rummets essentielle idé.*²⁴

Hildebrands forestilling om det kinetiske syn - blev et aktuelt bidrag til konkretisering af et nyt rumkoncept omkring århundredeskiftet. Ikke blot understregede han, at rum var udgangspunkt for kunstnerisk skaben, men han introducerede ligeledes tidsbegrebet til hele dannelsen af det perciperede billede. Hildebrands idé om *kinetic vision* antciperede således forestillingen om simultanitet i Umberto Boccionis futuristiske billede, "Støjen fra gaden trænger ind i huset" fra 1911, i Van Doesburgs fremtidige rum/tid begreb, og i Maholy-Nagy's idé om "Vision in Motion".^{Fig. 6} Parallelt til de kunstneriske resultater, som blev formet af kubismebevægelsen, udgjorde Hildebrands tese ledemotivet for tre generationer af tyske arkitekturteoretikere fra Schmarsow i 1890 til Frey i slutningen af 1920. Hildebrand adskilte den aktuelle form (Daseinform), hvilken er den fysiske realitet, fra den perciperede, opfattede form (Wirkungsform), hvilket afhænger af variable faktorer, illumination, omgivelser og beskuerens synsposition.

TIDENS RUM - EN TIDSFILOSOFI

Henri Bergson var en af de store inspiratorer for hele den avantgardistiske bevægelse, men specielt for futurismen, der konkret billedliggør hans filosofi. Bergsons kritik af traditionen - historie og tidsopfattelse - går ud på at afdække det oprindelige tidsfænomen, som han selv betegner som "vedvaren". Dette begreb betragter han som en sammenholden og hukommelse, det vil sige bevarelse af fortiden, og forudgriben af fremtiden. En stadig bevaring af fortiden i erfaringen af det som sker nu. Simultanitetsbegrebet som det tolkes i futurismen. Eksempelvis betoner Bergson, at den universelle bevægelse er kontinuerlig og derfor ikke kan gengives med en række statiske øjeblikke. Bergson opfatter bevægelsen som en helhed - et væsen i sig selv, hvorfor den ikke kan stykkes op i dele uden at ophøre.

Bevægelsens væsen er kontinuitet. Erfaringen er derfor et sammenhængende forløb af kvalitative forskelle. Det er dette han kalder *La Durée* varen/vedvaren, og dette

“ H e r i h u s e t e r d e r n o g l e e n g e l s k e b i b l e r ,

bliver for Bergson den oprindelige tid *La Durée Réelle*, som ingen videnskab kan se bort fra.

Bergsons filosofi tager sit udspring i hans lære om rum og tid. På samme vis som han adskiller *intellekt og instinkt*, adskiller han i modsætning til de fleste filosoffer og forfattere rum og tid som dybest set vidt forskellige ting. Rummet opfatter han som stoffets egenskab, som opstår ved en gennemskæring af strømmen. Tiden beskriver han som den væsentligste egenskab ved livet og ånden.²⁵ Ligesom intellektet står i forbindelse med rummet, står instinktet i forbindelse med tiden. Dermed knytter han rummet til den matematiske tid, d.v.s. den homogene samling af øjeblikke, der er placeret indbyrdes udenfor hinanden.

Den tid der tilhører livets væsen, er det, han kalder varighed - og er et grundlæggende begreb for hans filosofi. *Ren varighed er den form, vore bevidste tilstande antager, når vort jeg lader sig selv leve, når det afholder sig fra at adskille sin nuværende tilstand fra sin tidligere tilstand*, skriver Bergson. Ren varighed omdanner fortid og nutid til et organisk hele, hvor tingene griber ind i hinanden indbyrdes og følger efter hinanden uden adskillelse. Han fortsætter: *I vort jeg er der en stadig rækkefølge, hvor tingene ikke ligger udenfor hinanden. Uden for jeg'et i det rene rum ligger tingene udenfor hinanden, uden at være i rækkefølge.*²⁶

Dette varighedsbegreb indfinder sig, når fortiden lever videre i nutiden. I erindringsbegrebet skelnes skarpt mellem den mekanistiske hukommelse, der eksempelvis indtræffer, når en bestemt ting kan genskabes eller gentages præcis som tidligere. Denne form for erindring mener Bergson ikke fortjener betegnelsen erindring. Kun den erindring, der knytter an til en bevidsthed om en hændelse, der påvirker nutiden. Ikke en vanemæssig gentagelse af fortidens hændelser.²⁷ Bergson er den filosof, der stærkest har kritiseret mange af samtidens videnskabelige paradigmer. Det vil føre for langt her at komme ind på Bergsons længerevarende konflikt med Einstein, der redegøres for af Mogens Wegener og Laurits Lauritsen²⁸, men Bergson interesserer sig for den grundlæggende erfaring bag videnskaben og den tidserfaring, der ligger heri. *Ifølge Einsteins relativitetsteori findes der ikke nogen universel tid, alle tidsmålinger er relative. Heroverfor hævder Bergson, der baserer sin forskning på intuition, at der eksisterer en fælles ramme for alting - en fælles kosmisk rytme.*²⁹ Han udgiver i 1922 *Durée et simultanité*, hvori han forsøger at, *tænke Einstein tilbage til metafysikken*, hvilket dog mislykkes.



Fig.6: Umberto Boccioni: Støjen fra gaden trænger ind i huset. 1911

VARIGHEDENS MOMENT.

I det ovenstående har jeg kort introduceret de væsentligste aspekter, som dels har inspireret mig, dels har bekræftet overvejelser, som for mig har været betydningsfulde at videreudvikle og fundere. Yderligere synes for mig det klassisk funderede rumkoncept præciseret i forhold til den relativitet i virkelighedsopfattelsen, der sætter ind omkring århundredeskiftet. At der altid har hersket en tvedeling i rumopfattelsen bekræfter en kontinuitet i tænkningen uafhængig af historisk placering. Introduktionen til det moderne rumkoncepts genese udgør ikke et altdækkende fundament for indføring i de filosofiske og kunstneriske moderne begreber. Men de udvalgte personer, Lao Tzu, Hildebrand og Bergson anviser for mig hver på deres vis en måde, hvorpå de klassiske temaer kan omskrives til en samtidsfilosofi.

Rum og tid har korresponderet og udtrykt sig i et varierende afhængighedsforhold i arkitekturhistorien. Tid og rum kan tilskrives forskellige kvaliteter og karakteristika, hvorfor jeg har valgt at adskille begreberne i min analyse af de enkelte værker, idet dette synspunkt vil få væsentlig betydning for muligheden for at fastholde rummet. Jeg mener at tiden er inde til at afsøge muligheden for en anden opfattelse af rummet og tiden, en opfattelse som jeg ser anticiperet i det moderne, som måske først i dag har mulighed for at blive udtrykt - og som nødvendigvis i et destabiliseret verdensbillede må knyttes til tyngden, til *varighedens moment*.

Vi lever i tidens tid. Tiden har reduceret rummet, som jeg i overensstemmelse med Bergson opfatter som det statiske, mens tiden er bevægelsen. Derimod beskriver jeg det statiske - rummet - som en afsøgning af det intuitive, idet *tiden* i min opfattelsesverden anskues som det rationelle, det dynamiske.

Rummet skaber rum og plads for reflektionen og følelsen, hvor *tidens* bevægelse skaber flygtighed i vores oplevelsesverden. Som Arno Victor Nielsen ganske rigtigt hævder: *Er det ens syn på civilisationsprocessen, der afgør hvorvidt det tredimensionelle Euklidiske rums sammenbrud skal udlægges som et forvarsel om jordens snarlige undergang eller tværtimod fejres som starten på en mytisk æra, hvor menneskeheden igen vil finde tilbage til væren og sin plads i kosmos.*³⁰

Som det vil fremgå, har jeg valgt at tro på det sidste.

NOTER**RUMMETS SPOR.**

1. Når jeg i det følgende anvender det klassiske som begreb betegner det i det herværende de begreber, der udspringer af renæssancens rationelle systemer. Når jeg derfor både anvender græske og romerske filosoffer for dermed at fundere de historiske rumkoncepter, er de udvalgt primært med henblik på den rumopfattelse, den pågældende repræsenterer.
2. Van de Ven, Cornelis: Space in Architecture. Van Gorcum 1987.
3. Det fremgår af William Curtis' Modern Architecture since 1900 og af Jürgen Joedicke's Raum und Form in der Architektur p.p. at Frank Lloyd Wright i høj grad har været inspireret af den japanske artikulering af rummet. Blandt andet fremgår: at havde Wright ikke været på verdensudstillingen i Chicago 1893 og set det japanske bidrag ville han sandsynligvis aldrig været nået frem til det rumkoncept, der senere skulle få så grundlæggende betydning for De Stijl i Holland. Wright blev i 1911 publiceret i Berlin: Wasmuth portefolio. Derfor kan vi kun fastslå, at inspirationens veje er uransagelige og det er de artikulerede fænomener, der får betydning. At de kor-responderer med Lao Tzu er derfor ganske interessant. Uden jeg af den grund vil præterere at beskrive et årsag-virkning forhold.
4. Et begreb jeg henter hos Lise Bek i Tidens rum. SBI nr. 60, 1990.
5. Jeg henviser her og følgende til Chiasmos 4: "Arkitektonik, filosofi og arkitektur" Carsten Madsen og Henrik Oxvig, København 1990.
6. Parmenides hævdede, at der for mennesket findes to muligheder på vejen mod erkendelsen. Han nævner som den ene vejen, der er ledt af sanserne. En opfattelse, der beskriver verden som foranderlig - en stadig strøm i uafbrudt forandring. For Parmenides er denne vej vildfarelsens vej. Det er i denne opfattelse Heraklit lægger sit grundsyn. Situationen for Heraklit er aldrig den samme i to følgende øjeblikke, og han tilkendegiver sin tro på naturens fundamentale træk, som en grundlæggende strid mellem modsætninger. Det er i denne modsætning bevægelsen sker - og at rummet kan anskues som et relativt begreb. En opfattelse den moderne fysik senere skulle bekræfte, idet man beviser at naturen opfører sig uforudsigeligt og foranderligt.
7. Linde, Ulf: Piero della Francesca. Geometrien i Jesu Dop (1974). Stockholm 1985. Der redegøres heri for den totale geometriske og proportioneringsmæssige filosofi bag Timaos. Heri diskuteres orden, proportionens væsen, udgangspunktet for det gyldne snit, kubens og cirklen.
8. Linde, ibid.
- Heri understreger han desuden, at der i denne forbindelse naturligt trækkes analogier til menneskets egen skabende kraft med seksualiteten. Jorden (materien) blev opfattet som kvindelig og alt over jord for mandligt. Himlen hvor lyset, regnen og sæden kom fra - det som måtte til for at jorden kunne høstes.
9. Van de Ven, ibid.
10. Malévic, K: Om nye systemer i Kunsten, Skrifter 1915 - 1922. p.35, København 1963
11. Jeg henviser til et ikke publiceret indlæg afholdt af Alberto Perez-Gomez, hvor han citerer fra Jean Pierre Vernant, Mythe et pensée chez les Grecs. (Paris: Maspero 1965) 2 vols., I,124. samt til Chiasmos 4: "Arkitektonik, filosofi og arkitektur" Carsten Madsen og Henrik Oxvig, ibid, hvor chora begrebet gøres til genstand for en længere artikel.p.111 ff. Denne opfattelse kan forholdes til Platons kunstkritik, der arbejder med samme 3 deling: kunstværket er en kopi af virkeligheden, som igen er en kopi af den idémæssige virkelighed. Platons teori om mimesis udspringer heraf - og er yderst interessant, men det vil føre for langt i denne sammenhæng at uddybe dette nærmere. Der kan henvises til: Larsen, Mihail og Thyssen Ole: Den frie tanke, Gyldendal 1981, samt Bek, Lise: Virkeligheden set i Kunstens spejl, 1988.
12. Denne sammenhæng funderes hos Alberto Perez-Gomez, ibid.
13. Hjortsø: Græske Guder og Helte. København, 1984
14. Heidegger, Martin: Kunsten og rummet. Artikel i Agora, journal for metafysisk spekulation. Nr. 4.88 / 1-89. Oprindeligt publiceret i Man and World An international Philosophical Review. Volume 6, No. 1. Februar 1973. Yderligere læsning: Heidegger, Martin: The Basic Problems of Phenomenology. Indiana 1982. Gadamer, Hans-Georg: Truth and Method, New York Crossroad, 1984.
15. Svejgaard, Erik: Det poetiske digt som utopi. I Spor, til billedet og poesien. Arkiv for Ny Litteratur, 1990.
16. Der henvises yderligere blandt andet til Derrida, der i samarbejde med Peter Eisenman i Parc de La Villette i Paris 1985 introducerer en diskussion om rummets udspring i The Choral Works. Her analogiseres direkte mellem arkitektonisk formsprog og tekst. Derrida tolker direkte Platons Chora, og der skitseres en figur, hvorigennem forståelsen af chora illustreres. I projektet introduceres ligeledes fysiske begreber og forståelsesrammer som genfindes i fraktalgeometrien. Samarbejdet mellem Derrida og Peter Eisenman er et ud af mange samarbejder af

denne karakter mellem Peter Eisenman og filosoffer, hvis temaer naturligt over tid har taget udspring i tværæstetiske temaer. Se yderligere Norris og Benjamin: What is deconstruction? London AD 1988. Samt eksempelvis: A+U Architecture and Urbanisme no. 8.1988 Extra ed. Peter Eisenman.

17. Men det synes å være noe veldig og noe det er vanskelig å fatte, det som kalles Topos - stedsrommet. Norsk oversættelse

18. Van de Ven, ibid.

19. Det faktum at aflæsning af planeternes baner blev mere nøjagtige og præcise observationer, medførte en fornyet interesse for ny-platonisk filosofi, hvori solen er ophøjet. Nyplanismen hører hjemme omkring Plotinos, 205-270, som grundlagde nyplatonismen. Kontinuiteten i tænkningen over tid er et tankevækkende fænomen, der fravriter samtiden sin totale egenart.

20. Hvor Descartes kun knyttede forestillingen om udstrækning til den substantielle verden, knyttede John Locke den deslige til den åndelige verden. For Locke var udstrækning ikke blot en karakteristik ved substans alene, men hørte dels til substans dels til ånden. Rum var efter Lockes opfattelse fællesområdet mellem den substantielle verden og den åndelige.

Locke var deslige uenig med Decartes opfattelse af samvittighedens intuition, hvor han opfattede, at sindet som udgangspunkt var et "tabula rasa" og at det modtog sit indhold fra følelsesmæssige erfaringer senere i livet.

Konflikten mellem intuition og følelsesmæssige erfaringer blev reflekteret i udviklingen af synet på rum spec.

hos engelske empirister, som Locke og Hume, som benægtede eksistensen af apriori viden og erklærede, at rum udelukkende kunne eksistere som en sansemæssig perception.

21. Van de Ven, Ibid.

22. Lao Tzu kapitel elleve, citeret fra Van de Ven, ibid, p. 238.

23. Følelse og indlevelse var koncepter udviklet af den tyske kunsthistoriker, Wölfflin, der forfægter den antropomorfe og fysiognomiske udformning af værket, egl. expressionisme.

24. Hildebrand, Adolf: Das Problem der Form in der Bildenden Kunst, Strassburg 1893 .

25. Bertrand Russel: "Vestens filosofi", København 1953

26. Folke, Edwards: Den barariska modernismen. Stockholm 1987

27. Russell , ibid. p. 690.

28. Wegener, Mogens: Kontroversen Bergson-Einstein. Paradigma 3. årgang nr. 2, mar.1989.

29. ibid

30. Nielsen, Arno Victor: A Space Odyssey, Skala nr. 28, 1993

D e k a n s e , e r d e t i k k e j u s t b i b l e r , j e g

IAGTAGELSENS ORGANISATION

DEN KLASSISKE RUM - OG TIDSOPFATTELSE

Et centralt tema for denne afhandling har været at præcisere de klassiske temaer¹ som de moderne kunstnere reagerede mod. At gøre op med det klassiske paradigme, set som en repræsentation af mening og sandhed, orden, overskuelighed og harmoni. En opfattelse, der trods de moderne kunstneres problematisering af klassicismens stivende ramme, ikke har rokket ved de klassiske idealers indflydelse på nutidens arkitektur. ^{Fig. 1}

Jeg mener derfor det er væsentligt at præcisere de elementer, der indgår i det klassiske begrebsapparat, for så vidt de er centrale for konstituering af det klassiske rum og dermed indskriver de temaer, som modernisterne reagerede imod. Samtidig må jeg erindre om afhandlingens mål netop at omsætte de væsentlige og kvalitative sider ved det klassiske begrebssæt.

Det arkitektoniske rum er i klassisk forstand et tilnærmelsesvist entydigt begreb, hvilket korresponderer med den klassiske tidsopfattelse. Tilsvarende er det muligt, indenfor den klassiske litteratur, billedkunst og fysik at aflæse ganske entydige begrebsrammer, hvorunder virkeligheden kan defineres. Det klassiske verdensbillede reducerer fænomener og begreber til sandhedsbærende kategorier. Det er dette begrebssæt af indforstået konsensus om verden som helhed, den moderne bevægelse reagerer imod og jeg med det foreliggende afsnit søger at indkredse.

m a n g l e r . ”

Det klassiske rums konstituering.**Orden - overblik og syntese.**

I det klassiske tankesæt søger man ved hjælp af rationelle geometriske ordenssystemer at gengive virkeligheden, som man gerne ville se den, som fornuftsmæssigt begribelige fænomener. Med den klassiske opfattelse af det arkitektoniske rum forstås det absolutte rum - orienteret i forhold til centrum eller en centralfigur - klart defineret og afgrænset af de omgivende vægge eller elementer. Det klassiske rumbegreb betegner en klar afgrænsning mellem ude og inde, let aflæselige dimensioner og skala organiseret i et forståeligt og afklaret hierarki. Subjektets placering er defineret af et overordnet ordenssystem.

Den klassiske opfattelse og beskrivelse af virkeligheden kan indskrives i *den rumligt - perspektiviske opfattelsesmodel*² og tager sit udspring i renæssancens geometriserede og rationelle virkelighedsbeskrivelse og den fastholdes indtil den ses under afvikling i midten af 1800-tallet. Det klassiske rum er baseret på det forestillede, fysiske, matematiske rum. Omgivelserne indskrives i et præcist afgrænset og udmålt, tredimensionelt rum, idet alle genstande fremtræder som definerbare størrelser og aflæselige fænomener, der er underordnet dette rum. Euklids optik erstattes af Euklids geometri, som udgør rummets kalkulationsgrundlag. Dermed fastsættes perspektivet som den vedtagne perceptionsform. Denne rationelle overskuelige og kalkulerbare indskriven af virkeligheden modsvares af Newtons fysik som tilsammen udgør grundlaget for den vesterlandske civilisations måde at forholde sig til omverdenen på. Det rationelle syn kan ses som en erkendelsesmæssig reaktion på middelalderens metafysiske opfattelse af verden - og som Lise Bek udtrykker det: *udvikler den selv (rationaliteten) i den analytiske videnskabeligheds navn sit eget system.*^{Fig.2.}

Det klassiske syn bliver et symbol på intellektets tyranni, der har hersket i den vestlige kulturkreds siden renæssancen. Men også symbolet på den tid, hvor der hersker en grundlæggende overensstemmelse mellem den fremstillede virkelighed og den bagvedliggende filosofiske tankemåde.^{Fig. 3.}

Det kodificerede rum.

I det klassiske tankesæt udgjorde perspektivet et system til at ordne den konstruerede verden i overensstemmelse med naturen. Kultur præsenterer sig selv som natur præcist reproduceret som kunstig natur. Perspektivet fungerede yderligere som et tidskoncept: at ordne, projicere, men også at overskue og genskabe historien ud fra

nutidens privilegerede synsvinkel.

Den centralperspektiviske opfattelsesmodel udgøres af et vedtaget sæt af kodificerede regler, der udvikles i 1400-tallets Italien.⁴ Brunelleschis opdagelse af centralperspektivet forudsætter en fast position for kunstneren, når det sete skal omsættes til billede i overensstemmelse med det klassiske tankesæts grundtemaer: overskuelighed, orden og harmoni. Der er således tale om et gensidigt skala - og proportionsforhold mellem rummets elementer, indbyrdes og i sin helhed. Denne måde at se på stemmer dog ikke altid overens med den måde, vi faktisk ser på, således kan vi fastslå, at i hovedtræk er perspektivet en abstraktion i forhold til afbildning af den virkelige virkelighed.

Et klassisk centralperspektivisk maleri eller arkitekturværk er baseret på en helt gennemført organisering af de enkelte elementers proportionering og indplacering i det konkrete billedrum. Et fundamentalt rum, som man i renæssancens billedkunst kaldte et Veduta. Temaet udvikles således billedets fortælling er afgrænset og indskrevet i billedet, der fremstår stabilt - urokkeligt.^{Fig.4}

Centralperspektivet simplificerer forholdet mellem øje, hjerne og objekt. Et konstrueret idealsyn, der tænkes aflæst af en enøjet ubevægelig person, der er adskilt fra det, han betragter. Dermed bliver hele verden samlet i ét punkt, i den upåvirkede tilskuer.

På samme vis som den romerske fortid i Pompei omkring 1748 blev genopdaget og genskabt på baggrund af ruiner og fragmenter, således kunne det beskuende subjekt overskue og projicere sig selv ind i maleriets fortællende rum. Det klassiske rum aflæses i dybden - lokaliserer beskueren foran og i nutiden, hvorfra man kan træde ind i og overskride fortiden. Perspektivet etablerer et tidsrum, der støtter den narrative - den kronologiske historie.

Brunelleschis opdagelse af centralperspektivet korresponderer ikke overraskende til en tid, hvor paradigmeskiftet fra det teologiske og teocentriske til den antropocentriske verdensopfattelse finder sted. Perspektivet blev udtryksmidlet gennem hvilket det antropocentriske syn artikulerede sig selv indenfor arkitekturen. Omkring 1435 leveres de første skriftlige matematiske forudsætninger for perspektivet som et virkelighedsidentificerende redskab. Det er Brunelleschis samtidige Leone Battista Alberti, der sammenholder de herskende synsteorier og de matematiske grundregler baseret på definitionen af linie, punkt og flade. I forbindelse med denne præcisering

af et operativt redskab til organisering af virkeligheden fastfryses synspositionen - og dermed subjektet.⁵ Meningsindholdet er foruddiskonteret i relation til de vedtagne konventioner for afbildning.

Udvikling mod en antropocentrisk verdensopfattelse.

Denne bevidsthedsforskydning fra den himmelske sfære til den jordiske, hvor menneskets placering som centralfigur bliver altafgørende i skiftet fra middelalderen til renæssancen - og får en altafgørende indflydelse på rummets organisering.

Den antropocentriske opfattelse introduceres i renæssancen, hvor mennesket sættes som udgangspunktet for sandhed og værdi. Denne modsvarer opfattelsen i middelalderen, hvor det var Gud der var autoriteten og medierede mellem mennesket og naturen. I renæssancen blev mennesket placeret i centrum og medierede mellem Gud og Naturen.

Det centralperspektiviske rums entydige fremtrædelsesform henter derfor sin legitimering i at rummets organisering og proportioner er underlagt én synsvinkel, som erstatter middelalderens opfattelse, hvor rummet var et hierarki af steder.⁶

Det klassiske perspektiv er en af de artificielle metoder, hvorpå vi kan foruddiskontere verden, placeret på det uendelige plan. Ikke indenfor andre anskuelsesmetoder er dette antropocentriske udgangspunkt markeret så stærkt. Den spanske kunstsribent José Ortega y Gasset sammenholder ifølge Arno Victor Nielsen i *A space Odyssey*, SKALA no.28, den fænomenologiske opfattelse - som beskrevet af Geoffry Scotts i *Architecture of Humanism*, 1914, med det moderne omverdenssyn: *Det provinsielle sindelag har sin årsag i en optisk fejltagelse. Det glemmer, at det anskuer universet fra en excentrisk position, og tror det er universets midtpunkt. Alle den provinsielles meninger fødes gale, fordi de udgår fra en pseudocentrum. Storbymennesket ved derimod, at dets by, hvor stor den end er, kun er et punkt i universet, en afkrog. Og det ved også, at verden ikke har noget centrum, og at det derfor i alle vores værdidomme er nødvendigt at tage hensyn til det særlige perspektiv, hvorunder enhver af os ser virkeligheden.*

Her indskriver den moderne rumopfattelse, opfattelsen af subjektets position, sig i en storbyerfaring, hvis fundamentale træk konstituerer den uro og disharmoni, som følger af denne. Den provinsielle ro hæfter sig på en dogmatisk opfattelse af verden og forlener det klassiske verdensbillede med den styrke, som det besad, da overens-

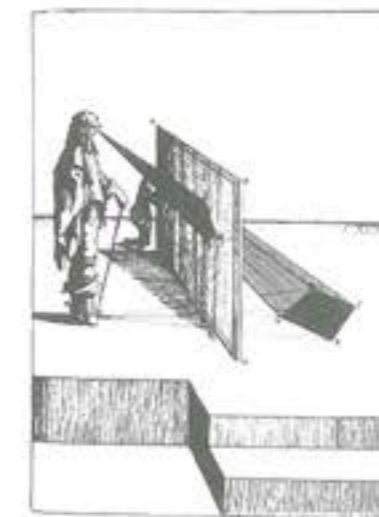


Fig. 1: Guidobaldo del Monte: *Perspectivae Libri Sex*, 1600.

Fig. 2: A.G. Kastners definition af perspektivet. Abraham Bosse, *Traoté des pratiques geometrales et perspectives*, 1664/65

Fig. 3: Albrecht Dürer: *Underweyeyung der Messung*, 1525. Konstruktion af perspektivbilledet ved hjælp af tegneramme.

Fig. 4: Karl Friedrich Schinkel (1741-1841): *Vestibulen i Altes Museum*. 1828.

stemmelse mellem filosofisk baggrund og arkitektonisk udtryk var baseret på samme observans. Det er det ikke længere.

Snarere er den vesterlandske civilisationsproces tilsvarende rumopfattelsen baseret på den udvikling der er foregået indenfor kunstens udvikling fra det figurative mod det abstrakte. Som hævdet af Arno Victor Nielsen⁷ *kan rumperceptionens udviklingshistorie betegnes, som en bevægelse fra det konkrete mod det abstrakte, fra det udifferentierede mod det differentierede, fra det mystiske mod det videnskabelige/ logocentriske, fra natur mod kultur, fra primærprocessansning til sekundærprocessansning. Kort sagt har rumperceptionen ikke overraskende, gjort civilisationsprocessen med.*

Den klassiske tidsopfattelse.

I den klassiske filosofi er tiden absolut og dermed sammensat af øjeblikke, der eksisterede uafhængigt af de legemer og begivenheder, der opfyldte dem. Dermed indskrives den lineære tid uden vanskelighed i Newtons fysik. I den klassiske epoke indskrives tiden i det arkitektoniske objekt i centralperspektivets organisering af rummet. Rummet styrer tidens indflydelse. Hvor middelalderens tvetydige cykliske tidsopfattelse, der sammensmelter fortid, nutid og fremtid modsvares i det grænseløse rum, aflæses en parallel mellem det klassiske, entydige, absolutte rum og den lineære tid. Hvor tiderne i middelalderen i en vis forstand er simultane og rumopfattelsen også er simultan, bliver tiden i den klassiske epoke lineær, inddelt i epoker og historieopfattelsen dynamisk fremadskridende. Stedets enhed er det centralperspektiviske rums entydighed, som opstår ved at rummets proportioner er underlagt én og kun én synsvinkel.

Enhedsopfattelsen beskriver en bestemt virkelighedsopfattelse. Beskueren bliver tilskuer til en centralperspektivisk iscenesat handling. Den lineære progression medfører ikke nødvendigvis en kronologisk udvikling, men kan udmærket springe i tid - mellem fortid og nutid - men altid mod et bestemt mål. Forestillingen om totalitet og enhed sikrer rumlig og handlingsmæssig kontinuitet, et afgørende moment i rumkonceptionen i sig selv. Herudfra udvikles den klassiske opfattelse, der skelner mellem nutid, fortid og fremtid. Det perspektiviske rums positionering af subjektet fastholder nuét. En fastfrysning af øjeblikket. Tidens linearitet udspringer af en kontinuerlig årsagskæde, som nok springende i tid sigter mod et forudsigeligt entydigt mål.

I det klassiske samfund tildeles begreberne således *entydige betydninger*, hvor tidens enhed er den lineære tids forløb fra begyndelse til slutning. Et forløb, der kan fremskrives entydigt og irreversibelt. Udviklingen beskrives af et entydigt kausalt forløb, hvis fremadskridende forløb bevæger sig mod et bestemt mål, som sluttelig ender i klimaks.

Det perspektiviske rum modsvares således af den lineære tidsopfattelse.

Som nævnt indledningsvis eksisterer der parallelle og modsatrettede synsvinkler på de herskende konventionelle opfattelser. Filosofen Augustin udtrykte allerede i sine bekendelser omkring 400 et vist forbehold overfor tidens egenart. *Hvad er da tiden? Hvis ingen spørger mig, ved jeg det: men hvis jeg ønsker at forklare det for én, der spørger, ved jeg det ikke.*⁸ Augustin når frem til en relativistisk tidsteori, som jeg ikke vil uddybe her, men hvor hovedessensen er at fortid og fremtid kun kan tænkes som nutid. *En nutid for forgangne ting, en nutid for nærværende ting, og en nutid for fremtidige ting. Hukommelsen, synet og forventningen. Og han slutter med at sige: at tale om tre tider er en meget upræcis måde at udtrykke sig på.*^{9 10}

Hermed lægger han kimen til en moderne tidsopfattelse, der netop ikke ser fortiden som noget nutiden bygger på. Der eksisterer ikke et kausalt forhold mellem fortid, nutid og fremtid, men når historikeren konstruerer fortiden, ses fortiden som et aspekt ved nutiden, som ændrer sig i og med nutiden ændrer sig. *Fortid og fremtid eksisterer da kun som skiftende karakteristiske aspekter ved nutiden forstået som den verden, mennesker handler og tænker i, og det er i denne verden med dens tidsaspekter, man må beskæftige sig med, når det drejer sig om historie. Fortiden som sådan er uden interesse.* Kai Aalbæk-Nielsen.¹¹

Den klassiske fortælling.

Den lineære bevægelse, entydigheden, søgen efter orden og klarhed ses tilsvarende indenfor litteraturens selvbiografiske genre. Her får selvet først identitet og betydning med Descartes. Efter renæssancen tildeles alle mennesker identitet - man er nogen på forhånd. For Descartes er forstanden menneskets kendemærke: *Thi forstanden eller den sunde sans, så sandt som den er det eneste, som gør os til mennesker og skiller os fra dyrene, om den vil jeg tro, at den helt og holdent findes i hver og en, og deri følger den almindelige mening blandt filosoferne, når de siger, at kun når man sammenligner de tilfældige egenskaber, kan man tale om et mere eller mindre, aldrig*

derimod når man sammenligner de væsentlige egenskaber eller naturen hos individer af samme art.¹²

For Descartes er fornuften udgangspunktet, hvorfor han ønsker yderligere at reducere sproget, og andre former for humaniora: historie, filosofi og kunst til fordel for den rationelle matematiks overskyggende klarhed og gennemskuelighed.

I den klassiske fortælling var den narrative fortælleform den grundlæggende sprogform. Historien lukker sig om sig selv - og hele fortællingen giver forestillingen om en afrundet og defineret helhed og identitet. Den klassiske fortælling tildeler den alvidende fortæller et gennemskuende overblik og der anlægges et krav om æstetisk form, som indfries, når man afbalancerer modsatrettede kræfter, således at identitet og fortælling fremtræder som helheder.¹³ Handlingen fremtræder som en autonom størrelse, hvis relation til det omgivende samfund først træder frem i det 18. århundrede.

Opløsningen af den klassiske fortælling tager ifølge Svend Bjerg sit udspring allerede omkring slutningen af 1700-tallet: *Af mange grunde tager desillusionen fart og har i nutiden ført til et tab af naivitet. Ejer man ikke en selvfølgelig vished om at være et enestående selv, går der svind i lysten til at forfatte en selvbiografi. Det centrale emne - ens eget selv - er i så fald ikke en messe værd.*

Den klassiske fysik.

Den klassiske fysik introduceredes med Newton, der indførte et absolut rum, en permanent referenceramme som alle objekters bevægelser kunne bestemmes i forhold til. Rum blev til en konstant baggrund, der var væsensforskellig fra de ting, der befandt sig i rummet. Middelalderens metafysiske tro på skellet mellem den himmelske sfære og den jordiske blev ophævet med Newton, idet han gennem påvisning af tyngdekraften fastholder at denne holder månen på plads omkring jorden. Hertil kom Descartes fundamentale opfattelse af rummets udstrækning i 3 dimensioner. Tidens indflydelse blev indskrænket til et gennemløb af rummet med en konstant hastighed. Det rationelle, tomme, geometriserede rum blev med udgangspunkt heri en ganske præcis og utvetydig ramme for datidens virkelhedsbillede.

Dette understøttes af Richard Rorty "Philosophy and the mirror of nature" 1979:¹⁵ *I den kartesianske model afsøger intellektet (entities) eksistenser/ størrelser, model-*

leret på nethindens billeder. ... I Descartes konception - den der blev grundlaget for den "moderne" epistemologi - er det repræsentationen, som man erindrere (are in the mind). I forbindelse med Renè Descartes grundsætning i 1637: Jeg tænker, altså er jeg til, forskydes mennesket fra en "guddommelig væren" til en rationel og intellektuel position. Det er således også Descartes, der erstatter tallenes og de geometriske figurers mystik med matematikken og den analytiske geometri som det objektive grundlag for anskuelsen af den fysiske verden.¹⁶

Linearitetens krise.

Afslutningsvist vil jeg forholde mig til det lineære fænomen som en måde at opfatte virkeligheden og verden på.¹⁷ Den lineære tid opfattes som en linie, hvorpå nutiden angives som et punkt, hvorfra det er muligt at skue tilbage i fortiden og fremad mod fremtiden. Tiden indeholder et begivenhedsforløb, der indebærer en start, en midte samt en slutning i kronologisk rækkefølge. Idet tiden billedliggøres som en ret linie er tidens indhold uvæsentliggjort. Tidsopfattelsen er en abstraktion, der uden afbrydelser fortsætter i det uendelige. Således er der intet skel mellem fortid og fremtid - gammelt og nyt. Hvilket igen betyder, at tiden ikke kan gentages og aldrig vender tilbage.

Den lineære tid er kvantitativ, kronologisk og forudsætter et kausalitetsforhold mellem historiens begivenheder. Den lineære tidsopfattelse kan indskrive historiens enkelte begivenheder i et præcist forløb. Aalbæk Nielsen¹⁸ refererer til Levi-Strauss, der har gjort opmærksom på, at evnen til at skrive findes tidligst hos folk i stærkt hierarkiserede samfund, hvor skrivningen er anvendt bl.a. til fortegnelse over materielle værdier, altså et magtmiddel over for de svage i samfundet. Han påstår, at kendskabet til skrivningen formodentlig hører sammen med etableringen af den lineære tidsopfattelse, som han opfatter som et væsentligt udtryk for viljen til magt jfr. følgende citat af Gaston Berger: *Ønsket om at kæmpe mod døden kommer spontant til udtryk i vægningen ved at lade indhold (i tiden) forsvinde: det er samtidigt at bekræfte sin egen magt.....(....) Jeg tror at troen på tiden er et udtryk for og et symbol på vor fastholden ved magten, den individuelle magt..... Tabet af en fornemmelse af menneskets tidløse eksistens, tabet af fornemmelsen af vor evighed er det, der gør, at vi prøver på at genfinde os selv i tiden. Det værende undflyr os: det nærværende er porøst: derfor holder jeg hænderne under kurven for at prøve på at stoppe hullerne, hvorigennem substansen undflyr.....(..) ... Tiden er en konstruktion, men en konstruk-*

tion skabt af mennesket.... for at en verden kan være (for den enkelte), og for at der kan være en orden, må der være en flerhed af mennesker, som denne orden gør sig gældende overfor... Da tiden er en orden, kræver det samarbejde mellem mennesker for at kunne virkeliggøres..Og han slutter: Tiden giver menneskene noget illusorisk. Denne illusion er en kunstig, kollektiv konstruktion, der er værdifuld for menneskene: lad os sige den er en myte.

Den moderne tid- og rumopfattelse.

I forlængelse af den generelle opløsning af det enhedslige verdensbillede omkring århundredeskiftet som skildres indenfor litteratur, fysik, psykologi, musik og malerkunst, ses det klassiske rum- og tidbegreb under ændring. Den grundlæggende opfattelse er, at samfundet under indtryk af den moderne teknologi og den moderne storby fremvækst ikke længere kan skildres som en helhed, men opleves fragmenteret og usammenhængende. Individets position forskydes til fordel for den kollektive opfattelse.

De historiske avantgardebevægelser, konstruktivisterne, futuristerne, kubisterne mfl. sprænger den traditionelle opfattelse af tiden og rummet. Det centralperspektiviske rum opløses og erstattes af flere sammenhængende og overlappende rum og rumforløb uden definerede grænser. Det centralperspektiviske forsvindingspunkt erstattes af mange synsvinkler. Rummets grænser opløses ved tidens løb gennem rummet. Tyngden forskydes fra rummet til bevægelsen - og dermed fra volumen til billede. Tidens løb er ikke længere lineært og kronologisk. Tiden består af flere tider samtidigt. Der springes frit mellem fortid, nutid og fremtid. Verdensbilledet er ikke længere entydigt og forankret i en fælles konsensus. Men er derimod uoverskueligt såvel globalt som lokalt i relation til det enkelte subjekts position. Den teknologiserede arbejdsproces er yderligere en medvirkende årsag til at tiden opsplittes og tiden splintrer rummet.

Modstillingen mellem to i samtiden forankrede kvalitative systemer volder naturligvis kvaler i relation til relevans og selektiv beslutning. For det foreliggende arbejde har det været væsentligt at afdække det klassiske rums konstitutive elementer for dermed at præcisere de temaer, der i det moderne blev udsat for nytolkning og som jeg mener i dag trænger en genlæsning.

g e n n e m m a n g e h æ n d e r . J e g u n d e r s ø g t e d e n ;

NOTER

IAGTAGELSENS ORGANISATION

1. Når jeg i det følgende taler om det klassiske som begreb er det med udgangspunkt i renæssancens geometriske univers og antropocentriske opfattelse.
2. jfr. Lise Beks Definitioner: SBI no. 60. 1990.
3. Bek, Lise: Virkeligheden i kunstens spejl. Aarhus 1988. p.18.
4. Selve perspektivet blev ikke opfundet i renæssancen. Allerede Demokrit skrev et lille værk om "Stråletegning", der ligesom hans værk "Om malerkunst" er gået tabt. Det renæssancekunstnerne udviklede, var det dynamiske princip om et centralperspektiv. Princippet er, at hvert billede henter sit perspektiv ud fra ét eneste punkt i rummet. I stedet for gotikkens sideordnede opstilling af figurer og symboler, kræver renæssancekunstnerne enhed og koncentration, hvilket de får med centralperspektivet. Centralperspektivet funderer billedannelsen i en teoretisk - matematisk opfattelse af rummet. Se endvidere: Mihail Larsen og Ole Thyssen: Den frie tanke - en grundbog i filosofi. Gyldendal 1981. p. 159.
5. Marcussen, Marianne: Rumkonstruktioner. Institut for Kunsthistorie, Københavns Universitet, 1984, hvor dette punkt omhandles ganske detaljeret.
6. Middelalderens rum er uden grænser og foregår overalt og inddrager dermed observatøren i de aktuelle handlinger. Observatøren udgør en del af handlingen med sin blotte tilstedeværelse. Man kan derfor hævde at middelalderens rum er et taktilt rum som henter sit udgangspunkt i kroppen, mens det klassiske er knyttet til den intelligible del af kroppen - til tankens abstraktionsevne.
7. Nielsen, Arno Victor: "A Space Odyssey". SKALA Magasin for Arkitektur og Kunst, no. 28, 1993. p 68.
8. Russel Bertrand: Vestens Filosofi. 1953, p.314.
9. Bekendelserne 11. bog, 20 kap. jfr. Bertrand Russel ibid.
10. Tidsopfattelsen er et antikt ordenssystem, hvor antikkens grækere blev bevidste om fortid, nutid og fremtid. I forbindelse med bystatens grundlæggelse blev grækernes tilværelse så kompliceret, at der måtte skabes nye begreber for at bringe orden i den. Eksistensfilosofferne fra Augustin (354-430 e. kr.) til Heidegger har koncentreret sig om den tid, som mennesket oplever i sit indre og som dannes af dets forventning til fremtiden, dets erindring af fortiden og dets opmærksomhed over for nutiden. Omvendt har mange filosoffer og videnskabsmænd siden Aristoteles (384-322 f. Kr.) søgt at reducere tidens til de tidspunkter, som man noterer ved målinger af hastigheden for processers og tings bevægelser, f.eks. solens, månens og stjernernes bevægelser. Cit: Peter Kemp: Historiens Filosof. Kronik i Politiken 9. nov. 1987 Om den franske filosof Paul Ricoeur.
11. Kai Aalbæk Nielsen: Det komplekse tidsbegreb. Paradigma 2. årgang nr. 2 marts 1988
12. Descartes, René: Om metoden. København 1967. p.8.
13. Kritikpunkterne er gennemskuelige. Den moderne fortælleform kendetegnes af en fragmenteret og brudt fortælleform, hvis klassiske krav om orden, overblik og syntese er suspenderet.
14. Bjerg, Svend, "Selvbiografiens opløsning i det 20. århundrede".p.110 1983. Bek: Selvbiografien.
15. Foster, Hal : Vision and Visuality, 1988, p 5.
16. Bek, Lise ibid.
17. Svend Bjerg redegør i artiklen: Eskatologisk tidsopfattelse, Tidsopfattelse og historiebevidsthed , Aarhus 1985, for forskellen mellem det eskatologiske-historiske tidsbegreb og historievidenskabens lineære tid. Den følgende præcisering af den lineære opfattelse er inspireret af denne artikel.
18. Kai Aalbæk Nielsen: "Paradigma 2. årgang nr. 2.marts 1988".Det komplekse tidsbegreb.

d e n s u s æ d v a n l i g e v æ g t o v e r r a s k e d e m i g . P å

EN UDSPALTNING MELLEM EMPIRI OG TRANSCENDENS

PROBLEMATISERING

Tavsheden er forbundet med ophævelse af tid. Talen derimod er bundet til tiden i og med, at den er knyttet til handling. Bent Fausing.

Opfattelser af det kunstneriske og arkitektoniske udtryk aflæses og skildres i rum og tid. Tiden forholder erkendelsen af det forgangne - det erindrede til forventningen om fremtiden, der kontinuerligt forskyder sig i tid og rum. Rummet fastholder nu'et og fortrænger det flygtige. To begreber, der henholdsvis sætter uro og balance. Dette projekts hensigt er at søge at afdække, hvad det ene begrebs forrang for det andet betyder for det enkelte individ og for kunstens selvopfattelse.

I afsnittene om rummets spor og iagttagelsens organisation præciseres de elementer, der indgår i det klassiske begrebsapparat, hvorigennem de temaer konstitueres, som de moderne kunstnere reagerede imod. I det følgende problematiseres dette fundament og forholdes til det moderne rum- og tidsbegreb. Centralt for dette afsnit udvikles en sontring mellem det lovmæssige og det funktionelle begreb, som jeg knytter til det moderne f.s.v. det har betydning for den spaltning i det moderne jeg uddyber. Endelig uddybes den nyvundne urbane bevidsthed, som følger i kølvandet på den moderne tidsalder.

Tid og rum i det moderne tankesæt.

I det moderne tankesæt blev tidens nærvær påtrængende i form af nye tekniske erkendelser, den begyndende industrialisering, bevægelsen fra land mod by som forstærkede det urbane livsindhold. Den moderne storby påvirker virkelighedsopfattelsen, der opsplittes og forskydes fra de oprindelige værdier. Kunsten modsvarer dette bevidsthedsmæssige skift, hvorved nye kunstneriske udtryk tager form.

Hvor *den klassiske periode* havde ophævet tiden, ser vi i den moderne rummet som overvundet og gennemskåret af en tidsdynamisk tendens. Hensigten er det foreliggende at skabe en overgang fra det rum- og tidsmæssige verdensbillede til en rumopfattelse, hvor tiden ikke ses som dynamisk, men som en ny bevidsthed. Oprindelsen til dette mener jeg at kunne spore i den tidlige modernisme.

I *den moderne fase* fremstår kunstens forhold til virkeligheden dialektisk. På den ene side tager kunsten afsæt i den teknisk samfundsmæssige og rationelt forankrede virkelighed. En opfattelse der søger kunsten dybt forankret i samtiden i en refleksion af det *tidslige dynamiske aspekt*. Omvendt reflekteres en opfattelse, der fornægter det traditionelle, det almene og hverdagsagtige og søger det åndelige i kunsten. En kunst der henter sit materiale immanent i værket. En refleksion af en tavs iboende harmoni som jeg benævner det rumlige aspekt.

En udspaltning mellem empiri og transcendens.

Udgangspunktet for det dialektiske tolkningssæt af den tidlige modernisme hentes i den nedbrydningsproces, som alle kunstarter undergår i tiden fra 1850 og frem til efter 1. verdenskrig. De paradigmatisk forskydninger i rumopfattelsen indenfor kunsten og arkitekturen udvikler sig i to retninger: den ene baseres på det rationelle begrebssæt, den anden tager sit udspring i naturens iboende lovmæssigheder.

Den geometrisk stringente komposition repræsenterer i forhold til almen vedtaget tolkning det rationelle aspekt. Derfor er det vigtigt for mig at skelne mellem *rationelitet* og *lovmæssighed*, som for den hurtige betragtning kan repræsentere to udtryk for samme hensigt. *Lovmæssig* opfatter jeg som et objektivt begreb, hvis udspring hentes i naturens hensigtsmæssighed og orden. Det ordensbegreb vi blandt andet hentede i oplysningstidens syn på naturen.

Det rationelle begreb derimod har pådraget sig en subjektiv position gennem at forholde rationaliteten til hensigten, med hvilken en observatør kan fastlåse og tilpasse et givet objekt ind i et på forhånd defineret mønster.

I *Ornament und Verbrechen* 1908 illustrerer Adolf Loos funktionalitetsparadigmet med eksemplet om den rituelle kunsts iboende dekoration: *tatovering kan være rigtig på de vestindiske øer. men for Europa gælder, at de som bliver tatoveret enten er latent kriminelle eller degenererede aristokrater*. Bestræbelserne på at forny det arkitektoniske sprog sker ved at rense det fra ornamenten og klichéer for at nå frem til et rent og sandt udtryk.¹ Hvorved han skelner mellem den iboende lovmæssighed og den rationelle funktionalitet.²

Den moderne bevægelse udviklede sig i overensstemmelse med rumopfattelsen. På den ene side ses det *funktionelt funderede fremskridtsbegreb*, som baseres på det moderne samfunds teknologiske progressivitet, og som til syvende og sidst førte til den teknokratiske rationalitets ødelæggelse af de urbane livsvilkår og den urbane tradition. Og man kan hævde, at ved at knytte fremskridtsbegrebet direkte til kausalitetsforholdet, mister funktionalismen og dermed arkitekturen sit avantgardistiske islæt. Det medfører, at arkitekturen mister sin rod i rummet som matrix, som erstattes af tid som aksiomatisk element.

Den tidlige modernisme derimod fremtræder i ganske andre og abstrakte former som henter sin fremtrædelsesform i et ønske om at skabe harmoni, balance og stilhed. Her fastholdes rummet som matrix for kunstnerisk eksperimentation, hvor tiden indoptages i rummet som en kunstnerisk udfordring. Modernismen tenderer i den udformning, den fik i den funktionelle tolkning gennem den stadige hævde af funktionen fremfor formen, mod at blive et måleligt og vejeligt system, netop det den ville tilintetgøre.

Derfor kan det betragtes som en grundlæggende problemstilling ved den tidlige modernisme, at en videreudvikling af arkitekturens iboende lovmæssigheder ikke i tilsvarende grad søgtes udviklet som en parallel. Til dette synspunkt søger jeg støtte i Schindlers udsagn om, at der foreligger en grundlæggende mistolkning af Sullivans udsagn: *Form follows function*.³ Dermed er det ikke det moderne projekt, rodfæstet i

ideerne om oplysning, universalisme og rationalitet som et overordnet mål i sig selv, der er problemstillingen. Men derimod at modernismen som bevægelse ikke så modsætningen mellem det moderne arkitekturprojekt og moderniseringsprocessen som et problem som sådan.

Funktion som empiri.

Den funktionelle hensigtsmæssighed, hvorpå det skønne i selve værket beror, blev ifølge Lise Bek allerede diskuteret i Thomas Aquinas tid,⁴ men bliver først fortolket som et årsag-virkning forhold i relation til Newtons fysik i 1600-tallet. Funktionen blev dermed omsat til et empirisk opfatteligt forhold, som konkret kunne afprøves og kvalitetsmæssigt vurderes.

Den forvirring, der ses i tolkningen af det funktionelle begreb, kan efter min opfattelse yderligere hente sit udspring i Charles Darwins undersøgelser: *at det var hensigtsmæssigheden, der var den styrende faktor i hele den biologiske proces. Funktionaliteten bliver herved omdefineret fra at være et element af æstetisk værdi til ren hensigtsmæssighed - en tilpasning til et konkret miljø.* I 1800-tallet blev denne diskussion central for afsøgningen af det arkitekturteoretiske og arkitektoniske fundament. Den tyske arkitekt Gottfried Semper var en af de første, der udviklede et teoretisk grundlag funderet i en kausal opfattelse.⁵ Semper henter sin inspiration i den klassiske arkitektur, hvis kompositionsbegreb bliver et redskab til at udtrykke en rationel funktionalitet og ikke et udtryk for indre tilstand af åndelig harmoni. Dette er i modsætning til Ruskins opfattelse: *at den gotiske kunst er den mest fuldkomne på grund af dens organiske funktionalitet.*⁶

Det skulle blive denne kausalbetingede opfattelse, der kom til at betegne den senere arkitektoniske funktionalisme. Altså et kausalt, lineært begreb, der søgte en tidsmæssig sammenhæng med den ydre verdens materialer: råstof, formål og teknik, som det blev skitseret af Semper. Sullivan knytter direkte an til Darwins teori om funktionalitetens hensigtsmæssighed og omsætter den til kunst. Former følger ikke kausalt af funktionen. Og jeg vil for dette punkt tilslutte mig Norberg-Schulz: *det er en af modernismens grundlæggende misforståelser at der foreligger dette kausalitetsforhold.*⁷ *Den organiske funktionalitet*, som Frank Lloyd Wright repræsenterer, stod i modsætning til den positivistiske holdning, idet Wright tager udgangspunkt i rummets artikulation i forhold til den omgivende naturs horisontale og vertikale linier: *Rumformen*

*er ikke længere underlagt geometrien, men folder sig ud som en vækst i overensstemmelse med den funktion, den skal opfylde.*⁸

Den rationelle verdensanskuelses genese.

Forudsætningen for den rationelle verdensopfattelse hentes dels i renæssancen i 1400-tallet, hvor mennesket blev altings mål og mening, dels i oplysningstidens Frankrig, hvor en styrket tro på rationaliteten hentes indenfor de kunstneriske, filosofiske og videnskabelige erkendelser, der leder op til den franske revolution i 1789. Modernismens fremskridtsbegreb henter således sit udspring i oplysningstidens civilisationsbegreb. Med oplysningen rettes opmærksomheden mod det geometriske ordensbegreb og fornuften - mod *ratio*.

Der knyttes med andre ord an til de forestillinger, man havde om fremtidens samfund i 1700-tallet, hvor det moderne som begreb kan bestemmes som det projekt, der vokser ud af oplysningstiden og indskriver den tidlige modernisme i en fælles kunstnerisk ramme for afsøgning af nye anskuelsesvinkler på tiden og rummets artikulation.⁹ Ifølge revolutionsarkitekterne er naturens orden ikke fornuftsstridig ej heller organisk. Naturen blev opfattet som fornuftig ud fra en iboende logik, der i modernismen for arkitekturens vedkommende får slagside og bliver tolket primært kausal, rationel og positivistisk. Oplysningstidens revolutionære arkitektur bryder med renæssance- og baroksystemet og udvikler en elementarisme, som på baggrund af samtidige typeteorier repræsenterer det arkitektoniske objekts selvstændiggørelse.^{10, Fig.1}

En Modernismeforståelse.

Adorno udtrykker i *Fragment über Musik und Sprache: Musikkens lighed med sproget opfyldes idet den fjerner sig fra sproget.* Adorno søger her at fastholde musikkens sproglighed og påpeger, at den bedst opnår dette ved at bevæge sig bort fra verbalsproget.

Analogt hertil udtrykker arkitekturen sig klarest, når den taler gennem sit eget iboende regelsæt. Uden henvisninger af symbolsk karakter og dermed ikke gennem at identificere sig med noget udenfor liggende men udelukkende gennem *konfiguration*. En påstand der fortjener en kort diskussion af forholdet mellem abstraktionsprocessen og den umiddelbare virkelighedsgengivelse. *Konfigurationen* lægger op til en di-

rekte vibration mellem beskuer og billede. Det er således ikke udelukkende billedets figurative elementer, som har betydning, men det er billedets rene visuelle sammensætninger, der bliver medium for oplevelsen. Fænomenets fremtræden skaber betydningen.

I denne tradition indskrives den non-figurative kunst sig, *som sammen med montageformen er avantgardens og modernismens store paradigmer*.¹¹

Heroverfor står den oprindeligt græske mimesis-tradition, hvor den tager form af en *efterligning af den ydre verdens blændværk*,¹² som senere ses udtrykt som en spejling af den ydre verdens ordensprincip. Centralt for dette bliver Augustins syn på virkeligheden, som han sammenfattede i to begreber: Tingen, *res* som er den egentlige, men for mennesket ufattelige realitet, og Tegnet, *signum*, som for mennesket beskriver et billede af den bagvedliggende realitet. Tegnet vil således kunne fortolkes dels som symbol og som genbillede og på den vis anskueliggøre sin eksistens på en lighed i struktur.

Her er det legitimt at knytte an til Platons Timaios og til arkitekturen, hvorfra ideen om universel orden gennem geometriske figurer og harmoniske talforhold udspringer. Her findes oprindelsen til en måde at betragte arkitekturen på som *en struktur af geometrisk opbyggede og talmæssigt proportionerede flader*, som adskiller sig fra princippet i eksempelvis den romanske arkitektur, som betragter murmassen som bygningens væsentligste del. Augustins begreb om lighed, ikke i billede men i orden, skulle derfor vejen tilbage til Platon for at finde en form, der kunne danne basis for en visuel fremstilling.¹³

Hermed vil jeg hævde at den arkitektur og billedkunst, der udelukkende modsvarer udefrakommende samfundsforhold og krav, taler gennem et lånt sprog der stammer fra det rationelle og dynamiske aspekt, som karakteriserer den fremvoksende storby. Den arkitektur, der modsat søger en visualisering netop på kanten af repræsentationsrummet, som udfordrer betydningen og dermed tolkningen af tegnet, er for mig at se på vej mod at udtrykke det essentielle for arkitekturen - det arkitektoniske. Derfor er dette tema fundamentalt for at positionere arkitekturen i forhold til de øvrige kunstarter.

To modernitetsbegreber:

Begrebet modernisme indeholder en indbygget modsætning, der udspringer af tvedelingen af det historiske udviklingsmønster.¹⁴ Indenfor det 19. århundredes intellektuelle liv ses i højere grad end tidligere opbrud fra de klassiske normer. Naturvidenskaben, som siden oplysningstiden havde tiltaget sig en væsentlig position fastholder denne og indtager nye områder som geologi, biologi m.m. Markinproduktionen ændrer den sociale struktur, hvor det enkelte individs opfattelse af indflydelse ændrer sig grundlæggende. Indenfor filosofi og politik reagerede man på fastforankrede institutioners position. Det var denne opbrudssituation,¹⁵ der udviklede sig til forskellige former for oprør, den ene var romantisk, den anden rationalistisk.

Således kan vi se to positioner, hvor den ene udtrykker et stadium i den vestlige civilisationshistories rationelle verdensopfattelse. Fremskridtstro, troen på videnskaben, industrialiseringens og teknikkens muligheder båret af troen på fornuften som grundlag, tiden som noget kalkulerbart og vægten på det pragmatiske er nært knyttet til den *rationelle verdensopfattelse*. Ud af dette vokser det rationelle modernitetsbegreb, som det fremtræder fra midten af 1900-tallet, hvis grundtema er fascinationen af det tidslige aspekt.

Overfor dette udvikles en kunstnerisk position, hvor ideen funderes i en kulturel æstetisk/abstrakt modernitet. Den præcise betoning af kunstens autonomi, som udtrykker sig i begrebet: *l'art pour l'art* (kunst for kunstens egen skyld) udvikler sig indenfor denne opfattelse.¹⁶

I oplysningstiden løsnes grebet i antikken og troen på fremskridtet og det fornuftige forankrer sin fremskridtsidé i oplysningstidens videnskabelige og filosofiske erkendelser. Som Peter Brix Sørensen noterer: *...Ligesom den definitive løsrivelse fra henvisningen til antikken som forbillede hænger sammen med udviklingen af en erfaringsverden, der ikke længere lader sig indfange af og oversætte til en forgangen epokes modeller*.¹⁷ Herved indskrives den moderne rationelle verdensopfattelse sig i det 17. århundredes oplysningsfilosofi.

"Det moderne" kan for arkitekturens vedkommende i bakspejlet ses som udtryk for ønsket om forandring i hele det sociale billede baseret på fremskridtet indenfor teknik og videnskab. Indenfor poesien og som vi skal se indenfor kunsten lægges kimen til en grundlæggende anden tolkning af samtidens indflydelse på rum og tid: at være moderne for Baudelaire betyder: *at træde ud af historiens kontinuum. Men netop ved*

at nutidens nærver løftes ud af historiens kontinuum, kan det også korrespondere med det fjerneste i fortiden. Baudelaire ser den skabende fantasi, *l'imagination*, som kunstnerens specifikke evne, der kan oprette sådanne korrespondancer.¹⁸

Baudelaires forhold til historien modsvarer af den samtidige tolkning af tidsaspektet, som den artikuleres i billedkunsten, som den analyseres af Bergson og som den tidligere blev beskrevet af Augustin. Heri beskrives en rumopfattelsesmodel, der anticiperes i den samtidige moderne abstrakte kunst, hvis afsmittende virkning på arkitekturen søges aflæst indenfor konstruktivismen og De Stijl.

Det moderne bevarer således i min tolkning et åbent forhold til det klassiske, idet der ud af det æstetisk moderne udspringer en egen klassicitet, der får os til at benævne moderne værker som klassiske. *Som klassisk gjaldt altid det, som overlevede tiden*, som Habermas udtrykte det.¹⁹ Derfor er modernismens hævdede ahistorisitet en sandhed med modifikationer.

Det autonome.

Formen som hensigten i sig selv.

Den autonome kunst er således det værk, som følger sine egne iboende regler, selvbestemmende og uafhængig. Terminologien benyttes indenfor kunstteorien til at beskrive kunstens forhold til virkeligheden. Et begreb hvori dette forhold indskrives. Virkeligheden omfatter i denne sammenhæng ikke blot kunstens forhold til naturen eller samfundet men omfatter også almene sociale processer. Det er denne virkelighed, jeg i min analyse reducerer til en anskuelsesvinkel, der befatter sig med tiden og rummet i såvel abstrakt som konkret form.

Det autonome aspekt er omdrejningspunktet for hele den humanistiske kunsttradition, hvor den moderne tradition skelner mellem kunstværket, der ikke afbilder verden men er en del af den, modsat *l'art pour l'art* holdningen der opfattede kunstens autonome verden som identisk med en sand og dybere virkelighed. Det er dette sandhedsbegreb kubisterne problematiserer, når de stiller spørgsmålstegn ved renæssancemaleriets virkelighedsgengivelse.

Sammenhængen mellem realismen og *l'art pour l'art*²⁰ er væsentlig for forståelsen af betydningen af fravær af reference til noget udenfor værket. Betydningen af motivet skifter i *l'art pour l'art* til betydningen af værket i sig selv. Fraværet af referencen til



Fig. 1: M.A. Laugier: Essai sur L'Architecture. 1755. Frontispice. Stik af von Ch. Eisen.

Fig. 2: Marcel Duchamp: Nude descending a staircase, 1911.

Fig. 3: Carrá: Intervencionist Manifesto, 1914.

Fig. 4: Umberto Boccioni: The forges of the street, 1911.

et bagvedliggende emne garanterer billedets sandhed. Bevidstheden om fremstillingen af denne sandhed er det væsentlige.

Kunst for kunstens egen skyld holdningen var ikke blot et spørgsmål om at frasige sig repræsentationen af det religiøse, det politiske eller et andet overordnet begreb, men også spørgsmålet om ikke nødvendigvis at søge det skønne. Dermed gør kunsten sig uafhængig af modtageren- af receptionen. Kunsten gør sig fri af forventninger fra en beskuer, men baserer udviklingen af værket på den *fremskridtsidé*, der ligger immanent i værket selv. Dermed bliver *processen- og formen* hensigten i sig selv, hvilket bliver udgangspunktet for det æstetisk moderne. Velvidende at denne holdning kan føre til ren formalisme, er det oprindelsen, der her er udgangspunktet. Formens forrang for indhold og motiv sætter den styrke, hvormed Cézanne og efter ham kubisterne udformer deres bidrag til virkelighedsopfattelsen.

At skelne: Det æstetisk- og det rationelt moderne.

Det er væsentligt her at præcisere den grundliggende forskel, der ligger i futuristernes og kubisternes tolkning af virkeligheden. I futuristernes tolkning omsættes l'art pour l'art holdning til en *Arte Azione - kunst som handling*, som dermed adskiller futuristernes refleksion af omverdenen fra kubisternes.

Futuristernes manifest er omfatter samtlige kunstarter, hvis grundliggende hensigts-erklæring fastholder ønsket om opløsning af formen gennem at udtrykke funktionen i formen. Et punkt, som skiller futuristerne markant fra historien og traditionen og dermed anticiperer den funktionalisme, som vores samtid stadig kæmper med resterne af - på godt og ondt.

Valget af konstruktivisternes og De Stijl er udsprunget direkte af denne grundlæggende fortolkningsforskel, der ligger i modernitetsbegrebet. Det æstetiske modernitetsbegreb indskriver et indre bevægelsesprincip, som udspringer af en iboende logik.²¹ Fig.2,3,4,5.

Arkitekturen og det autonome.

En autonom arkitektur er således ikke noget homogent og entydigt fænomen, idet arkitekturens fundamentale eksistens forholder sig til og er afhængig af receptionen. At gøre sig fri af receptionen vanskeliggøres af det faktum, at arkitektur skabes med henblik på denne. Det autonome som mål i sig selv kan da også diskuteres, f.s.v.

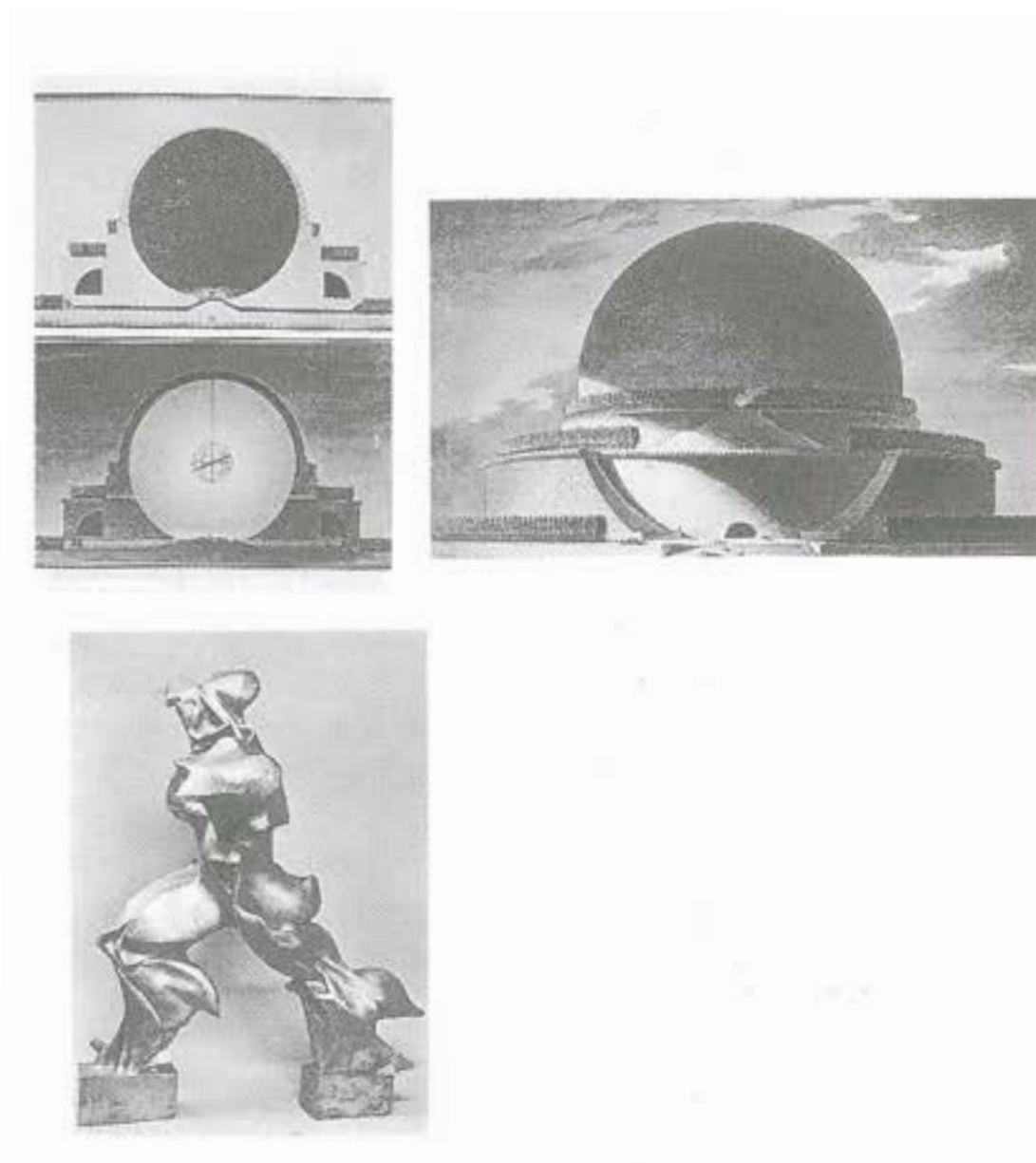


Fig. 5: Umberto Boccioni: Unique Forms of Continuity in Space. 1913.

Fig. 6: E.L. Boullée, Newton Kenotap. Frontbillede. 1784.

Fig. 7: E.L. Boullée, Newton Kenotap. Snit. 1784

som præcisering af arkitekturens iboende regelsæt må være udgangspunkt for dette begrebs indskrivning i arkitekturen.

Adolf Loos uddyber dette i 1909 om forholdet mellem arkitektur og kunst: *The house must please everyone. The work of art on the other hand, must please no one. The artwork is the artist's private affair. The house is not. The work of art is placed in the world without the existence of a particular need. The work of art is not responsible to anyone, the house to everyone. The artwork wants to tear one out of one's comfortableness. The house must create comfort. The work of art is revolutionary, the house conservative. Only a small part of architecture belongs to art: the tomb and the monument. Everything else, everything which serves a purpose, should be excluded from the realm of art.*

Arnfinn Bø-Rygg klarlægger i sin artikel: *Kunsten, Avantgarden og Fremskridtet* kunstens institutionelle autonomi og præciserer tidspunktet for idéen om et alment fremskridt uden grænser og uden mål til oplysningstiden: *Kunstens autonomi er at forstå som en tendensiell udvikling, som ikke følger en ret linie eller forløber uden at blive stillet spørgsmål ved. For eksempel kan der stilles spørgsmål ved autonomi-statusen, når andre samfundsmæssige interesser kræver det.*

Således sondres der ligeledes mellem den formale autonomi i institutionen fra ca. 1750 og enkeltværkernes autonomi fra ca. 1850.²² Og Arnfinn Bø-Rygg pointerer desuden, at autonomien også muliggør kunstens eminent kritiske funktion gennem eksempelvis totalt at unddrage sig kommunikationen som sådan - gennem en totalt uforståelig form. Han påpeger her to væsentlige temaer for arkitekturens problematiske status, dels det væsentlige i at problematisere autonomi-statusen i forhold til samfundsmæssige interesser, dels det kommunikationsmæssige.^{Fig.6,7.}

Arkitekturens status funderes grundlæggende på en vekselvirkning mellem det æstetisk, kunstnerisk nytænkende og potentielle brugeres traditioner i forbindelse med en given funktion. Arkitektur er traditionelt bundet til en forståelsesramme, nogle "sociale overenskomster" om hvad der rent faktisk opfattes som arkitektur og hvad der ikke opfylder de socialt vedtagne "koder". Selve gengivelsen og opfattelsen af rummet funderes på vedtagne konventioner, hvis ændring tager tid.

Det æstetiske aspekt repræsenterer det ideale, der gør bygningen til arkitektur. Men tolkningen af dette felt forskyder sig fra tid til anden og artikulerer et samtidigt forhold til virkeligheden. Derfor kan det billedkunstneriske autonomibegreb ikke direkte omsættes til arkitekturen, hvis position netop tager udgangspunkt i dialogen mellem samfundet og det æstetiske.

Det rationelle og tekniske aspekt, der netop har styret arkitekturens udvikling, må hævdes at være det fænomen, der har hindret en samtidig opfattelse af arkitekturen som en primært selvreflekterende arkitektur. En Autonom arkitektur vil således kunne beskrives som en forskydning af betydning fra det funktionelle indhold til formen, som udspringer af den form-indhold dialektik, der fra midten af 1800 tallet ses som en forskydning mod formen. En udvikling af formen i sig selv - som en iboende udviklingsproces. Dette modsvarer i den senere modernismes arkitektoniske dialektik, som følger af Henry Sullivans diktum fra 1901: "Form follows function", som beskriver et kausalt forhold. Form betragtes som virkning og funktionen som årsag i kausalitetsforholdet, som blev introduceret i 1600-tallets rationalisme med Newtons fysik som ansporing til at se funktionaliteten som en egenskab ved genstanden i anvendelse.²³

I arkitekturen må vi således søge at okkupere spalten mellem en autonom og en ikke-autonom arkitektur. På den ene side en forståelse for at autonomibegrebet indskrives i og udspringer af arkitekturens position som medie og kunstart på den anden søge overensstemmelse med denne indre logik i samklang med de ydre formelle krav. Det er således ikke sandheden - definitionen, der er det endelige mål, men at skabe baggrund for en anskuelsesform, der afdækker spor af en anden opfattelse, en ny besvidsthed mod erkendelsen af det kontekstuelle rum.

DEN MODERNE TIDSALDERS SIGNATUR.

- DEN NYE VIRKELIGHED.

I det følgende introduceres baggrunden for kubisternes måde at anskue virkeligheden og rummet på. Centralt er naturligvis, på hvilken måde verden og visualigheden opleves i moderniteten. Hvordan det flygtige moment fastholdes, visualiseres og beskrives for at bibringe samtiden og eftertiden betydning. Tiden er præget af en total overgivelse til fremskridtet og kunstnere over en bred front hylder tidens ekspansive dynamik. Dermed sættes et erfaringsrum, der udtrykker sig i det moderne, som indvarsles med abstraktionens indtog efter impressionismen.^{Fig. 8,9,10,11.}

Den tekniske revolution:

De første tegn på en moderne erfaring var ikke kun et spørgsmål om, at perioden mellem 1889 og 1905 var præget af en række konkrete opfindelser, der skulle komme til at præge vores dagligdag op til i dag. De betød i og for sig ikke den altoverskyggende ændring af livet for det enkelte individ. Derimod havde følelsen af at tidsbegrebet i form af den øgede hastighed indenfor alle sfærer fået altafgørende indflydelse på det livsrum, det moderne individ afsætter. Denne følelse af øget hastighed på alle områder for menneskelig kommunikation blev modsvaret af krav om nye former at have denne nyvundne erfaring i. Det moderne rum, som denne bevidsthedsfor-skydning afstedkommer, antciperes af impressionisterne og artikuleres af kubisterne. Som sådan kan vi derfor se denne tidlige moderne periode som afsættende det erfaringsrum, det moderne rum udtrykker sig i.

Metropolen som den moderne ramme.

Modernitetens konstituerende træk hentes i fascinationen af den moderne storby. I anden halvdel af 1900-tallet vokser de europæiske storbyer eksplosivt. En ny livsform introduceres. Bykulturen ses som katalysator for en ny virkelighedsopfattelse - en ny rum og tidsopfattelse. Maskinen, hastigheden, menneskemængden reflekteres i den dynamiske beskrivelse af virkeligheden, der forankrer tiden som et afgørende aspekt.

Livet i storbyen præges af bevægelsen - de samtidige bevægelser fra punkt til punkt, uden den overskuelighed, som den klassiske storby skabte. Hastighed, tempo og bevægelighed sætter tidsaspektet i relation til det storbyliv, der på alle niveauer sætter spor i den enkeltes livsproces. Oplevelsen af enkeltobjekter, der karakteriserede tiden før, gennemstrømmes nu af samtidige overblændede tilsynekomster.

Filmkunsten præsenterer i denne ånd omverdenen for montagekunsten, der bliver en udtryksform, der modsvarer det moderne livs fragmenterede perception af omverdenen. Hermed er vi nået til det moderne livs indre rum, perceptionen - oplevelsen, som i overensstemmelse med rummets tilbagevigen for tidens forrang, reflekteres i transparent form i metropolens livsrum.

Den moderne virkelighed indebærer på alle planer en stigning i livstempo, en mangedobling af synsindtryk og en udvikling af en global samvittighed, som grundlæggende adskiller sig fra tidlige tiders statiske og lineære oplevelsesmodus.

s i g e) 4 0 . 5 1 4 o g d e n u l i g e , d e n f ø l g e n d e ,

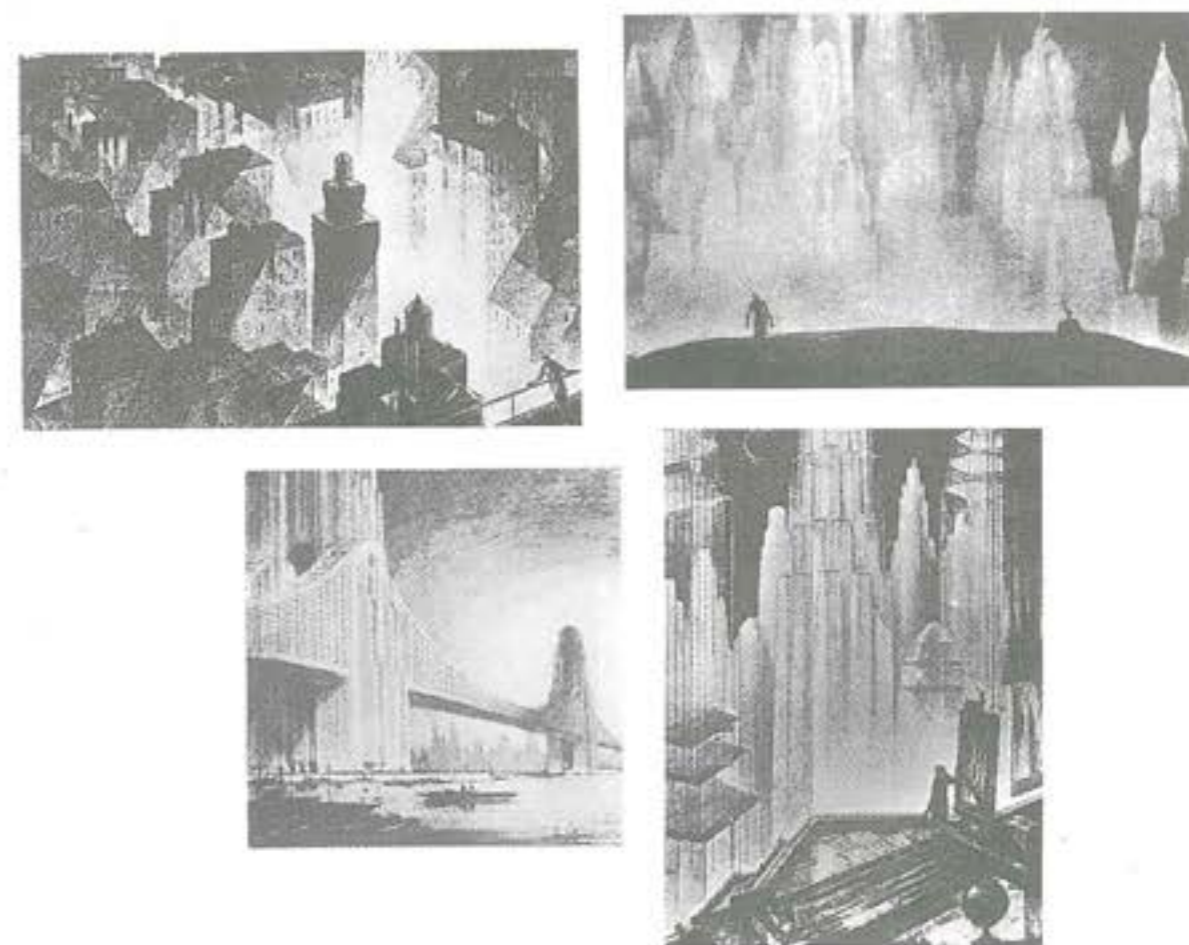


Fig. 8,9,10,11: Hugh Ferriss: The Metropolis Tomorrow

9 9 9 . J e g v e n d t e b l a d e t ; b a g s i d e n v a r

Den foranderlige virkelighed.**Opløsning af en statisk udviklingstendens**

Impressionismen gik så tæt på motivet, at det ikke lod sig overskue centralperspektivisk - en splintring af den plastiske form. Willy Ørskov.

Den moderne kultur sætter udviklingshistorisk nye fysiske rum, fremfor alt storbyen, der bliver det konkrete billede på den dynamik og fremskridtstro, der nedlægges i det moderne som begreb. Perioden fra midten af 1900-tallet afspejler på den ene side en nedbrydningsproces, hvorigennem tidens grundtemaer lægges blot, og hvorover et nyt værdigrundlag søges opbygget. Dermed afkræver den moderne storby ligeledes mennesket en tilpasning til en ganske ny og anderledes livsverden.

Bevidstheden omkring den nye urbane livsverden førte en ny motivverden med sig, idet kunstneren begyndte at fokusere på menneskets færden i byen, byen som urban udfordring, og på den nye forlystelseskultur, der var en væsentlig side af selve storbyfænomenet. Symbolet bliver maskinen, der i sig selv repræsenterer det tidslige aspekt, den foranderlighed i oplevelsen, som Bergson understreger. ^{Fig. 12}

Den franske litterat Charles Baudelaire (1821-1867) opfordrer sin samtids malere til at være trofaste overfor deres egen tid og skildre det moderne byliv. Det byliv, der var præget af en stadig strøm af bevægelse, uafsluttede forløb, overraskende skift af synsvinkler og synsbilleder. I 1846 siger han følgende: *The painter, the true painter for whom we are looking, will be he who can snatch its epic quality from the life of today and can make us understand, with brush or with pencil, how great and poetic we are in our cravats and our patent leather boots.* De første der reflekterer denne henstilling er impressionisterne. De første, der får direkte indflydelse på rummet er kubisterne.

Øjeblikkets kunst: Fra rummet - fra væren til bliven - til tiden.

Tidens fundamentale spørgsmål var: Hvordan skabes kunst, der kunne afspejle de umådelige bevidsthedsforskydninger, som det omskiftende teknologiske landskab afstedkom? Det drejede sig om at skabe en dynamisk parallel til maskinens fremdrift uden at falde i fælden blot naturalistisk at gengive den. Hvordan illustreres processens udvikling og den stigende fremmedgørelse, som det enkelte individ var fyldt

med overfor den fremvoksende storby, på en måde der var i rumlig og kunstnerisk overensstemmelse med den virkelighed, de mente de oplevede.

Det impressionistiske maleri kan opfattes som et forsøg på at artikulere denne nye livsoplevelse, en ny sindstilstand, en ny bevidsthed om tiden og den urbane rytme. Rummet absorberes i en forvandling af billedfladen til lys og farvepletter, hvis modtagelse hos publikum naturligt vakte forundring. Forholdet til virkeligheden bliver i denne periode mere og mere komplekst og udefineret.

Impressionismen er en bykunst par excellence. Den opfatter byens ydre træk og forbinder den med den grundlæggende dialektiske proces i malerkunsten, der beskriver den stadige vekslen mellem det statiske og det dynamiske, mellem orden og uorden, mellem rationalitet og irrationalitet. I impressionismen opløses den statiske udviklingstendens, der har stået på siden middelalderen.

Impressionisterne knytter an til Bergsons filosofi om tiden, som er impressionismens fundamentale tema. Øjeblikket får forrang over begreber som varighed og tyngde. Den heraklitiske opfattelse af verden, hvor alle fænomener er flygtige, beskriver virkeligheden som en *bliven ikke en væren*. Livet er ikke en statisk tilstand, men omfattes af fornemmelsen for at noget er ved at ske. Alt er forvandlet til en proces noget opstår noget forgår.

Denne veksling i tempi afspejler den accellererende dynamik, afspejler industri-samfundets og teknologiens forandring af de grundlæggende livsvilkår. Det bliver således tidens artikulering i maleriet, der fokuseres på. De hurtige grove strøg med penslen, der klart lader ane processen bag maleriets tilblivelse. Konturerne opløses, og billedet fremstår ufærdigt og skitseagtigt. Afskæringerne er "tilfældige" synsvinklerne overraskende.

Impressionismen repræsenterer en reaktion mod akademismen og den humanistiske tradition. Med dens banale motiver forrykker den interessen fra motivet til malemåde, til processen bag maleriet. *Fra rummet - fra væren til bliven - til tiden*. For den akademiske kunstner var kulturen det antikke forbillede, og kundskaben den væsentligste inspirationskilde. Observationen af den moderne virkelighed, skildringen af bevægelsen, foranderligheden og lyset bliver de væsentlige temaer. Det moderne menneskes livsvilkår tilføjer en række nye motiver til de klassiske. De subsistenslø-

se, bordpigerne, fritidslivet i alle dets afskygninger visualiseres og illustrerer ønsket om billedmæssigt at afspejle den omgivende virkelighed.

Rumgengivelsen.

Renæssanceperspektivet tog udgangspunkt i øjets position i forhold til motivet og den billedlige beskrivelse. Man fastholder en bestemt synsvinkel på det afbildede objekt i forbindelse med billedgengivelsen.

Forskellen på den middelalderlige billedgengivelse og den perspektiviske består i den focusering på en konkret observatør, der sker i relation til den perspektiviske rumgengivelse. Dette svarer til den interesseforskydning, der sker fra det hinsidige til det dennesidige, fra Gud i Himlen til mennesket på jorden. Antropocentreringen starter i renæssancen som led i verdsliggørelsen. Det er dette forhold, der gøres op med i impressionismen, hvor subjektet kastes ud fra centrum og dermed mister betydning i forhold til Gud og naturen. Impressionismen er på mange punkter en reaktion på realismen, hvis tidsopfattelse er statisk, mens impressionisterne indfolder tiden som et nærværende element.

Impressionisterne interesserede sig for atmosfæren, for mellemrummet, for det "immaterielle" medium, der omgiver substansen/materien. I impressionisternes fortolkning er objektet statisk, mellemrummet dynamisk. Objektets verden er materie og hvile, luften og lysets verden er flygtighed og forandring.

Manet er den første der, gennem valg af malemåde, motiver og bevidsthed om sin egen tid, skitserer den moderne by - og en ny sikkerhed hos det moderne menneske. Hans kvindebilleder er sikre kvinder, der kigger direkte på beskueren - og dermed indfanger rummet. I et andet af Manets billeder "*En bar på Folie Bergère*" 1881-1882, leger Manet med muligheden for at sammenstykke to syn på samme motiv, her en barpige. Sceneriet er observeret fra to synspositioner: centralt ser man pigen forfra, i højre del ser en mulig beskuer pigen bagfra. I spejlet i en skæv vinkel gives der frit udsyn til tilskueren med høj hat. To fragmenter som kan sammenholdes med det relative aspekt. Billedet er en kombination af det klassiske stilleben og den moderne uro. Spejleffekten repræsenterer det umulige. (Inspireret af Velasquez.) Billedet er ikke muligt - billedet overhaler fotografiet. ^{Fig. 13}



Fig. 12: Calud Monet: Rouen Domkirke, 1892-1893.

Fig. 13: Edouard Manet: Bar at the Folies-Bergères, 1881.

Arkitekturen.

Den urbane arkitekturopfattelse henter inspirationen fra den nye tekniske virkelighed. Nye tanker om rumlighed, funktionalitet og konstruktion bliver aktuelle temaer. Ord som standardisering, rationalisering og funktionalisme bliver en naturlig udvidelse af det arkitektoniske vokabular.

Modernismen afkrævede en tilbundsående holdningsændring fra den store begejstring over fremskridtets muligheder til erkendelsen af de socialrealistiske resultater, den moderne storstad tilbyder den nye kultur. Tabet af den referenceramme og identitetsrelation det klassiske verdensbillede forlenede samtiden med, understreger det enkelte individs opfattelse af verden som opløst og fragmenteret. Modernismen omfatter således en gennemgribende nedbrydningsproces af vante forestillinger og traditioner.

Den samtidige arkitektur i 1880'erne var endnu ikke i artikuleret form udtryk for en bevidsthed omkring den i billedkunsten ændrede opfattelse af tid og rum. Historisk set har vi en opbrudsgeneration, som repræsenteres af Art Nouveau arkitekter som, Wagner, Mackintosh, Olbrich mfl. som efterfulgtes af "gennembrudsgenerationen" Le Corbusier, Gropius mfl.

Arkitekturen forholder sig dialektisk til modernismen, som kan betegnes som måden, hvorpå man forholder sig til moderniteten. På den ene side fastholdes den lineære kausale anskuelsesmåde, som vi ser i den senere modernisme, på den anden en udvikling i overensstemmelse med det autonome udviklingsbegreb. Som nævnt er det Sullivans diktum, som kommer til at præge den rationelle fremadskridende teknologiske arkitekturudvikling, funktionalismen.²⁴

Den anden skaber grobund for en modernisme, der nok spejler sin tid men søger en stilhed og afsøgning af rummets og dermed formens overlevelse i samspil med tiden. Det er denne anden linie, dette projekt forholder sig til.

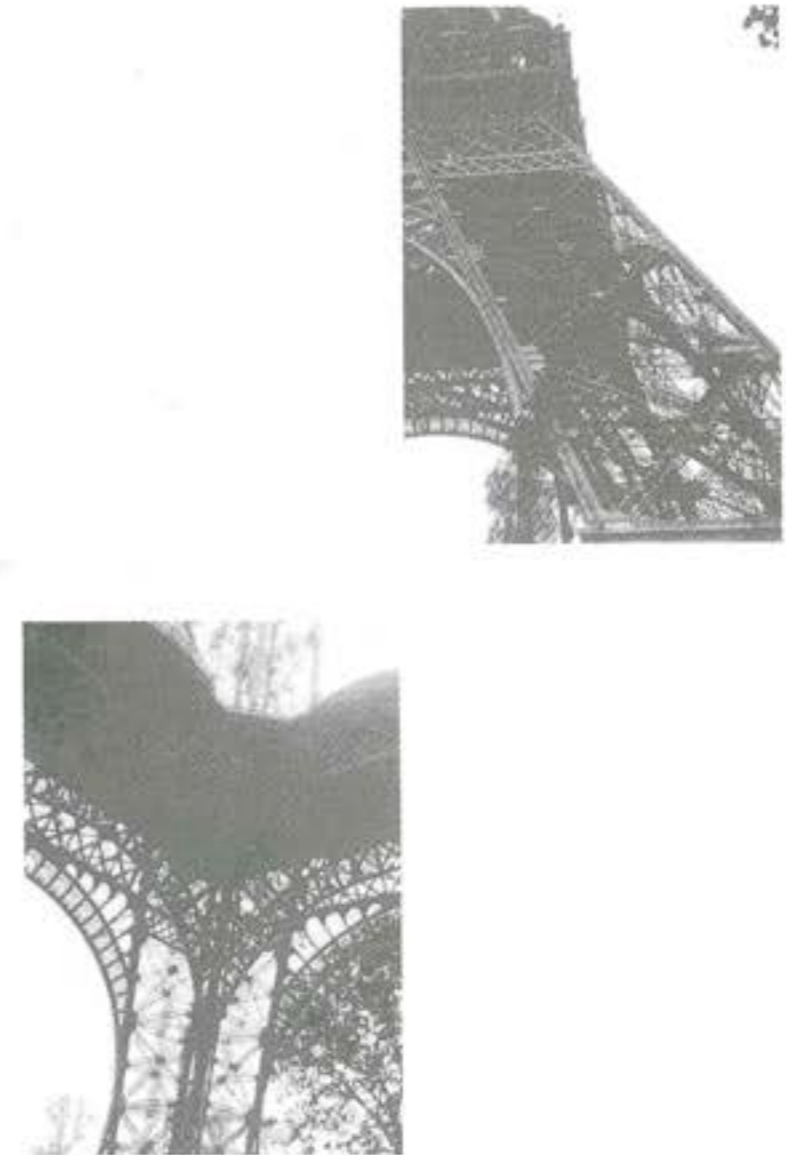


Fig. 14: Eiffeltårnet. Foto Sigfried Giedeon.
Fig. 15: Eiffeltårnet. Foto Sigfried Giedeon.

De samtidige verdensudstillinger i henholdsvis London i 1851 med Crystal Palace af Sir Joseph Paxton og Eiffeltårnet i Paris 1889 af Gustave Eiffel repræsenterer som udstillingsfænomen det foranderlige modsat varighed og permanens. ^{Fig. 14,15.}

Materialerne er transparente og ”flygtige” konstruktionselementer. På den ene side aflæses en fascination af den samtidige ingeniørkunst, der baseredes på de konstruktive og materiale-mæssige muligheder. På den anden side vil gitterstrukturens omspændende rolle kunne tolkes i relation til udviklingen af det abstrakte maleri, et bevidst ønske om afstand til den udenfor liggende virkelighed. Således kan vi betragte Eiffeltårnet ud fra en kunstnerisk vinkel og derigennem søge svaret på, hvorvidt det kan ses som et impressionistisk arkitekturværk. Den transparens, der udtrykkes gennem anvendelsen af jernet, glasset og de nye konstruktionsmetoder, anticiperer den følelse af relativitet, tiden lægger op til. Omvendt er de rumlige overvejelser *præciseret* gennem det faktum, at rummet opløses.

NOTER:

EN UDSPALTNING MELLEM EMPIRI OG TRANSCENDENS.

1. Bø-Rygg, Arnfinn: Arbejdsrapporter fra Rogaland distrikthøjskole. Modernisme, antimodernisme... Stavanger 1983.
2. Loos' skelnen mellem brugsgenstand og kunstgenstand bliver senere absolut, således at han hævder en ren æstetisk kunst og en ren hensigtsmæssighed.
3. Sarnitz, August: R.M.Schindler, Architekt.1887-1953. Wiener Akademiereihe/ Gustav Peichl. I artiklen Die Architekturtheorie von R.M.Schindler, påpeger Schindler at de fleste arkitekter har fortolket Sullivan forkert, idet Sullivan utallige gange gentog, at udsagnet skulle forstås analogt til naturens organiske udtryk.
4. Thomas Aquinas slog iflg. Lise Bek til lyd for en forståelse af funktionaliteten som en egenskab ved tingen i brug. Lise Bek: Virkeligheden i Kunstens Spejl.p.209.
5. Uden iøvrigt at komme dybere ind på Sempers teoretiske udgangspunkt indskriver han sig i en direkte udviklingslinje fra Descartes. Semper ser *arkitektur som en kartesiansk rumlig udstrækning i tre dimensioner genereret fra det oprejste menneske*. Semper tager udgangspunkt i indholdet - materien - og afsøger tre temaer: Symmetri, Proportion og Retning udsprunget fra rummets klassiske værdier: bredde, højde og dybde. Således beskriver han kunsten og dermed arkitekturen som indskrevet i den form for funktionalitet, hvor formen må rette sig efter funktionens på forhånd definerede krav.
6. Bek, Lise: ibid.
7. Synsvinklen for at nå frem til dette synspunkt, er som det er/vil fremgå dog ganske forskellig. Norberg-Schulz: "Den nye tradition" foredrag til minde om Siegfried Giedeon: Zürich 29.3.1990.
8. Bek, Lise, ibid
9. I 1687 fremlægger Newton sit nye mekaniske verdensbillede, hvor geometrien og tallene bliver hans forklaringsmodels rationelle beregningsgrundlag. En opfattelse der modsvares af centralperspektivets geometriske organisering af det omgivende rum. Newtons fysik blev starten på den maskinelle tidsalder. Newtons verdensopfattelse har forårsaget ideen om, at mennesket underordner sig maskinen. I Newtons fysik blev rum og tid anset for at være et absolut felt, hvorigennem kræfterne virker. Dette ændrer sig med Einstein og den nye fysik o.1905, hvor verden holder op med at fungere som et urværk. Det blev til et relativistisk univers. Et univers, hvor den fysiske virkelighed, tiden og rummet og alle dets faktiske, håndgribelige, materielle, fysiske egenskaber, er afhængige af den , som observerer den. Betragterens placering er dermed afgørende for denne verdensanskuelse.
10. Laugier, Marc-Antoine : Essay sur l'Architecture, 1755. Laugier (1713-1769) gengiver heri et stik af en

primitiv urhytte. Ideen om urhytten som oprindelsen til den første naturskabte bolig bliver central for oplysningstidens rationalistiske arkitekter. Urhytten bliver det formelle udgangspunkt for en almen typologi. Laugier søger at vise at al arkitektur er en imitation af denne hytte. Hytten er typen for alle senere modeller. Antony Vidler har i Rational Architecture, Bruxelles 1978, uddybet typebegrebet, som det også fremtræder hos Aldo Rossi.

11. Jeg citerer her Anders Troelsen fra artiklen: Abstraktionens analyse. Strejftog i abstraktionens former og fortolkninger. Argos 7/8 1990.

12. Lise Bek: ibid. p.93.

13. For en uddybning af denne uhyre aktuelle problemstilling henvises til Lise Bek, ibid. p.93 ff.

14. Matei Calinescu fremhæver i sin bog: *Five Faces of Modernity*, hvordan vi midt i 1800-tallet har at gøre med to modernitetsbegreber. Den første er den *borgerlige idé om modernitet*, som et stadium i den vestlige civilisationshistorie. Fremskridtsstro, troen på videnskaben og teknikens muligheder, dyrkelse af fornuften, opfattelsen af tiden som noget kalkulerbart og vægten på det pragmatiske er knyttet til dette *rationelle modernitetsbegreb*. Overfor dette står som det andet modernitetsbegreb ideen om kulturel eller *æstetisk modernitet*. Den markante betoning af kunstens autonomi, som manifesterer sig i begrebet, l'art pour l'art udvikler sig indenfor dette modernitetsbegreb. Uanset de to vidt forskellige opfattelser findes der grundlæggende fællestræk: troen på det almene fremskridtsbegreb, som kunstnerens måde at udtrykke sin epokes specifikke tidsånd. Calinescu hævder, ifølge Bø-Rygg ibid, at der sker en differentiering i begrebet om det moderne, idet moderniteten som *æstetisk konception* sættes som en mere eller mindre kritisk norm i forhold til en *borgerlig forestilling om modernitet*, der kan ses som et produkt af videnskabelig og teknologisk fremskridt, af den industrielle revolution og af deforandringer, som kapitalismen frembragte.

15. Russell, Bertrand: Vestens filosofi. Der redegøres her grundlæggende for de komplicerede tankestrømninger i det nittende århundrede.

16. Substantivet "modernitet" går tilbage til Chateaubriands "Mémoire d'Outre Tombe" fra 1848. Den franske litterat Baudelaire gjorde begrebet til omdrejningspunktet for sin appel til de samtidige kunstnere om at forholde sig loyalt til deres samtid, og det er derfor et centralt begreb for sit program for en ny æstetik. Historisk anvendes begrebet til at betegne udviklingen fra én tilstand til en ny. Renæssancens idé om det antikke som normativt og efterlignelsesværdigt forbillede blev ..relativeret .. i slutningen af 1600 - tallet med den litterære fejde *Querelle des anciens et des modernes* til fordel for tanken om , at kunsten udtrykker sin epokes specifikke tidsånd.

17. Sørensen, Peter Brix: Blikkets modernisering. Synsvinkler på Kunstshistorien. Aarhus Universitets Forlag 1991. p. 112.

18. Bø-Rygg, Arnfinn: ibid. p. 118.

19. Habermas, Jürgen: Die Moderne - ein unvollendetes Projekt. Leipzig 1981

20. Realismen er navngivet efter den franske maler Courbet (1819-77). I 1855 åbner han i Paris en énmands-udstilling, med titlen: "Le Realisme, G.Courbet" Hans realisme, der skulle blive en revolution i kunsten, ville kun lære af naturen, af virkeligheden. Courbet skildrer virkeligheden uhøjtideligt og har et ønske om at chokere borgerskabet med sin kunstneriske ærlighed. Courbet maler verden, som han ser den og opmuntrer sine samtidige til kun at rette sig efter deres egen kunstneriske overbevisning. Denne vekselvirkning mellem virkeligheden, der træder frem, sås ligeledes i romantikken, hvor virkelighedsgengivelsen sløres, som en reaktion på oplysningstidens fornuftsdyrkelse .

21. Aristoteles siger, at en tings natur er det formål, det for hvis skyld den eksisterer. Nogle ting eksisterer i kraft af naturen andre i kraft af andre grunde.De, der eksisterer i kraft af naturen, har et indre bevægelsesprincip. Tingene har en "natur". Jeg tillader mig her at anvende dette begreb ikke som legitimering men som en understregning af udgangspunktet for dette iboende udviklingsprincip, som får en kunstnerisk drejning med de moderne kunstnere.

22. Arnfinn Bø-Rygg refererer her videre til Peter Bürger's bog om de historiske avantgardebevægelser.

23. Dette punkt knytter Lise Bek i "Virkeligheden i Kunstens Spejl" til det antikke decorum-begreb.

24. Det væsentlige er at forholde sig til Sullivans egen fortolkning af dette udviklingsbegreb, som han inspireret af tyske arkitekturteoretikere, udviklede til en definition om arkitektur analog til naturlige former og udtryk for en indre vitalitet og strukturel logik. Sentensen betød for Sullivan, at funktionen skaber og organiserer form og at alle former må udtrykke denne funktion.

Funktionen var for Sullivan ikke et livløst byggeprogram, men beskriver den vitale vilje som er immanent i substansen, på samme vis som den er immanent i den skabende kunstner.

Sullivan var dermed koncentreret på massens indre natur, ikke på det indkapslede rum ,og dermed betragter han arkitektur som det sublimt og magtfulde udtryk for naturens vitale kræfter og ser i naturen grundstenen for alle former. Iøvrigt ganske som Cezanne

INTERMEZZO

En familie af øjne.

Vi havde tilbragt en lang dag sammen; en dag som alligevel havde forekommet mig alt for kort...

Om aftenen var du blevet lidt træt og ønskede at hvile dig foran en ny café på hjørnet af en af de nye boulevarder, som stadig var overstrøet med forskelligt ragelse og stolt fremviste sin ufærdige herlighed. Caféen strålede og funkede. Gaslyset brændte i et brilliant skær som fra en premiereaften og gav genskin fra væggenesblændende hvidhed, fra den glitrende parade af spejle, fra forgyldte gesimser og karnis... nymferne og gudinderne bar på hovedet frugter, patéer og vildt....hele historien og gudeverdenen sat i sving for at betjene grådigheden.

Lige foran os på fortovet stod en mand på omkring fyrretyve år, med udtæret ansigt, grånende skægvekst og med en lille dreng i den ene hånd og en baby på den anden arm som var for lille til selv at gå....

Deres tøj hang i laser, deres tre ansigter var usædvanlig alvorfulde, og med en ensartet forundring, som kun varierede med alderen, stirrede alle seks øjne op på den nye café.

I faderens øjne stod skrevet: "Hvor smukt det er! Hvor overordentligt smukt! Man skulle tro, at al det guld, der fandtes i verden, var blevet lagt ind i disse vægge."

Drengens øjne sagde: "Hvor smukt det er! Hvor betagende smukt! Men dette sted er lukket for folk som os." - Og den lilles øjne var så fortryllede, at de var ude af stand til at udtrykke andet end en umælende og dybfølt fryd.

Blandt sangere siger man, at følelsen af behag blødgør hjertet og gør sjælen godt.

Denne sang genlød i mit hoved den aften. Jeg blev ikke alene rørt over denne familie af øjne, men blev en smule flov over vore glas og karafler, der var så meget større end vor tørst. Jeg vendte mine øjne mod dig min elskede, for der at læse mine tanker; jeg forsvandt ind i disse skønne og sært bløde øjne, ind i dine grønne øjne, som bebos af Lunefuldhed og inspireres af Månen, og du sagde til mig; "Disse mennesker er utålelige som de står og glør med deres øjne som underkopper. Kan du ikke bede ejeren om at få dem til at forsvinde."

Det er ikke uden videre til at forstå, min engel, hvor umuligt det er at udveksle tanker, selv blandt elskende.

Charles Baudelaire, *Petits Poèmes en Prose*.

MOD EN NY PERMANENS

DEN UNIVERSELLE TIDLØSE TOMHED - KUBISMEN

"En skabende kunstner er ikke forud for sin generation men han er den første af sine samtidige der bliver sig bevidst hvad der sker med hans generation." Gertrude Stein¹

Spaltningen i det moderne begreb og tankesæt kommer for mig at se til udtryk hos Cézanne og følgende i kubismen. Derfor er det væsentligt her at søge bag om kubismens tolkning af det rumlige tema. I kubismen mener jeg at aflæse en artikulering af en ny bevidsthed, netop ved at spalten mellem det klassiske rumkoncept og det moderne markeres. Dermed er kubismens forhold til tradition, konstans og varighed i modsætning til futuristernes tidsfikserede dynamik central. Kubismen udtrykker, for mig at se, en anden vej for den moderne arkitektur. En vej, der åbner rummet for den moderne tænkning. Et rum der end ikke er identificeret, men sanseligt åbner for en dialog det konstante og det foranderlige imellem.

For at nå bag om dette rum og bag om dette tankesæt afsøges i det foreliggende de faktorer jeg ser som afgørende for denne udvikling. Kubismen funderes i sin samtid ved at bygge videre på Cézannes tolkning af spalten mellem det flydende, bevægelsen og det konstante. Et fundament der har været grundlæggende for dette arbejde. Sluttelig præciseres det kubistiske rum, hvori jeg indlæser kimen til et tredje rum - en ny rumopfattelse.

Omkring århundredeskiftet karakteriseres avantgardebevægelserne af forholdet til virkeligheden: den moderne storby, teknikkens fremdrift, den moderne livsverden.

I det klassiske tankesæt søger man ved hjælp af rationelle geometriske ordenssystemer at gengive virkeligheden, som man tror man ser den, hvor billedkunsten I det moderne tankesæt bryder med de klassiske konventioner for afbildning af virkeligheden. Den 4. dimension inddrages i det kunstneriske udtryk henholdsvis som tid henholdsvis som et åndeligt aspekt. Virkeligheden gengives som kunstneren ser den. Indenfor malerkunsten indvarsles det moderne begreb med impressionismen og kubismen. Malerkunsten frigør sig fra det figurative og forbindelsen til traditionerne søges ophævet gennem det abstrakte maleri. Kubismen udgør inspirationskilden både for den hollandske gruppe "De Stijl" og for de russiske konstruktivister.

Den abstrakte virkelighedsopfattelse.

Nedenstående præciseres og forsimples det yderst komplekse problemsæt den moderne kunst repræsenterer og tjener her primært til at underbygge valget af kubismens rumliggørelse af tiden og fravalg af futurismens tidsliggørelse af rummet.

Kunsten har altid haft en tilbøjelighed til at skildre verdens mangfoldighed gennem geometriske ordenssystemer. Gennem historien har rationelle systemer, flade, korpus og rum dannet udgangspunktet for erkendelsen af naturens love.

Den første, der giver afkald på at afbilde den synlige virkelighed er den russiske maler Wassily Kandinsky, der omkring 1910 søger at gengive det *Åndelige i Kunsten*. Heraf opstår en kunst, der ses som et autonomt værk, hvor betydningen opstår i værket selv.

Denne abstrakte virkelighedsopfattelse sætter sig, forenklet set, spor i to retninger, der beskriver menneskets to forskellige handle- og adfærdsmåder i den moderne kunst:²

Den ekspressive, spontane og ukontrollerede adfærd modsvarer de irrationelle principper og funderes i futurismen og purismen, hvis hovedtræk er tidsaspektets artikulation. Indenfor arkitekturen ses dette tema videreudviklet i funktionalismen. I futurismen fastlåses subjektets position, mens objektet er i bevægelse.

Den geometrisk - konstruktive og intellektuelle adfærd har jeg i det foreliggende valgt at fundere i kubismen, hvor den sætter spor dels i De Stijl-guppen, dels i den russiske suprematisme og konstruktivisme. Denne retning bestod primært i en reduktion af alle fænomener til den grundtilstand, hvorfra de udspringer, og hvortil de søger tilbage. På tværs af kunstarterne ses den afsatte spor i enkeltværkers hævde af et iboende harmonibegreb i en dualistisk vekslen mellem konstans og forandring.

Den geometrisk konstruktive kunst baserer dens udtryk og metode på en sanset erkendelsesform. I kubismen ændres subjektets position i forhold til et fastholdt objekt.

Kubismens inspirationsfelt.

Den korte men revolutionerende kubistiske bevægelse i begyndelsen af dette århundrede har jeg valgt som fundament for en række senere *æstetiske* bevægelser. Kubismen udviklede en tid/rum dualisme, hvis artikulation har udgjort et paradigmatisk skift i forhold til den klassiske konventionelle måde at gengive de rumlige omgivelser på. En opfattelsesmodel, hvis indflydelse på den samtidige arkitektur skitseres, men hvis senere indflydelse måtte vige for en søgen efter rationalitet, funktionalitet og dynamik.

Kubismen bliver ikke alene en direkte inspiration for den hollandske De Stijl bevægelse og for den russiske konstruktivisme, men også for den franske purisme, der udvikledes som en reaktion på kubismen af Le Corbusier og Ozenfant i 1917. Puristernes virkelighedsopfattelse tog udgangspunkt i videnskabens og teknikkens landvindinger. Myter og religion erstattedes af rationel og videnskabelig teknokratisk idealisme, der slår tilbage i en mekanistisk, rationel og pragmatisk holdning til den kunstneriske skaben. Purismen repræsenterer således en grundlæggende fascination af maskinen, dens geometriske fornuft og dens konstruktive intelligens. Purismen har derfor stærke referencer til futurismens grundholdning, som den italienske futurist Marinetti fremfører i sit manifest af 11. marts 1914: *Den geometriske og mekaniske skønhed og den nye matematiske sensibilitet*, men undviger den ekspressive udtryksform. Le Corbusier udtrykker at den moderne teknik og ingeniøren har givet arkitekturen nyt liv. Sammen med Ozenfant fortsætter han: *En rusende automobil er skønnere end Nike fra Samothrake*. Den futuristiske arkitekt Sant 'Elia sammenligner *huset med en maskine*.³ Et udsagn der senere skulle komme til at figurere som en af Le Corbusiers vigtigste paroler.^{Fig. 1, 2.}

Samtiden reagerede kraftigt på denne positivistiske dynamiske opfattelse især i perceptionspsykologiske og i teosofiske kredse. Kandinsky beskriver at flere og flere ser med skepsis på den materialistiske videnskabs metoder i spørgsmål, som har med det "immaterielle" eller med en form for materie at gøre, som er utilgængelig for vore sanser. Som kunstnerne vendte sig mod primitive kulturer, vender disse mennesker sig nu mod andre folkeslag, eksempelvis inderne. Fru H.P. Blavatsky, som havde

opholdt sig i Indien, formåede gennem "Teosofisk selskab" at forene den åndelige impuls med den vesterlandske kultur. Dette selskab er ifølge Kandinsky loger, der søger at nærme sig åndelige problemer ad den indre erkendelses vej.⁴ Teosofiske aspekter får umiskendelig indflydelse på De Stijl og grupper inden for de russiske konstruktivister.

Et nyt syn.

Sandheden bliver relativ, idet den betinges af den aktuelle situation, hvorfra den udspringer. Tilliden til det gamle verdensbillede var rystet og bevirkede en glidning mellem bevidsthed og virkelighed. Den franske maler Paul Cézannes (1839-1906) tvivl om: *Er det virkelig dette jeg ser*, i forhold til det kendte tema: *det er dette jeg ser*, udtrykkes i hans billeder og frembringer en ny identitet. En identitet der funderes på Cézannes skelnen mellem det set og det erkendte og udspringer af hans forhold til naturen.⁵ I 1904 skriver Cézanne: *Alt i naturen modelleres som kugle, kegle og cylinder, det vil sige ikke i kraft af elementernes strukturprincip, men ud fra den simple grundform, hvortil fænomener som åblet, bjerget eller træstammen reduceres.*⁶ Cézanne bliver dermed en af fædrene til den kubistiske formdiskussion, og udgangspunktet for at kubus, kegle og cylinder fra primært at være geometriske former også er at forstå som biologiske og organiske former.⁷

Cézanne var på linie med impressionisternes opfattelse, at akademiske metoder var imod naturens orden. Han ønskede at udtrykke det han så, ikke det han havde lært eller vidste besked om. For Cézanne var målet ikke en æstetik men en erkendelsesform. Det centrale bliver derfor *synsaksen*, hvor øjet ikke har med ting og deres egenskaber at gøre men med "sensations colorates", med *synsdata*, som Boehm udtrykker det. Cézanne skelner skarpt mellem den erkendte virkelighed og den set virkelighed.

For Cézanne var det centrale problem skillelinien mellem impressionisternes opløsning af motivet og stadig at fastholde en balance og harmoni, som den de klassiske malere mestrede. Cézanne afskyede den forvirring, impressionisterne skabte, og søgte sin egen vej mod en afklaret ro og en ny form for orden, hvis grundsubstans stadig omfattede rummets dybde og afstand, men som introducerede et klart kompositionsmønster. Den orden som Cézanne søgte skal derfor opfattes som en, der opstår i værket - i *relationen* mellem de enkelte elementer. Dette medfører, at læsbarheden,

s k j u l e m i n f o r v i r r i n g s a g d e j e g : " D e t d r e j e r



Fig. 1: Sant 'Elia: Electric Power Station, 1914
Fig. 2: Sant 'Elia: Studie til city Nuova, 1914

s i g o m e n v e r s i o n a f S k r i f t e n i e t e l l e r

at billedets orden ikke støtter sig på opbygningen af det enkelte elements regelsæt men på det kontekstuelle aspekt.

Dette tema videreudvikles af Gottfried Boehm, hvor udsagnet: *at maleren forvandler den ydre virkelighed til en logik, der findes i en farvetekst*, får Boehm til at analogisere mellem maleri og tekst. Et maleri i Cézannes udførelse bliver under denne synsvinkel en sammensætning af og bevidsthed om enkeltelementer, hvorigennem skabes den sproglige syntax, der gør billedet læsbart. Boehm siger videre, at vi først forstår Cézannes billeder, når det at se, bliver det at læse. Således bliver naturens sprog læsbart i billedet. Rainer Maria Rilke indlæser en helt ny eksistens i Cézannes billeder: *Dette arbejde, der ikke længere prioriterede og var uden referencer og kræsne fordringer, hvis mindste bestanddel var afvejet på en umådeligt levende samvittigheds vægtskål, og hvis retskafne beståen fortattedes til sit farveindhold, således at en ny eksistens, uden tidligere erindringer, tog sin begyndelse hinsides farven.*⁹

Rilke fortsætter om Cézannes *La réalisation*. *Det overbevisende, tingsliggørelsen, den i kraft af hans egen oplevelse af tingen indtil den uforgængelige forstærkede virkelighed, det var dét, der forekom ham at være hensigten med det inderste arbejde.*¹⁰ Og introducerer det begreb, der indfanger Cézannes tvivl. Denne realisering opstår derfor i konfrontationen med naturen, gennem at skelne mellem de fænomener Max Imdahl kalder "det genkendende syn," henholdsvis "det seende syn".¹¹ Cézanne foretager i studiet af naturen en nedskrivning til et nulpunkt, som vi senere skal se hos Mondrian og Malevich. *En reduktion af det kendte til farvepletter og plan.*¹² Cézanne tilskriver ikke det enkelte element betydning i sig selv, men understreger sammenhængen, billedets indre kontekst. Således opstår billedets egen autonomi i forhold til det seende syns egne love. Det er denne synsmæssige organisation Cézanne kalder "realisering". Derfor gives der ingen regler for denne realisation. Centralt er her at påpege subjektets egen opmærksomhed og bevidsthed omkring den synsmæssige præcisering og orden. Netop ved en bevidsthed omkring denne proces, som jeg ser som værende fundamental for billedkunsten, håber jeg gennem det foreliggende at kunne forankre også i det arkitektoniske.^{Fig. 3}

Den prekære balance.

Cézannes gengivelse af virkeligheden modsvarer ikke videnskabens optik, for eksempel rationalisering af synet gennem centralperspektivet. Han flyder derimod et

sted mellem fastlæggelsen af naturen og en, *fejltydning som en indhyllet abstraktion*. Han søger at indeslutte den forskel, der modsvarer modsætningen mellem to afbilledede ting. Boehm anvender en skålvægt som metafor for at forstå, hvor Cézanne vil hen. Det er en repræsentationsform som er uden direkte lighed og repræsenterer den uendelige lille forskel, der anes, når tyngde forholdes til vægt. Det er nuancerne, der her er på spil - et spil om *forskellens ækvivalens*.¹³ Dermed styrker han den harmoni, der opstår i spændingen, i spalten mellem det flydende, bevægelsen og det konstante, det stabile. En subjektivering af det ukendte, det ubenævnte. Det er også dette fænomen, der er på spil hos Claude Monet (1840-1926), en af Cézannes samtids, som jeg kort trækker frem på grund af hans begreb om momentanitet egl. øjebliksbilleder. Når Monet talte om dette øjeblik, så var det ikke ment som midten mellem fortid og fremtid men som et *tidsrum uden forløb*. Et øjeblik, et balancepunkt, der på mærkværdig vis foreviger sig. Denne stilhed i tidsrum er et kunstnerisk fænomen, der tegner den atmosfære, kunstnerne arbejdede i.

Montagne Sainte-Victoire.

For Cézanne var den fysiske verden grundelementerne i hans kunst: i de skarptskårne klippeblokke omkring hans tilholdssted i Aix-en-Provence i Sydfrankrig. Han var fascineret af naturens fænomener, det være sig nedfaldne æbler eller tidens markering i et ansigt.^{Fig. 4, 5, 6, 7.}

Billedserien Montagne Sainte-Victoire, som kan betragtes som en livslang besættelse, er derfor at betragte som "realisering", idet man kan betragte den som realisering af landskabet i sig selv. Cézanne studerer ikke natur som skabt, *natura naturata*, men *natura naturans*, (den skabte natur som igen frembringer natur) som Bø-Rygg udtrykker det.¹⁴ Naturen er derfor ikke at forstå som en historisk given ting, men den udvikler sig i sin flertydighed. I Cézannes Montagne Sainte-Victoire skildres på den ene side denne flertydighed, idet det udtrykker den *prekære balance* mellem ro og bevægelse, som ikke indskrives i et forudgivet ordenssystem, men udspringer af værket selv og som beskriver en indre udefinerlig balance.

For Cézanne udspringer denne orden uomgængeligt af synsprocessen, hvorfor konstitueringen af billedets rum lægges ud til den konkrete beskuer. Rumdannelsen og "synsaktens" involverer det betragtede subjekt, der efterfølgende skaber sin orden, sit rum, sin poetik. *Det seende syns autonome love.*¹⁵

Derfor er Cézannes tvivl begrundet. Intet er sikkert og derfor fyldt med risiko.

Selve kubismen blev undfanget senere i 1907 af den 26 årige Pablo Picasso (1881-1973) og Georges Braque (1882-1963), som blev centrale figurer i fortolkningen af rummet. George Braque blev i 1907 introduceret til Picasso af den franske poet Guillaume Apollinaire, der i 1912 skrev kubismens første manifest. Picasso erklærede tidligt at, det ikke var hensigten at gengive virkeligheden - eller for den sags skyld efterligne den: *Picasso ser kun noget andet, en anden virkelighed. Komplikationer er altid nemme men et andet syn end alle menneskers er meget sjældent. (...) at komplicere tingen på en ny måde er nemt, men at se tingene på en ny måde det er virkelig svært, alting hindrer én, vaner, skoler, dagligliv, fornuft, daglige fornødenheder, dovenskab, alting hindrer én, i virkeligheden er der meget få genier i verden.*¹⁶

Kubismens figur.

Impressionisterne havde problematiseret virkelighedsgengivelsen, men Picasso blev den, der kategorisk gjorde op med såvel gengivelsesprincip som perspektivet, som det var funderet i den rationelle verdensopfattelse. Picassos hensigt var tydeligt ikke at gengive noget kendt, der netop ville blive afbildninger, men at skabe noget fra bundet. At skabe et fundament for en ny måde at afbilde den sete verden. *Den gamle billedgeometri, som orienterede sig efter omverdenen, blev reduceret til en autonom billedstruktur, som udsprang af selve billedet. Den logiske belysning af billedfladens rum veg for en lys- og skyggefordeling, der ændrede sig fra billedelement til billedelement.*^{17, Fig. 8}

Der er med andre ord tale om en ny opfattelse af virkeligheden, en ny metode til beskrivelse af den "sandhed", der lige nu er mulig at beskrive. Gertrude Stein skelner derfor mellem Cézanne og Picasso: *Det er sandt nok at der i Cézannes akvareller havde været en tendens til at opdele himlen om ikke i kuber så i vilkårlige afsnit.. (...) men det havde ikke noget at gøre med kubisme, fordi alle disse andre (Seurat mfl.) var optaget af deres teknik, som gik ud på at udtrykke mere og mere af hvad de så, de sete tings forførelse...(..) de så naturen som den er, det vil sige sådan som alle ser den. Picasso derimod søger at udtrykke: ikke hvad han kunne se men for ikke at udtrykke ting han ikke så, det vil sige de ting alle er sikre på at de ser men som de i virkeligheden ikke ser.... Picasso søger at afbilde det faktisk sete, man ser det man ser, resten er en rekonstruktion ud fra erindringen, og malere har ikke noget at gøre med rekonstruktioner. Derfor var Picassos kubisme et forsøg på at lave et billede af disse synlige ting.*¹⁸

D e r e f t e r s æ n k e d e h a n s t e m m e n , s o m f o r a t



Fig. 3: Paul Cézanne: 7 badende, ca. 1900.

Fig. 4: Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire, 1890-95.

Fig. 5: Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire, 1900-02

Fig. 6: Paul Cézanne: Montagne Sainte-Victoire, 1902-06.

b e t r o m i g e n h e m m e l i g h e d .

På den ene side havde det 19. århundrede, *opbrugt sit behov for at have en model, fordi den sandhed, at ting set med øjnene er de eneste virkelige ting havde mistet sin betydning*, som Gertrude Stein udtrykker det. På den anden side ser vi kunstnere, der er i ekstrem grad i samklang med deres samtid gennem bevidst at se bort fra indhold mod værket, således der fremstår et sammenfald mellem billedets ydre og indre. I realiteten ses denne udvikling som en indre ændring i kunsten, hvor: *kimen til en stræben mod det ikke naturalistiske, det abstrakte, og mod den indre natur, erfares*, som Kandinsky udtrykker det i *Om det åndelige i kunsten*. Således er den virkelighed, man søgte, ikke en rekonstruktion af den omgivende eller genkendelig ud fra den. Tværtimod skulle den non-figurative kunst ses som et alternativ dels til renæssancemaleriet dels til den vestlige civilisations materialisme. Man søgte bagom de synsmæssige konventioner mod den rene sansning.

Første udviklingstrin i kubismen er den analytiske fase, hvor Picasso betragter sammenstillingen af selvstændige elementer som kernen. Her tydeliggøres referencerne til de afrikanske masker og skulpturer, hvor næse, kind, læber etc. artikuleres særskilt. Et princip som Picasso videreudvikler, idet han lader de enkelte partier i ansigtet fremtræde forskelligt. Hertil kommer flerperspektivsystemet, som nu ikke blot fordeles på forskellige genstande men koncentrerer på et enkelt motiv. Geometriseringen stiller sig nu på tværs af selve opfattelsen af det konkrete motiv. De grundlæggende krav til portrætkunsten er en gengivelse af de enkelte ansigtstræk - sammen med den stigende geometrisering og standardisering af formerne synes de at udelukke hinanden. Men Picasso holder sig skarpt på kanten, aldrig helt abstrakt, men stadig genkendelig - en kombination af naturalisme og abstraktion. Opdelingerne af billedemnerne tager til, dog er billederne stadig genkendelige. Rummet er fladere, dybden uden reference til den aktuelle figur i billedet. Motivet er frit svævende og forankres heller ikke ved beskæring af billedfladen. I billedet *Pibe, Bass-flaske*, 1914 viser Picasso blandt andet en terning ude i højre side af billedet, hvor terningens fjerde side foldes ud. Simultant ses både en forside og en bagside. Alt er foldet ud i tid. Billedet kan for et øjeblik sammenholdes med Braques *Glas, flaske og avis*, 1911, hvor en stigende transparens udtrykkes. Det medfører usikkerhed om fænomenet figur/grund, som jeg senere uddyber.^{Fig. 8, 9}

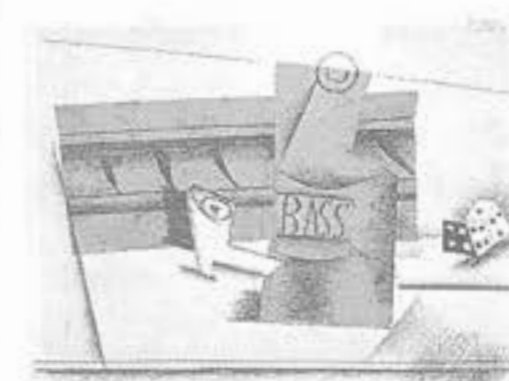


Fig. 7: Pablo Picasso: Kvinde med Pærer, 1909

Fig. 8: Pablo Picasso: Pibe, Bass-flaske, Terning, 1914

Fig. 9: Georges Braque: Glas, Flaske og avis, 1911

“ J e g f i k d e n i e n l a n d s b y i l a v l a n d e t , i

b y t t e f o r n o g l e r u p i e r o g B i b e l e n . D e n s e j e r

Den transcendent virkelighed og den æstetiserede form.

Artikuleringen af den moderne virkelighedsopfattelse, der også for kubisterne tager afsæt i den moderne metropolis, udtrykkes derfor ikke blot som et ydre formelt plan, men også som et indre mentalt. Denne forskydning ses understreget gennem bevægelsen fra det figurative til det abstrakte og videre til det psykologiske plan. Dette medfører, at selve billedets virkelighed distancerer sig endnu mere fra den konkrete realistiske virkelighed. Gengivelsen bliver abstrakt og almengyldig. Det perspektiviske billedrum forskyder sig til fordel for et plant kubistisk rum, hvor dybden er inddraget.

Den virkelighed kubisterne forholder sig til er derfor ikke empirisk men snarere transcendent eller konceptuel. Gennem at erstatte centralperspektivet med mangfoldige synsvinkler og reducere farven søger man mod et "højere realitetsniveau" og en "abstrakt virkelighed", som repræsenterer en universel og tidløs tomhed. En form for ny permanens som bedst illustreres med Kazimir Malevich's *Hvid kvadrat på hvid bund* fra 1918. Kubismen står i modsætning til de italienske futurister på alle afgørende punkter. Kubismen er apolitisk, filosofisk og æstetisk og deres "revolution" er en billedrevolution, der udvikler sig på lærrederne i atelierne. Hvor kubisternes kunst antager et formelt, køligt og intellektuelt udtryk, der i bund og grund er klassicistisk, er futuristerne emotionelle og ekspressive.

For kubisterne handler det om *formen*. I modsætning til futuristerne, der stærkt understreger funktionen og indholdet, pointerer kubisterne form, formideer og formrelationer, som artikuleres i det todimensionelle billedrum. Formål og hensigter er uvæsentlige temaer. Motiverne er uvæsentlige, men kan indskrives i en anden og højere betydning via formen. I kubismen afsøges en virkelighed, *som transcenderer den materielle*.¹⁹ En antirealisme der ikke blot beskrives gennem en geometrisk stilisering og en rummets dualisme men også i den tilnærmelsesvise monokrome gråskala. Farvevalget samt opgivelsen af den centralperspektiviske gengivelse af billedrummet understreger virkelighedsoplevelsen som tilfældig.

Den ubevidste erindring:

Picasso og Braque arbejder i fuldstændig stilhed og søger at undgå teoretiske diskussioner, der sandsynligvis opfattedes som ikke-kunstneriske. Denne konsensus om et fælles reaktionsmønster kan opfattes som en bestemt tolkning af samtiden eller

rettere af virkeligheden, der på mange områder var påvirket af en række grænseoverskridende erkendelser.

Picasso og Braque baserer tolkningen af virkeligheden på en visuel erindring og ikke på en direkte registrering af et optisk billede i rummet. Et billede, der er skabt bagefter, i hjernen, i erindringen, hvorefter det slår tilbage i kernen af den kunstneriske konception. En holdning, der korresponderer med filosofen Bergsons tidsbegreb og den moderne gestaltteori, hvor dette erindrede billede af natur var todimensionelt. Mange moderne billedkunstnere anvendte disse fundamentale begreber som inspiration for deres kunstneriske udtryk. Et psykologisk spil, der også ses anvendt hos samtidige poeter.

Eksempelvis hos den franske poet Marcel Proust der, i *På sporet af den tabte tid*, forestiller sig at sandheden om vort liv er skjult af vanen og konventionerne. De lægger et isdække over det levende vand. Den eneste måde, man kan nå derned på, er ved at se skønheden i en ting gennem skønheden i en anden. Fortællingens kraft findes i det ofte gentagne, som fantasien har bearbejdet. Proust opfatter den ubevidste erindring, der ikke kan nås af fornuften, som det der sætter den kunstneriske produktion i gang: *En ting som ikke forbindes med nogen anden, og således er løsrevet fra sit fangenskab i tid og rum, er en død ting, tyngende og uudholdelig*.²⁰

Den rumlige transparens - "passage" og "tableau-objet".

For arkitekturen er de to væsentligste begreber indenfor kubismen simultaneiteten og opgivelsen af centralperspektivet til fordel for en todimensionel beskrivelse af rummet. Det konkrete forhold mellem forgrund og baggrund opløses og ses som en simultan udveksling mellem planer. Forgrund, mellemgrund og baggrund skifter således den klassiske statiske opfattelse af objekternes indplacering i et hierarki problematiseres. Et fænomen Braque kalder for et "Tableau-objet". Cezanne kalder det for udveksling "passage" - en kontinuerlig svingning-oscillering - mellem planer. Braques billede *Læsende kvinde* 1911, repræsenterer kunstnerens intention om at begrænse baggrunden i rummet til et plan. I kubismens syntetiske fase efter 1912 udvikles det flade billedplan yderligere. Den fase der kommer til at påvirke især Mondrians reduktion af rummet til et absolut todimensionelt plan.^{Fig. 10.}

Den usynlige "Zeitgeist".

Rækken af begivenheder, der direkte eller indirekte får indflydelse på den moderne rumopfattelse, er mangfoldig og udgør et komplekst netværk af inspirationer. Når

Siegfried Giedeon i: *Space, time and architecture - the growth of a new tradition*, søger at knytte en direkte sammenhæng mellem kubisternes anskuelsesmåde og Einsteins relativitetsteori, kan det anskues som Giedeons ønske om at genfinde en slags usynlig "Zeitgeist", hvor samtidige fænomener påvirker kunstarterne og forskellige videnskabsgrene over tværs.

Einsteins relativitetsteori, som publiceres i 1905, vender op ned på fysikkens opfattelse af de fundamentale begreber rum og tid. Den determinerede opfattelse, hvor det forudsigelige har fortrin, viger for en opfattelse af mulighed og åbenhed. Relativitetsteorien indebærer muligheden for den erkendelse, at to rumligt adskilte observatører vil give to forskellige beskrivelser af én og samme begivenhed. Med andre ord er deres iagttagelser relative. Hvis en observatør, som er i "hvileposition", oplever to lysglimt som samtidige, vil en observatør i bevægelse, opfatte de to lysglimt forskudt tidsligt i forhold til hinanden. Det der er samtidigt for en, er det ikke for en anden. Således er det samtidighedsbegreb, som vi kender fra Newtons fysik ikke længere noget givet. Lyshastigheden er konstant, mens rum og tid er relative størrelser.

I den relativistiske fysik ser vi for første gang beskueren komme i bevægelse. Forholdes dette aspekt til Newton's og Galilei's begreb om det absolutte rum, sker iagttagelsen her fra et ikke konkretiseret synspunkt- "et sensorium Dei", Guds synsorgan, som Newton benævner det. Senere i renæssanceperspektivet knyttes gengivelsen af det abstrakte rum til en konkret synsposition, hvis funktion er at organisere det perciperede rum ud fra matematiske principper. Herved smelter perceptionen og den matematiske erfaring sammen og repræsenterer den konstant, det relative aspekt reagerer på.

Dialektikken mellem opfattelsen af virkeligheden som en *tilsyneladende fremtoning* og den virkelige skalamæssige fremtoning er fundamental for den tvivl, som jeg tidligere har berørt er grundpillen i den moderne virkelighedsopfattelse.

Den kunstneriske tolkning.

I kubismens fortolkning kommer beskueren i bevægelse, hvor beskueren hos futuristerne forbliver statisk, mens objektet afbildes i successiv bevægelse. I Cezannes og kubisternes tolkning bevæger man sig i forhold til det objekt, man er i færd med at gengive. Dette er de første tiltag til den opløsning af det centralperspektiviske rum, som er et af den tidlige modernismes kendetegn, og som kommer til at betyde det to-

tale brud med det perspektiviske enhedssyn. Picasso's *Mand med violin* fra 1911-12 og portræt af *Ambroise Vollard* 1910, er klassiske kubistiske eksempler, som illustrerer det defocuserede rum med et utal af forsvindingspunkter. Genstanden observeres af en beskuer oppefra, nedefra, fra forskellige synsvinkler, hvoraf ingen har eksklusiv autoritet. Samtidig komprimeres billedets flader, rummet sammenpresses, således at billedets dybde forsvinder. ^{Fig. 11, 12.}

Det klassiske argument for sammenhæng mellem Einsteins og Minkowskis arbejde med relativitetsteorien og kubisternes kunst ses i en artikel af den franske kunsthistoriker Paul Laporte fra 1949: "Cubism and Science", hvor han hævder: "It may very well be argued.... that the introduktion of non-Euclidean geometry into physics on the one hand, and the breaking away from occidental perspective on the other hand, are correlative movements in the evolution of the western mind. Furthermore, the new pictorial idiom created by cubism is most satisfactorily explained by applying to it the concept of the space-time continuum. That this explanation is legitimate is at least indicated by Apollinaire's references to non-euclidean geometry and the fourth dimension... The integration of non-Euclidean geometry with the fourth dimension is a constituent factor in contemporary physics. This happened in physics at exactly the same time as the change to cubism happened in painting. (Einstein, *Special theory of relativity*, 1905; Minkowski, 1908; Picasso's first cubist picture, *Les Femmes d'Alger*, 1906-07).²¹

Laporte fremsender sine overvejelser til Einstein, der tager afstand fra sammenhængen med kubismen og slutter svaret: *Det nye kunstneriske "sprog" har intet til fælles med relativitetsteorien.*²²

Dermed er vi tilbage ved den usynlige "tidsånd", at der på tværs af kunstarter og videnskaber synes at dukke korresponderende antagelser op, der rokker ved det almenne. Jeg søger ikke her at underbygge en sammenhæng, da det altid vil være umuligt at afgøre, om intentionen bag et værk førte til det konkrete resultat. Et faktum er jo at mange tidligere billedkunstnere og arkitekter har leget med ombrydningen af billedrummet, hvormed de på det tidspunkt herskende regelsæt blev fraveget.²³

Den 4. dimension.

Guillaume Apollinaire beskrev i kubisternes første æstetiske teori kubisternes fascination af rummet. Her introducerede han den fjerde dimension som en metaforisk

terminologi. Apollinares teori får en central placering med sit formulerede angreb på den Euklidiske - tredimensionelle rumgengivelse. Ifølge Apollinaire arbejder Cezanne med sin farvemodulering om ikke perspektivisk så dog inden for de rumlige og plastiske kategoriers tre menneskeligt opfattede dimensioner, mens kubisterne til gengæld i overensstemmelse med den nye videnskab inddrager den fjerde dimension. Han skriver bl.a. i sine "Æstetiske meditationer" fra 1913: *at nok iagttager de unge malere naturen, men efterligner den ikke. De leder derimod efter sporene af det ikke-menneskelige, der intetsteds findes i den ydre natur. Det er disse spor, der er sandheden: og ud over den kender vi ingen sandhed.*

Sandheden er dermed at forstå som "sandhed", der kun kommer til syne i kunsten og dermed er relativ, idet den afhænger af den enkelte kunstners tolkning af virkeligheden, hvorimod sandheden som et klassisk tema fordrer en grundlæggende konsensus for sandhedsbetragtning. Kubismen opponerede mod at repræsentere verden ud fra en enkel synsvinkel, idet en sådan synsvinkel ville skabe et ukomplet øjeblikbillede. De kubistiske malere ville skabe et fænomen, der allerede var erkendt i arkitektur og skulptur (Hildebrand) nemlig at gengive mange billeder successivt, som det senere udtrykkes i film - og montageteknikken.

Konstituering af det kubistiske rum.

Kubisterne opgav centralperspektivet ud fra opfattelsen, at den sete virkelighed ikke lader sig forstå som et rum indskrevet i det perspektiviske system.

"Det kubistiske øje" synes at være flere steder på en gang. Den afbillede genstand fremtræder som flere samtidige synsbilleder. Man ser genstandene relativt fra forskellige vinkler, hvor ingen har eksklusiv autoritet. Den komprimerede tid afsættes som den 4. dimension. Jeg vil kort resummere grundtemaerne for constituering af det kubistiske rum:

- : opløsningen af tingsverdenen,
- : rumvirkninger på fladen uden centralperspektiv / overlejret,
- : komprimerede billedflader, rummet sammenpresses, således at dybden forsvinder,
- : centrifugale / centripetale bevægelser,
- : flerperspektiv - fra forskellige genstande - til det enkelte motiv,
- : geometriseringen fjerner muligheden for identifikation,
- : rummet forsvinder - lukkes.

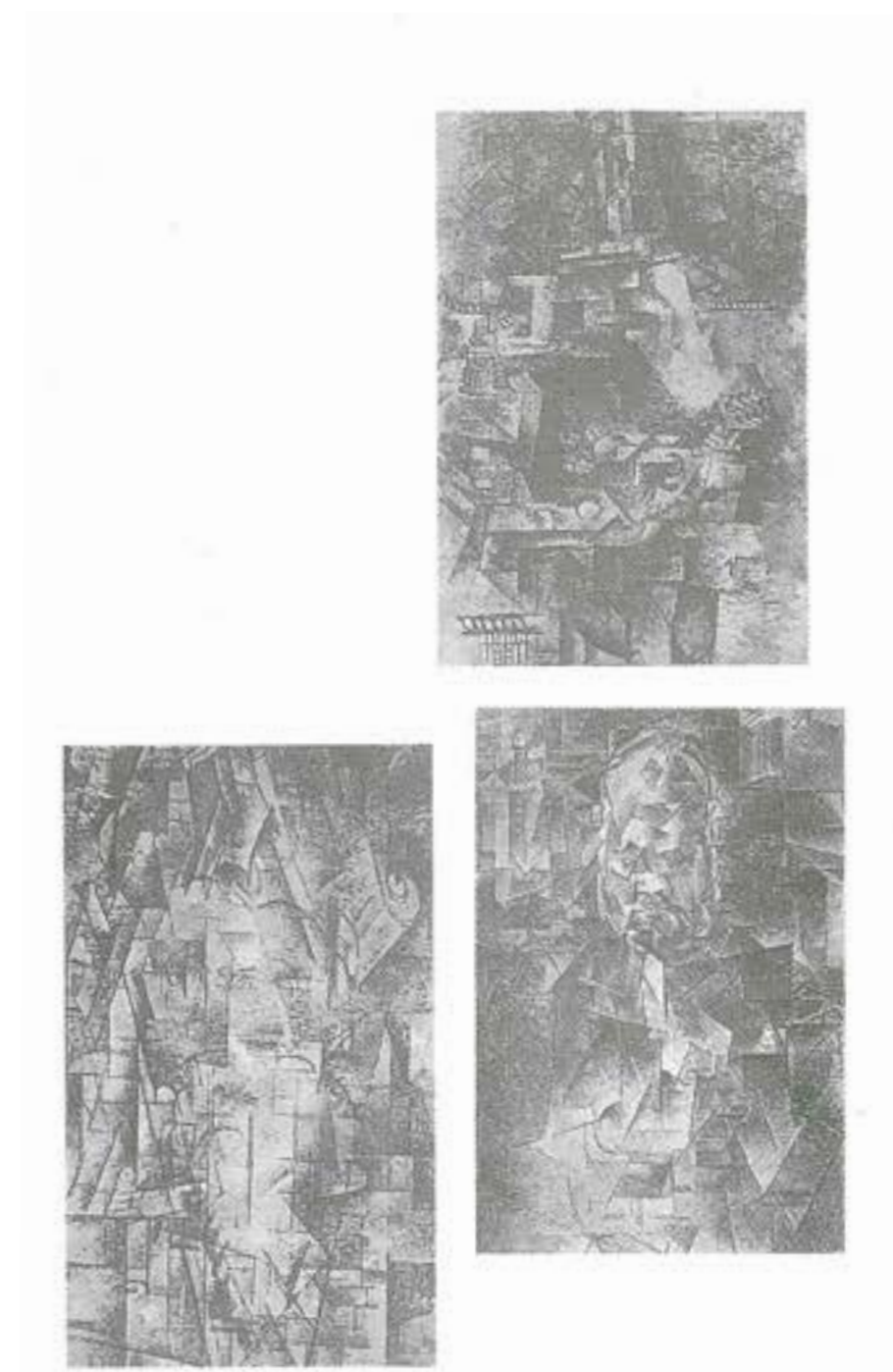


Fig. 10: Georges Braque: Læsende kvinde, 1911.

Fig. 11: Pablo Picasso: Mand med Violin, 1912.

Fig. 12: Pablo Picasso: Portræt af Ambroise Vollard, 1910.

Picassos billeder *Les Femmes d'Alger*, 1907 og *Frugtskål og brød på et bord*, 1909 kan hver på deres vis gøres til genstand dels for diskussion af den kubistiske modellering af det tomme rum, dels det komprimerede billedrum med forskellige synsvinkler. Picasso bryder dels med renæssancens centralperspektiv og i overensstemmelse med Cezanne, sætter han tvivl om det man faktisk ser, er motivet. I afrikanske og iberiske skulpturer og masker finder Picasso de arkaiske principper og former, der inspirerer ham til den rendyrkede stilisering og geometrisering (deformering) af naturens former.

Den tidlige kubisme kan beskrives som monumental hvor det beskedne stilleben udfolder sig i et komprimeret billedrum. De enkelte snitflader korresponderer med hinanden f.eks. brød og bordets runding. Alle de gengivne frugter indeholder naturens geometriske former, cirkel, oval og firkant. Billedfladen er opbygget - ikke fra et samlet centralperspektiv, men hver enkelt flade gengives ud fra sin egen synsvinkel. Her udtrykkes direkte at rummet sløres, idet de enkelte elementer er udformet efter indbyrdes modsatte principper. Geometrisering af de naturlige former påtvinges sin egen lovmæssighed, der får dem til at smelte sammen med en baggrund, der er opsplittet i enkeltdele. Dette bevirker dels, at billedfladen sammenpresses - rummet opløses og sløres yderligere, idet figurerne ikke modelleres ved hjælp af lys og skygge - dels at flere forskellige synsvinkler er til stede samtidig. Picasso forvrænger det tomme rum, hvorved han berøver beskueren et statisk fokuseringspunkt. Fig. 14, 15.

En relationel rumstruktur:

Kimen til et nyt rum - en ny bevidsthed indskrives i det felt, der opstår i relationen mellem objekter. Når det konstante tema mellem figur/grund forskydes, opstår en relationel struktur, der udelukkende beskæftiger sig med relationerne mellem forskellige aspekter - mellem struktur og bevægelse, mellem faste genstande og rummet omkring dem. Mellem de utvetydige tegn på billedfladen og den virkelighed i forandring, der omgiver dem. Alle former bliver i kubisternes fortolkning reduceret til en kombination af geometriske figurer som kube, cylinder, pyramide. Formålet med denne forenkling var at kunne konstruere en ekstrem kompleks opfattelse af virkeligheden. Denne relationstænkning baseredes på Cézannes mangleperspektiv og opbyggede en dialektisk rumstruktur, hvor forgrund og baggrund vævedes sammen til en strukturel helhed, hvor hver del af maleriet fik samme betydning - og tildeltes samme værdi. Herved ophæves det formålstjenlige - og erstattes ikke af absolutte



Fig. 13: Pablo Picasso: Les Femmes d'Alger, 1907.

Fig. 14: Pablo Picasso: Frugtskål og brød på et bord, 1909.

geometriske former - men af relationer.

Kubisterne skabte et system, hvormed de visuelt kunne afsløre fænomenernes indre sammenhæng og herigennem afdække processer og ikke blot statiske tilstande. Heri lægges kimen til en ny bevidsthed, en bevidsthed jeg ser udtrykke en overgang fra et individuelt perspektivisk rum - og tidsmæssigt verdensbillede - mod en kollektiv aperspektivisk verden. *Objektverdenen er erstattet af relationsverdenen, den objektive virkelighed af den relative.*²⁴

NOTER

MOD EN NY PERMANENS.

1. Stein, Gertrude : Picasso. Hellerup 1992.
2. Denne skitserede tvedeling er meget forenklet men anvendes primært her for at skabe skel mellem futurismen og kubismen og måden hvorpå de to bevægelser modsvarer samtidens bevidsthedsskift.
3. Folke, Edwards: Den barbariske modernismen. Malmø 1987. p.92.
4. Disse forskellige opfattelser påvirker naturligt nok kunstneres forhold til omverdenen. Den tyske videnskabsmand Gottfried Wilhelm Leibniz introducerer allerede i 1700-tallet det relative rum, at forstå som et system af relationer. I slutningen af det 19. århundrede tages disse anskuelsesformer op igen i forholdet mellem subjekt og objekt, forholdet mellem den, der ser og det, der iagttages. Iagttagelser der fæstnes i perceptionspsykologien og videreudvikles i den nye fysik med Einsteins relativitetsteori i 1905.
5. For at underbygge forholdet mellem kunstner og natur henvises til Arnfinn Bø-Ryggs artikel: Naturen i kunsten - det fortrængtes evige gjenkomst. Treshold no. 5 26/6 1991. Museet for samtidskunst. Oslo.
6. Hughes, Robert: The chock of the new. London 1980.
7. Hermann von Helmholtz opstillede i sin Physiologische Optik (1867) kubus, cylinder og kugle som urformer i den menneskelige forestillingsverden, hvorefter dette får central betydning for kunstteorien. Se: Thomas Jensen: "Kunst og kulturopfattelse, formidé og funktionalisme hos Walter Gropius og Peter Behrens. Tema: Funktionalisme. Odense 1986. p. 62.
8. Boehm, Gottfried: Paul Cézanne, Montagne Sainte-Victoire. Frankfurt, 1988.
9. Rilke, Rainer Maria: Breve om Cézanne. 18.10.1907. Edt. Bløndal. 1991.
10. Rilke, R.M.: Breve om Cezanne. 9.10.1907. Hellerup 1991.
11. Bø-Rygg, Arnfinn: Naturen i kunsten - det fortrængtes evige gjenkomst. Artikel i Terskel, Treshold, No. 5 26/6 1991, Museet for Samtidskunst. Se yderligere Imdahl, Max: Bildautonomie und Wirklichkeit. Mäander, 1981.
12. Bø-Rygg ibid.
13. For yderligere uddybning af dette begreb henvises til Gottfried Boehm.
14. Bø-Rygg: ibid. p. 80
15. ibid.
16. Stein: ibid.
17. Walther, Ingo F: Pablo Picasso, 1881-1973. Vort århundredes geni. Köln 1988.
18. Stein: ibid.
19. Edwards, Folke: ibid.
20. Lagerkranz, Olof: "Metaforen er sjælens spejl" Kronik, Politiken, 29. december 1991.
21. Laporte, M. Paul : Cubism and Science.1949 fra Henderson.
22. Følgende er refereret i artiklen "Cubism and relativity with a letter of Albert Einstein." 1966. Henvisningen fra en upubliceret artikel af Mag.art Anette Krumhart: Einsteins perspektivsyn.
23. Indenfor almen kunsthistorisk forskning opereres med begreber som intentionalitet, og intentional falacy. Begreber der netop diskuterer hvorvidt det er væsentligt at fundere et bestemt kunstnerisk udtryk i en intentional handling eller tanke. Personligt optager denne sammenhæng mig ikke. Jeg mener, det væsentlige er at aflæse det konkrete værk, som et udsagn om samtiden, der kan inspirere til et videre forløb.
24. Edwards.ibid

DET MODERNE MENNESKE RUM - TID - SUBJEKT

Den forudgivne verden har med denne kunstens udvikling mistet sin umiddelbare betydning som den uomgængelige horisont for kunstneren og menneskets livsverden. Det er ikke virkeligheden, der er, der afbildes og forholdes til. *Mimesis* som den kunstneriske lære får hermed sit grundlag omstødt. Det moderne spil mellem fravær og nærvær, dybde og overflade og det endelige tab af figurfremstillingen markerer abstraktionens indtog. Leibniz' lære om *en uendelighed af mulige verdener* modsvares af det moderne menneskes tvivl på jeg'ets position. Stabiliteten opløses ved tidens indflydelse. Orden og sammenhæng forskydes ud i mangfoldige retninger og mennesket forskydes fra rummets identificerende ramme.¹

Mennesket bør ikke være til stede, sagde Cezanne. Mennesket svinder mere og mere ind, bliver til en farveplet blandt andre farvepletter, eller er ikke til at se i de tomme stor-bygader eller de ensomme landskaber. Mennesket i en fremmedgjort og tingsliggjort verden er selv blevet til en ting blandt tingene. Allerede hos impressionisterne blev mennesket opløst i lys og farve, et fænomen der ikke adskilte sig fra andre naturfænomener. I det følgende vil jeg søge at perspektivere nogle af de træk, der indenfor de forskellige kunstarter danner grundlaget for periodens menneskeopfattelse. Bestemmelsen af det moderne menneskes placering i det nye verdensbillede kan beskrives som menneskets forhold til sig selv, i forhold til virkeligheden og naturen og i forholdet til den omgivende kultur.^{Fig. 1.}

Mennesket i litteraturen og poesiens rum.

En af grundfigurerne i problematiseringen af den traditionelle opbygning af de litterære kunstarter var franskmanden Stéphane Mallarmé, hvis indflydelse på de parisiske kunstnere var væsentlig, men også de futuristiske litterater søger en nedbrydning

af den konventionelle gengivelse af kunsten. Fælles var et ønske om at nedbryde det litterære rum gennem et opgør med litteraturens episke univers med dets faste regler for handlingsgang, personskildring, med den grammatiske opbygning og syntaksen, der lukkede sig om sig selv med begyndelse, forløb og slutning. Jegét og heltefiguren i litteraturen afskaffes, det narrative element forskydes, således at formen undertrykkes, mens det tids-lige fluktuerende aspekt understreges.

Digterens subjekt trækkes bort fra digtningen, hvorfor digtet får en upersonlig, tilsyneladende objektiv karakter. Objektivitet ikke forstået ud fra en opfattelse, der tilsigter en repræsentation af en større gruppe - en kollektiv opfattelse, men tværtimod skaber digteren et jeg, der er udtaget bevidstheden, der bliver formidleren af digtets mening og indhold.

At få selve tingene til at tale.

Grundtanken er at få selve tingene til at tale. Tanken henter blandt andet sit udgangspunkt i den del af psyken, som Freud kalder et "id" og som udspringer af det arkaiske og underjordiske. Joyce søger i *Finnegans Wake* at konstruere et sprog, der skulle repræsentere vindens, vandets og elementernes sprog: *Men det er ikke tingene der taler. Det er det tingsliggjorte menneske, som ikke stoler på sin bevidsthed men udelukkende på sine underbevidste associationer.* Sproget skulle bringes nærmere en utilsløret - afsløret virkelighed.²

Opløsning af de faste positioner- opløsning af det subjektive "jeg" udtrykkes i kunsten og litteraturen ikke blot i menneskets forsvinden og deformation - i den ekstreme afpersonalisering - men også i en antihumanistisk attitude som bl.a. munder ud i en grundlæggende samfundskritik. Antihumanismen anses for det givne - det moderne menneskes grundvilkår er tvivlen på jeget. En tvivl vi også ser repræsenteret i Cezannes tvivl, om det er dette han ser. Tvivlen er det moderne menneskes konstituering.

Adskillelsen fra rummet.

Den moderne periode er karakteriseret af skellet mellem mennesket og verden. Forstyrrelsen er total. Der findes ikke nogen helhed - nogen totalitet. *Menneskets forhold til Gud er forstyrret*³ og menneskets nye Guder er maskinen, kunsten, naturen. Menneskets forhold til sig selv er forstyrret, som dets forhold til andre mennesker er det.

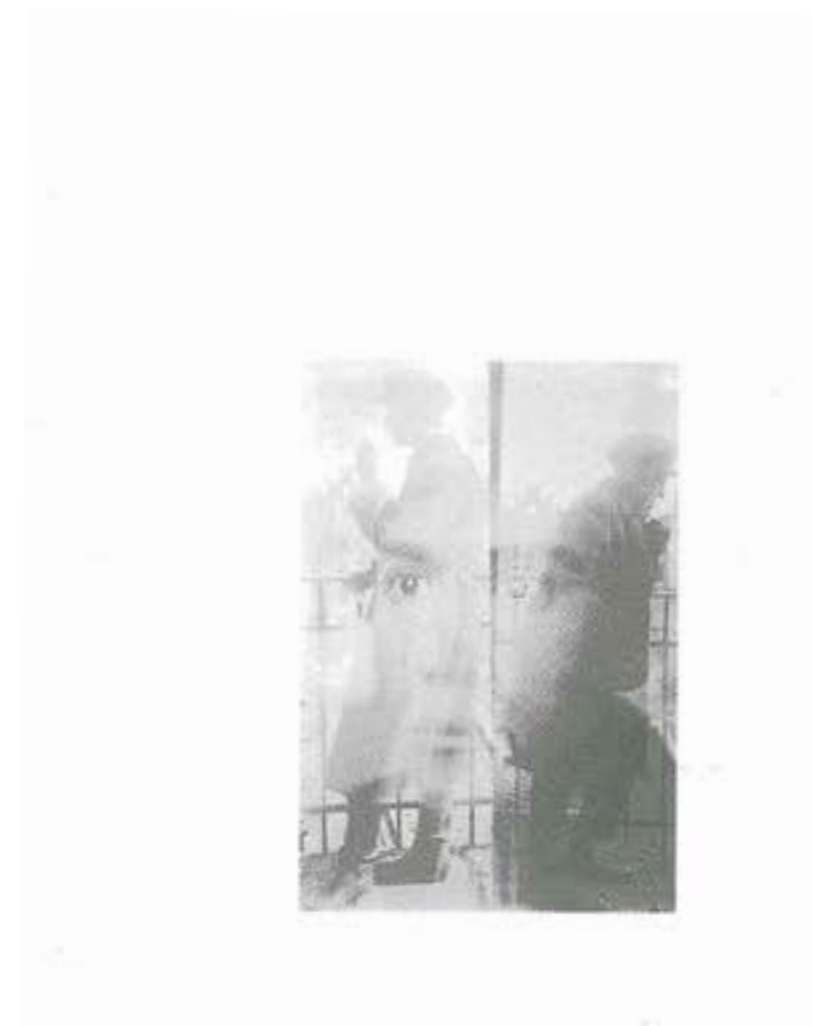


Fig. 1: El Lissitzky: Uden titel, 1923.

Denne omvæltning kommer til syne i kunsten. Mennesket søger i kunsten at udtrykke sig selv som autonom gennem en autonom kunst. Tabet af midten (Verlust der Mitte) er tabet af Gud, og som I.F. Görres med Sedlmayer udtrykker det: den inderste kerne af sygdommen er det forstyrrede forhold til Gud. Mennesket tvinges dermed til at genfinde troen, sandheden og meningen hos sig selv, i sig selv.

Problemet er ikke dette alene. Det hænger netop sammen med den enorme teknificering, mekanisering og specialisering af den moderne verden, med de anonyme apparaters overvældende magt og med det faktum, at mennesket placeres i en delfunktion, hvor der ikke gives nogen mening eller sammenhæng.

Verden synes til sidst at bestå af kaotiske brudstykker, materielle og menneskelige - hænder, hjul, dagens trummerum og sensation. Storbyens første digtere Edgar Allan Poe og Charles Baudelaire indstillede deres sanser på denne storbyens fragmentisering. Deres digte bryder tingene fra hinanden og samler dem i en suveræn vilkårlighed. På trods af denne konstruktive, syntetiske fremgangsmåde bevarer Baudelairens digte en synlig klassicitet: digtenes struktur var fast og formen homogen. I *Le Bateau Ivre* strømmer vandfald af billeder over hinanden, en strøm uden begyndelse og ende river alt med sig - rester og pjalter fra en ødelagt virkelighed.

*Fri, rygende, opsteget fra violette tåger
åbner jeg himlen, der rødmer som en mur
og bærer solens mos og azurblåt slim
til de gode digtere som fint syltetøj.*

Den moderne digter par excellence Rimbaud udtrykker det paradoksale, det uklare og jeg-bevidstheden ganske i overensstemmelse med den moderne tradition: *Jeg nedskriver tavsheden, natterne, jeg noterer det, som ikke kan udtrykkes. Jeg holder svimmelhederne igang.* Det nye digt repræsenterer en opgivelse af formen, opløser det traditionelle digt og frigiver de associationsgivende elementer. En fuldstændig omvæltning af det der traditionelt blev omfattet af begrebet digt. *I et samfund der er under opløsning må kunsten, hvis den vil være sandfærdig, afspejle forfaldet, og hvis den ikke vil være sin samfundsmæssige funktion utro, fremstille verden som foranderlig og bidrage til den forandring.*⁴

Således ser vi en tilsvarende spaltet udviklingsretning indenfor poesien som indenfor den moderne tradition som helhed. Subjektet indtager to positioner dels den konkrete fremmedgjorte, som er fortabt i en total uoverskuelighed, elimineret i forhold til det tekniske fremskridts rationelle fremmarch, dels en der henter betydningen fra værket ind i subjektet, der fastholdes som et stabilitetspunkt, hvorom bevægelsen og perceptionen af værket foregår. *Betydningen skabes via forankringen i subjektet.*

Mennesket i kunstens rum.

Som den omgivende virkelighed opløses af impressionisterne til en flygtig substans af lys, farveflimmer og fragmenterede former, bliver selvfremsstillingen fragmentarisk i sin bestræbelse på at infange en momentan situation. Omkring århundredeskiftet bliver selvportrættets problem mere og mere åbenbar. Det menneskelige individs fysiske fremtrædelsesform ansås ikke længere dækkende for kunstnerens identitet og personlighed. Og resultatet var at modelmaleriet søgtes afskaffet.

*Det er de samme dynamiske kræfter, som styrer menneskets og naturens aktioner. Grænserne mellem menneske og materie glider ud. Mennesket ahumaniseres, berøves sin "sjæl" og naturen "besjæles".*⁵ Skellet mellem beskuer og kunstværk opløses. I stedet for den antropocentriske opfattelse, hvor beskueren henholdsvis står uden for kunstværket, eller som en overordnet figur kan overskue værket, skal beskueren nu trækkes ind i værkets midte og dermed delagtiggøres i værkets energi, modsat den tidligere passive betragterposition. Betragteren forventes at handle sig gennem sin oplevelse og får dermed en anden mulighed for at påvirke sin virkelighed. Betragteren skal rystes, påvirkes og foruroliges af værkets *budskab*.

Maskemotivet - gridden - filter mod virkeligheden.

Med den abstrakte kunsts opståen i det 20. århundredes begyndelse bliver således også selvportrættet som en genkendelig fremstilling af et individ en umulighed. Selv indenfor kunstretninger, eksempelvis surrealismen, hvor det figurative element stadig indtager en betydningsfuld rolle og hvor det menneskelige ansigt optræder i maskemotiv, bliver det en absurditet. Maskemotivet genfindes i en række andre former, primært som gridnet, og kan tolkes som et filter over for virkeligheden. Det er således ikke en fysisk virkelighed, der danner udgangspunkt for afbildningen.

I Picassos portræt af *Ambroise Vollard*, 1910 (Pushkin Museum, Moskva) ses motivet opskåret og anskuet i overensstemmelse med kubismens synsmåde fra forskellige synsvinkler, forskellige forsvindingspunkter. En form der lægger op til beskuerens tolkning af det pågældende motiv. Senere I Duchamps *Nøgen person på vej ned ad en trappe*, 1923, opleves mennesket som en ren ydre adfærd, hvor fremtrædelsesform - figur/grund - forskydes fra sin stabile position. Den centralperspektiviske gengivelse af rummet opløses og figurens enkeltelementer positioneres i *en tidlig sammenhæng*.

Mennesket i arkitekturens rum.

Historisk har arkitekturen været relateret til den menneskelige skala. Menneskets kropslige proportioner har siden Brunelleschi's beskrivelse af centralperspektivet været udgangspunktet for arkitektur. Men i opgivelsen af formen tager tidens dynamik og rationalitet over - subjektet destabiliseres og mennesket fratages den overordnede position i forhold til de klassiske begreber som overskuelighed og harmoni. Mennesket forrykkes fra sin antropocentriske position.

Arkitekturen søger at modsvare og skabe genklang for de nye betingelser for mennesket ud fra to opfattelser: et æstetiserende oplevende menneske der afkræves en indlevelen sig i nye på hinanden følgende rumdannelser, og den rationalistiske tankegang hvis udgangspunkt hentes i en bevidsthed om reduktionen af menneskets historiske betydning. Arkitekturen søger i overensstemmelse med det æstetiske udgangspunkt at gå bag om det antropocentriske organiserende princip gennem at sætte det perciperende subjekt i bevægelse. Dette ses eksempelvis i Melnikov's udstillingspavillon til verdensudstillingen i Paris 1925.

Her lægges kimen til den position, som vi i dag må tage som en menneskelig udfordring. Det faktum, at det er subjektets eget initiativ, forestillingsevne, fascination, der skaber fremtidige muligheder rumligt som tidsligt. Den rationalistiske grundtanke kan ses udtrykt i Le Corbusier's grundopfattelse om boligen som maskine. Menneskets kropslige proportioner blev sat som datum for den arkitektoniske produktion, således kunne enhver type bygning anskues som simple multiplikationer af menneskets mål. Det oplevende og perciperende subjekt forsvinder til fordel for en gestalt, der kan fastlåses og tilpasses i det funktionelle på forhånd fastlagte mønster.

Le Corbusier bliver central for denne rationalistiske anskuelsesform med idealet om, at enhver genstand eller struktur umiddelbart skal vise sit anvendelsesområde, eller placeres i en sammenhæng, hvoraf den umiddelbart fremgår. En vision der skulle sikre det enkelte individs frigørelse og selvstændighed inden for klare fastsatte rammer af universel karakter. Her ses det antropocentriske princip opløst. Mennesket kan ikke længere fastholde sin centrale position i dets forestilling om sig selv og universet.

Mennesket forskydes fra sin position - kastes ud fra centrum og mister sin position som socialt og humant udgangspunkt for den arkitektoniske skaben, hvor dialogen ifølge de rationelle og tekniske aspekter står mellem konkret viden, videnskab, teknisk rationalitet og produktion. Bevægelsen mod en jeg-løs aperspektivisk verden er anticiperet.

NOTER

DET MODERNE MENNESKE.

1. Jeg vil erindre om Descartes': Ego cogito sum, idet det er første billede på subjektets "fødsel" og subjektets selvbevidsthed og kan alt andet lige knyttes til autonomibegrebet. Yderligere ser jeg det væsentligt at henvise til Michel Foucaults, f. 1926, subjektproblematik, der redegøres for bl.a. hos Jens Erik Kristensen: Det moderne subjekts genealogi. Subjektets status, Kulturstudier 6. red. Hauge, Hans. p. 110 ff. Jeg vil kort her fremhæve J.E.K.'s påstand om at mennesket som sådan iflg. Foucault først dukker op i bruddet mellem det klassiske og det moderne, altså i forbindelse med en transformation i de fundamentale vidensdispositioner. Han fortsætter: at med dette epistemiske brud fødes mennesket, ... og hermed er rummet disponeret for den moderne tænkning.
2. Hvilket er den samme betydning, jeg tillægger det konstruktivistiske/futuristiske sprog Zaum, som introduceres senere.
3. Sedlmayer, Hans: Verlust der Mitte. Salzburg 1948 p. 168 ff.
4. Fischer, Ernst: Kunstens nødvendighed. Kbh. 1966.
5. Edwards, Folke: Den barbariske modernismen. Malmø.1987.

INTERMEZZO

En visdomshistorie.

En sufi, en vismand fra Mellemøsten, blev engang spurgt om hvordan han var nået frem til sit nuværende trin af visdom og indsigt. Han svarede: *Ved at gøre hjertet hvidt i meditation, og ikke ved at gøre papir sort med bogstaver.*

En japansk zen-munk og billedkunstner blev af kejseren opfordret til at male et billede af en bambus. Zen-munken svarede: *Det vil tage tre år. Hvorfor det?* spurgte kejseren. *Fordi jeg bliver nødt til selv at blive en bambus for at kunne male den,* lød svaret. *Jeg kan vente,* sagde kejseren. I tre år sad zen-munken ved siden af en stor bambusplante, i dyb meditation. Med mellemrum sendte kejseren adjutanter ud for at undersøge, hvordan det gik. *Han bliver mere og mere som en bambus, fortalte de. Han svajer i vinden som en bambus svajer i vinden. Han ligner mere og mere en bambus. Faktisk er det svært at afgøre hvem der er hvem.* Efter tre års forløb vendte zen-munken tilbage til paladset og bad om en pensel og et stykke papir. I løbet af fem minutter malede han et billede af en bambus, der var så levende at kejseren udbrød: *Fortræffeligt! Et kunstværk!*

J e g k u n n e d å r l i g t n o k f r e m s t a m m e m e d e n

DET ABSTRAKTE RUM

DE STIJL - EN INTRODUKTION

I det følgende introduceres De Stijl bevægelsens centrale opfattelser af rummet som tema. De Stijl gruppen påvirkes på mange centrale områder af kubisternes opfattelse af rummet som fænomen, på samme måde som den inspireres af ønsket om at nå bag de traditionelle opfattelser af kunstværket. Kunstværket skulle ikke repræsentere virkeligheden men være virkeligheden. Den permanens, der spores hos kubisterne, omsættes hos De Stijl til arkitektoniske overvejelser. Den kubistiske rumopfattelse bærer os her endnu længere mod et abstrakt geometrisk formsprog. Følgende introducerer jeg tankesættet bag De Stijl bevægelsen som jeg ser omsættes de klassiske temaer, harmoni, orden og overskuelighed til moderne begreber. Som jeg har nævnt under afsnittet om metode, mener jeg De Stijl videreudvikler den abstrakte/ æstetiske modernitet, der udspringer af spaltningen i det moderne begreb. Dermed udtrykkes en stilhed jeg mener er grundlæggende.

De Stijl startedes af Theo van Doesburg i Leiden 1917 med blandt andre Piet Mondrian, Rietveld, Oud og Van Eesteren som medlemmer. De Stijl fokuserede på en ny bevidsthed, som grundlagdes på en ny tids videnskab, rationalisme og kollektivisme i stedet for den forgangne tids fordomme, illusioner og subjektivism. Med verdenskrigen var den materialistiske og jeg-fikserede kultur gået i graven, hvorfor den nye kunst, neo-plasticismen, bevæger sig mod det universelle, abstrakte og almenlydige.

Ved hjælp af videnskab og teknologi - van Doesburg kaldte endog den nye kunst for "mekanisk æstetik", søgte man en ny universel harmoni og balance, som også havde en moralsk og konstruktiv dimension. Gennem også at forandre arkitektur og design skulle neoplasticismen revolutionere menneskets miljø - og dermed også forandre mennesket selv og udvikle det til et uselvsk, harmonisk og afbalanceret væsen. Med

s t e m m e , d e r i k k e v a r m i n e g e n :

denne rendyrkede idealisme og strenge formalisme er De Stijl ganske i modsætning til futuristerne og deres konfliktfilosofi. Men der findes dog paralleller, når man ser på deres stræben efter overindividuel tidslig kunstteori bygget på relationer, interaktion, dynamisk asymmetri og rytmisk kraftspil samt i visionen om kunstneren som vejviser og samfundsreformatør (arte-azione). Mondrian opfattede futuristerne som et vigtigt trin på vejen mod en dematerialiseret virkelighedsopfattelse, og van Doesburg opfattes som direkte inspireret af futuristerne i sine diagonale kompositioner. En ny tid havde skabt ny indsigt og kunstneren måtte udforske det ukendte og formidle denne indsigt. Både futuristerne og De Stijl så i kunstneren ikke blot en visionær men også en missionær for en bedre fremtid.

Udgangspunktet for den hollandske modernitet og dens teoretiske grundlag var to modsatte retninger. Den ekspressionistiske Amsterdamskole - og "skolen" baseret på De Stijls principper. De Stijl forstod tidsånden som reduktion af former og farver. I et af de første numre af tidsskriftet De Stijl udtrykte Mondrian, at mennesket udvikler sig fra materie til ånd set i et kosmisk perspektiv som et hele.

I Van Doesburgs "Grondbegrippen" (Principles) fra 1919 forklarede han tilsvarende Mondrian, hvordan kunst havde udviklet sig fra at udtrykke substans mod at udtrykke en rumlig idé. Det var især gennem Mondrian, at De Stijl gruppen var i stand til at udvikle en æstetisk teori i hvilken dematerialiseringen af deres konceptioner blev forsvaret. Mondrians kilde var arbejder af den hollandske Hegelfilosof Bolland og neoplatonikerne, matematikeren og mystikeren Dr. M.H.J. Schoenmaekers.

Hvor Worringer adskillige år før helt klart havde set de forskellige kunstneriske tilskyndelser til abstraktion og indfølelse, så De Stijl kun abstraktionen som den kreative kilde. Alle fænomener fra en sensationsfikseret verden udenfor skulle reduceres til en repræsentation af ren immaterialitet. Redskabet til at udtrykke denne idé var: Planet og rummet. ^{Fig. 1, 2.}

At udtrykke det åndelige indhold.

I Theo van Doesburgs "Drie Voordrachten" inddelte han kunsthistorien i tre overordnede bevægelser: Først tilskyndelsen til litterært at udtrykke den visuelle erfaring som han kaldte "Afbeelding". Dernæst visuelt at udtrykke det åndelige indhold som i gotikken. Dette kaldte han "Uitbeelding". For det tredje at udtrykke det åndelige indhold direkte som et rent relationsforhold mellem form og farve, som indiceret i

" D e t k a n i k k e v æ r e r i g t i g t . "

"Ombeelding". Sidstnævnte skulle blive fremtidens stilart. Den neo-plastiske bevægelse eller på hollandsk "Nieuwe beelding".

Ifølge Van Doesburg var kunsten en hensigt i sig selv. Han var fuldstændig enig i det 19. århundredes l'art pour l'art holdning. Den grundlæggende opgave for kunsteren var at tilfredsstille æstetiske krav. Imidlertid havde disse æstetiske krav en åndelig karakter, siden de tilfredsstillede ånden. Kunstnere skulle ikke skabe for den konkrete sag alene men snarere udtrykke en ny abstrakt bevidsthed. Ifølge Van Doesburg skulle kunstnerne søge at udtrykke dette billede af verden gennem ren og objektiv æstetik. Af denne nye bevidsthed sprang ideen om en anden måde at udtrykke og opfatte rum. I Van Doesburgs forelæsning fra 1916 : "Æstetiske principper for moderne visuel kunst" udtrykker han følgende: *Space precedes the visual conscience. The visual artist arranges, multiplies, measures and defines the conformities and relations of forms and colours to space. To him, every object has a certain relation with space: it is the image of space..... In a continuously changing spatial order, in other words, if an object is in motion, an order of Space-Time is created. The capacity to create therefrom a harmonic-melodic totality is the business of the artist. I believe the same holds true for architecture..... The foundation of the building is space. Hence the visual conscience of the architect ought to be founded on the Idea of Space. The relations, established by forms and space, determine the rhythm and the aesthetic value of the building.*¹

Rum skal derfor ses som et af de væsentligste temaer i De Stijl bevægelsen inden for maleri, skulptur og arkitektur. Rum som en åndelig idé blev det grundlæggende tema for De Stijl-medlemmernes kunstneriske og filosofiske statement i neo-plasticismen.

Planets absolutte renhed: abstraktion versus indfølelse.

I "Abstraction and Empathy" 1908 modstiller Wilhelm Worringer (1881-1965) abstraktion modsat indfølelse, som to begreber der indskriver spændingen i den moderne situation. Indfølelse repræsenterede menneskets begær efter organiske naturalistiske former mens abstraktionen tilskynder til aorganisk, krystallinsk, stiliseret geometri. Worringer påstår, at abstraktion stammer fra en indre uro - et ønske om negation af rummet, frygten for rummet. Abstraktion er resultatet af menneskets enorme åndelige frygt for rum, (agorafobi) Konsekvensen af denne indre drift var ifølge Worringer dobbelt: Reduktionen af alle kunstneriske repræsentationer til et

M e d s a m m e l a v e s t e m m e s a g d e b i b e l s æ l g e r e n

plan og undertrykkelsen af repræsentationen af rum. Det var præcist denne erkendelse af planets absolutte renhed, som førte Mondrian til hans kunstneriske vision. Og via dette havde Worringers teorier stor indflydelse på det abstrakte maleris fødsel og skabelsen af abstrakt rum.

De Stijl tidsskriftet.

I de første numre af magasinet De Stijl præciserede Van Doesburg og Bart van der Leck deres opfattelse. Det nye rumkoncept var først udviklet indenfor maleriet. Maleren Bert van der Leck, at arkitekturen skulle tage sig af at afgrænse "at konstruere rummet" - mens billedkunsten til gengæld skulle bryde rummet op - destruere rummet. Adskillige år senere lykkedes det efter pres fra Mondrian og Van der Leck, for Doesburg at demonstrere realiseringen af det rumkoncept, han formulerede i 1916. Senere udtrykte Van der Leck, at kun hvis arkitekterne fulgte malernes vej ville de udvikle en moderne arkitektur. ^{Fig. 3.}

Ifølge Van der Leck havde maleriet brudt den traditionelle opfattelse af rum og tid. Den nye fase skulle udtrykke kontinuiteten af rum på planet. Idet maleriet var plant, kunne det udtrykke rum som udstrækning af planet. De essentielle elementer i maleriet var derfor rum og plan. Arkitektur blev opfattet som en yderligere udstrækning af det billedmæssige plan til 3 dimensioner og derfor tilpasset maleriet, endskønt på en anden måde.

Mod en plastisk arkitektur.

Van Doesburgs vision om kunstnerisk udvikling som en udvikling af opmærksomhed mod flere og flere rumlige dimensioner inspireredes af Riegls teori (1901) og af Van Doesburgs samtidige, kulturfilosoffen Spengler. I "Aftenlandets undergang" skriver Spengler blandt andet: *Manets og Wagners kunst, som tilsyneladende er en tilbagemænd til det elementære, til naturen, over for indholdsmaleriet og den absolutte musik, betyder i virkeligheden en given efter for de store byers barbari, for den begyndende opløsning. Van Doesburg forenkler dette: In fact human development is nothing other than the awareness of more and more spatial dimensions. In the visual art this idea has been determined more or less by the time.*²

Van Doesburg var fascineret af rum og efter at have set Rietvelds Røde og Blå stol udtrykte han poetisk: *Rum defineret af rum, rum der trænger ind i hinanden, rum-*

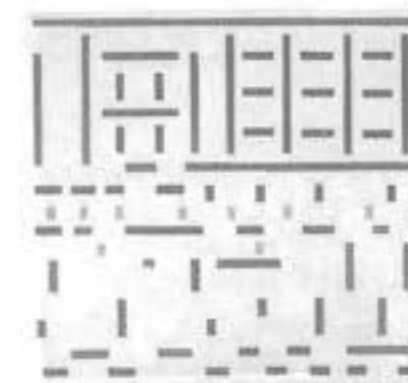


Fig. 1: Theo Van Doesburg: Composition IX. Cardplayers 1917.

Fig. 2: Theo Van Doesburg: Betonmonument for byen Leeuwarden, 1916.

Fig. 3: Bart Van der Leck: Composition 3, 1917.

lig mystik. Til slut personificerer han sig totalt med rummet og siger : Jeg er rum. Sammen med Van Eesteren præsenterer han i 1923 den franske kunsthandler Léonce Rosenberg for et rummanifest: *Vi har studeret rummets love - og deres uendelige variationer: (rumlige kontraster, rumlig dissonans, rumlig fuldendelse etc.) - og vi har fundet at disse variationer af rum kan blive kontrolleret som en balanceret helhed. Ved at sprænge væggene har vi ophævet dualismen mellem inde og ude - interior / exterior.*

I 1924 udgiver Van Doesburg sit manifest *Towards a plastic Architecture*, hvori han præciserer sin opfattelse i 16 punkter, som var forløberen for det *Elementaristiske manifest* fra 1926-27. Teksten skulle læses i sammenhæng med hans kontrakonstruktioner (1922) og især med Rietvelds Schröder-hus (1923) i erindring. Punkt 10 og 11 går tæt på tid og rum begrebet i den nye arkitektur. Fig. 4, 5, 6, 7.

10: *Space and Time:*

The new architecture takes account not only of space, but also of time as an aspect of architecture. The unity of time and space gives architecture the appearance being new and completely plastic with four-dimensional, temporal and spatial-plastic aspects.

11: *The new architecture is anti-cubic, i.e. it does not strive to contain the different functional space cells in a single closed cube, but it throws the functional space out from the center of the cube, so that height, with and depth plus time become a completely new plastic expression in open spaces. In this way, architecture acquires a more or less floating aspect which, so to speak, runs counter to the natural force of gravity.*

Malerne i De Stijl gruppen hævdede, at den nye opfattelse af tid/rum-begrebet, kaldet den 4. dimension, udsprang af det kubistiske maleri gennem sprængning af centralperspektivet. Oud mfl. var tydeligt inspireret af Frank Lloyd Wright eksempelvis: Unity Church, Oak Park Chicago - 1904, som Oud fastholdt som den anden rene inspirationskilde til De Stijls formelle formsprog. Frank Lloyd Wrights arbejder var de eneste - udenfor gruppen, der måtte publiceres i tidsskriftet.

De fleste arkitekter forlod gruppen. Kun Rietveld, der blev medlem i 1919, forblev loyal. Et typisk eksempel var Rosenberg opgaven i 1923, hvor hverken Oud eller Mondrian ønskede at blive involveret. Som jeg senere kommer ind på, bliver Van

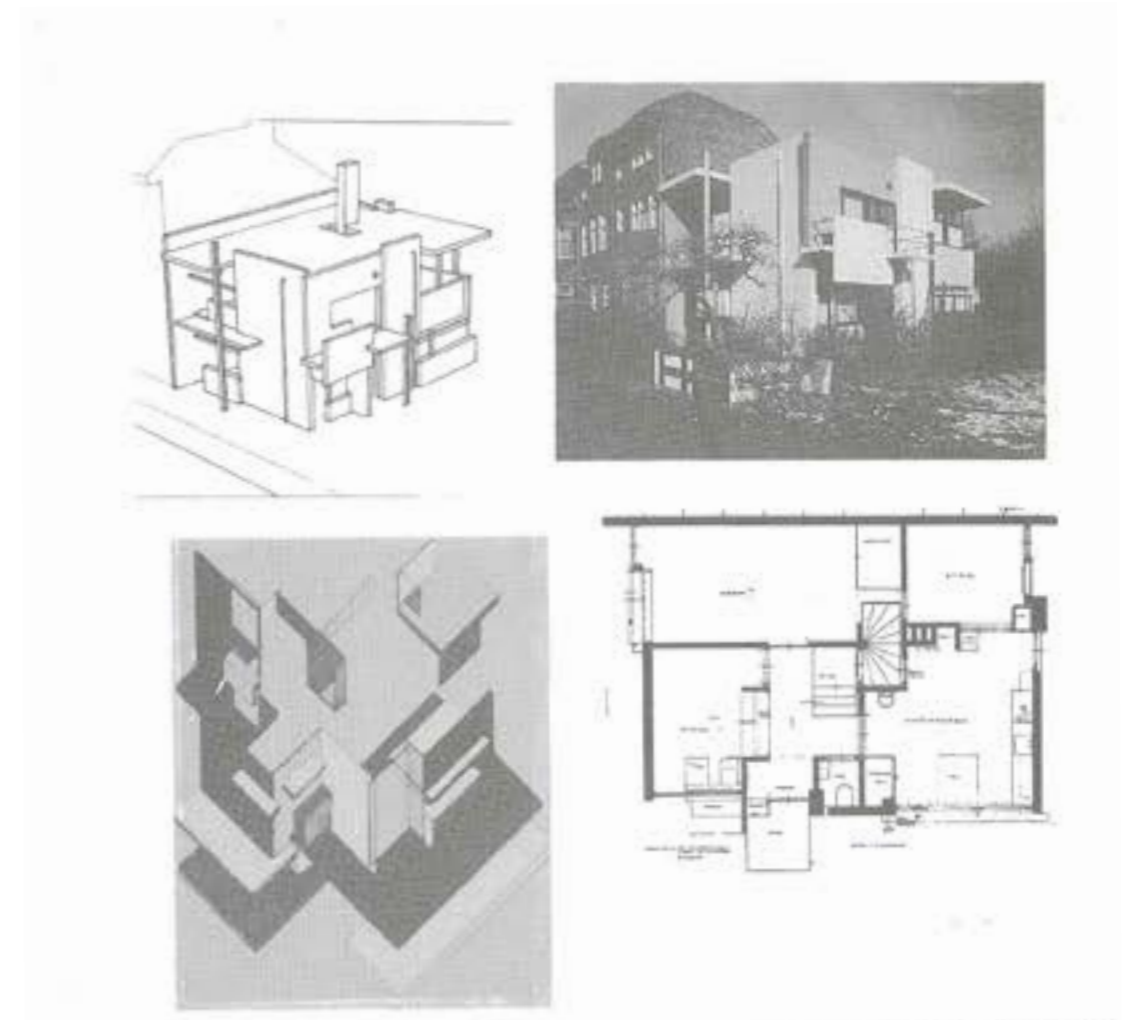


Fig. 4: Van Doesburg og van Eesteren: Model til maison particulière. En Kontra-konstruktion, som skal ses som en tre-dimensionel udvidelse af billedplanet, 1923.

Fig. 5: G. Rietveld, Schröder Hus, Elementaristisk Aksonometri.

Fig. 6: G. Rietveld, Schröder Hus, Utrecht, Facade, 1923

Fig. 7: G. Rietveld, Schröder Hus, Plan.

Eesteren direkte involveret. Ideerne blev sidenhen adopteret på Bauhaus skolen i Weimar, hvilket skete efter Van Doesburgs forelæsninger der i 1922. Her bliver rum/tid-diskussionen en af katalysatorerne for den såkaldte Weimarrevolution i 1923, hvor det ekspressionistiske monopol blev brudt.

De Stijl blev udeladt fra verdensudstillingen i Paris 1925. I stedet kom det hollandske bidrag fra den ekspressionistiske Amsterdamskole. Et østrigsk medlem af De Stijl, F. Kiesler, blev repræsenteret og udstillede et neo-plastisk projekt: "Cité dans L'Espce", som formidlede en noget anden idé om de Stijls filosofi. Kieslers projekt udtrykte rummets overlegenhed gennem at minimere de omgivende vægge. Et af Kieslers idealer var at fjerne adskillelsen mellem interiør og eksteriør med henblik på at skabe ny harmoni. I 1961 skrev han: *The term outer space is wrong - misleading. There is no outer space as far as the universe is concerned. It is all part and parcel of the same composition.*^{Fig. 8.}

Kiesler arbejdede samtidigt på sit "Endless House"- endskønt dette formudtryk var ganske anderledes organisk end De Stijl's. Det endeløse hus blev kaldt "endless" fordi alle ender mødes, og mødes kontinuert. Det er endeløst, som det menneskelige legeme. Der er ingen begyndelse - ingen slutning. Det endeløse korresponderer med det følelsesmæssige - det kvindelige overfor det skarpkantede mandlige. Rummet i "Endless house" er kontinuert. Alle rum kan forenes i et enkelt kontinuum.

De Stijl gruppen kendetegnedes af den ubestridte leder Theo Van Doesburg, af Piet Mondrian, Van der Leek, Oud mfl. med Mondrian og Van Doesburg som de vigtigste teoretiske personligheder inden for gruppen. De repræsenterede hver en skole i skolen: Mondrians "neo-plasticismens filosofi" og Van Doesburgs "elementarisme" idet Van Doesburgs elementarisme udsprang af en reaktion på Mondrians neo-plasticisme. Piet Mondrians filosofi om neo-plasticismen dannede grundlaget for De Stijls æstetik. Mondrian forenkede virkeligheden til kun at omfatte tre begreber: Planet, det horisontale og det vertikale - og primærfarverne. Mondrian var bosat i Paris omkring 1911, hvor han inspireredes af kubismens opgør med virkelighedsgengivelsen og det centraperspektiviske rum. Mens kubismen motivmæssigt tager afsæt i storbylivet, tager Mondrian som start udgangspunkt i naturen, - præcis som den fremtræder menneskeskabt med vertikale og horisontale linier i det hollandske landskab: det universelle, harmonien, enheden, og "ånden i sig selv".^{Fig. 9, 10, 11, 12.}

Dette afspejles, da Mondrian med serien "Pier and Ocean" i 1914-17, skildrer bøl-

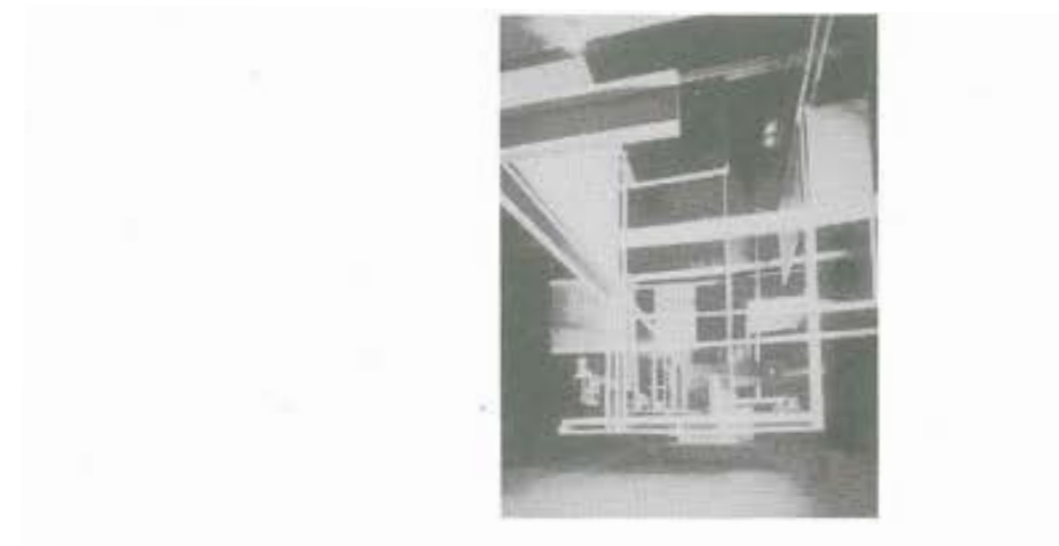


Fig. 8: Kiesler: The City in Space, International udstilling i Paris.

gernes møde med kajen. Det sidste billede hvor naturen var det direkte udgangspunkt. Med rette linier, uhierarkisk i balance, reduceres naturen til dens mest enkle afbildningsmæssige forhold. Farverne afsættes tilsvarende uhierarkisk uden at tiltage sig speciel opmærksomhed. Kompositionen ophæver i sig selv farvens betydning. I de tidligste anes den ovale afgrænsning, som hentyder til det kosmiske æg fra den hinduistiske tradition .

I 1925 skriver han: *Den nye opfattelsesmåde går ikke ud fra et bestemt punkt. Den har sit synsfelt overalt. Grænseløs, uhæmmet af tid og rum i lighed med relativitetsteorien. I praksis placeres synsfeltet med den nye opfattelsesmåde foran fladen - formfordybelsens yderste mulighed. Arkitekturen ses således som en mangfoldighed af flader. Denne mangfoldighed samordnes imidlertid - abstrakt - til et fladt, det vil sige flademæssigt billede.*

Van Doesburg var en mere utålmodig og dynamisk personlighed, han ønskede at søge bag om grænserne for planet. Denne æstetiske idé havde behov for en tredimensionel udtryksform, hvilket var det, der drev Van Doesburg mod arkitekturen. Han var yderligere fascineret af diagonalen allerede i 1918. Mondrians horisontale og vertikale linier var for statiske for Van Doesburg. Mondrian kunne ikke acceptere Van Doesburgs formelle kætterier og i konsekvens heraf forlod han gruppen i 1925. Van Doesburg introducerer diagonalen som en reaktion på Mondrians horisontale og vertikale linier, som han opfatter som statiske og pragmatisk. I elementarismen tager han udgangspunkt i neo-plasticismen, men fokuserer på dynamiske temaer som diagonalen for at kunne udtrykke tidselementet. ^{Fig. 13.}

Van Doesburg forholder sig til 3 stadier forud for sin egen elementariske komposition: 1: Den klassiske symmetriske komposition (de tre gratier), der eksisterer til og med begyndelsen af det 20. århundrede.

2: Den koncentriske komposition i kubismen, hvor tingene presses ind mod et centrum, hvor de forenes i et spil, mens periferien bliver tom.

3: Den neoplastiske komposition - som den var udviklet af Mondrian - som ophæver midterpunktet så alle dele af fladen får lige stor betydning.

Doesburgs egen variation - den elementære kontrekomposition - anvender i stedet delinger af fladen i modsætningsforhold. Han proklamerer sit elementarisme-manifest i 1926.

s e r i e k a n b e g y n d e o g s l u t t e m e d e t

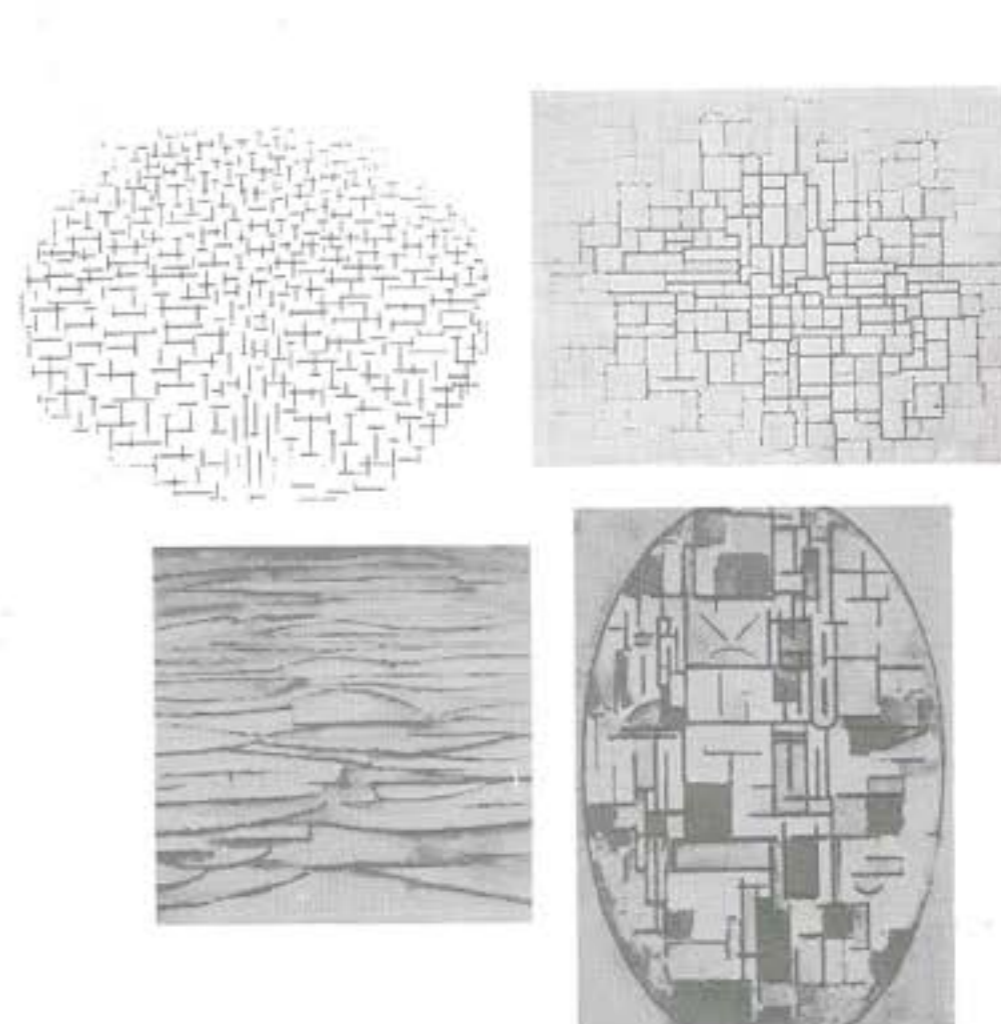


Fig. 9: Piet Mondrian: Pier and Ocean Serie, The Sea, 1914.

Fig. 10: Piet Mondrian: Pier and Ocean serie, Composition in line and color. Windmill 1913.

Fig. 11: Piet Mondrian: Pier and Ocean Serie, Composition no. 10, 1915.

Fig. 12: Piet Mondrian: Pier and ocean serie, Painting III, Composition, 1914.

v i l k å r l i g t t a l . ”

Konflikten mellem disse kunstnere udsprang af deres rumopfattelse og tolkning af den 4. dimension. Mondrian holdt sig til planet, hvor Van Doesburg troede på et fire-dimensionelt rum/tid kontinuum. Van Doesburg forudså problemstillingen og søgte gennem elementarismen at råde bod på dette og give et bud på en fremtidig opfattelse. I hans senere "Painting and Plastic art" formulerede han den egentlige årsag til bruddet med Mondrian således: *Elementarismen blev født dels som en reaktion mod en altfor dogmatisk og kortsigtet tilpasning til neo-plasticismen, dels som en konsekvens af neo-plasticismen, og sluttelig som en korrektion af neo-plastiske ideer.* Elementarismen ser tid/rum faktorerne som de væsentligste i en ny plasticisme. Mens de neo-plasticistiske udtryksmæssige muligheder er begrænset til to dimensioner, til planet, arbejder elementarismen med plasticismens muligheder i fire dimensioner, i tid/rum.

Menneskets bevægelse gennem rummet var central for Van Doesburg. Mennesket var ikke længere fikseret til et vilkårligt punkt, hvorfra det stirrede statisk på et billede. Tid/ rum billedet skulle stimulere beskueren til at indtage hele indholdet af den rumlige erfaring. Et andet væsentligt De Stijl medlem var den kubisk/futuristiske maler Severini, som adskillige gange refererede til den franske matematiker Poincaré, som underviste på Sorbonne i Paris ved århundredeskiftet. Det er øjensynligt at de franske kubister i Poincaré fandt en videnskabelig parallel.³

NOTER

DET ABSTRAKTE RUM.

1. Van de Ven, Cornelis: Space in architecture. Van Gorcum 1987. p.196.

2. Van de Ven: ibid.

3. Jules Henri Poincaré-(1854 -1912) var kendt som konventionalist i videnskabsfilosofi. Det betyder at love og teorier ikke er sande eller falske beskrivelser af verden, men konventioner, der udtrykker valget af ét ud af flere mulige beskrivelsessystemer. Poincaré giver en erkendelsesteoretisk kritik af den traditionelle opfattelse af forholdet mellem geometri og virkelighed. Poincaré var dybt involveret i diskussionen om den 4. dimension. Han var af den modsatte opfattelse af Newtons absolutte rumopfattelse.

Rummet var for Poincaré relativt, en amorf størelse, som han forklarede i "The relativity of Space" 1909. På trods af disse diskussioner, søgte Poincaré at demonstrere at det helt almindelige rum, i hvilket mennesker levede, kun havde 3 dimensioner. Den 4. dimension opfattede han som en ret ubekvem opfindelse af den menneskelige hjerne. I 1912 skriver han i "Dernières Pensées", udgivet efter hans død, at der anes en nær sammenhæng mellem det kubistiske maleri og videnskaben.

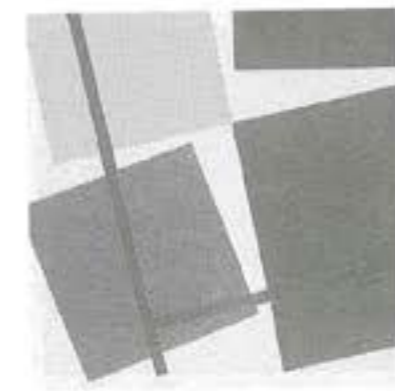


Fig. 13: Theo Van Doesburg: Simultaneous Countercomposition, 1929-30

DET IRRATIONELLE RUM

DEN RUSSISKE KONSTRUKTIVISME - EN INTRODUKTION

All these objects of modern life create, in the long run, a modern state of mind.

Le Corbusier, *Architecture or Revolution*, L'Esprit Nouveau, 1921.

Konstruktivistisk betegnes den kunst, der symbolsk eller åbenbart søger at anskueliggøre et værks tilrettelæggelse, sammensætning og opbygning i overensstemmelse med vedtagne regler om rytme, symmetri, materialebestemmelse, funktion etc. ved hjælp af enkle, entydige billedelementer, såsom bærende linier (kraftlinier), geometriske figurer og arkitektonisk samlende komponenter. Således beskriver Oscar Reutersvärd i Konsthåndboken, 1948, den svært definerbare konstruktivisme, der sætter sit umiskendelige aftryk på tværs af kunstarterne.

Betegnelsen konstruktivisme fremtræder i Rusland i årene 1920/21 i titler på værker og på kunstnergrupper. Tolkningen af begrebet varierer, men den gennemgående ånd er konstruktion som organisation, som aktivitet, der drives til det yderste: *Ned med kunsten. Længe leve teknikken. Nutidens kollektive kunst er konstruktivt liv.*¹

Vi skal tilbage til December 1921, hvor Varvara Stepanova i en forelæsning på In-chuk talte "Om konstruktivisme" som en terminologi, der indrammede kunsternes ideer. Begrebet konstruktivisme hed tidligere ganske enkelt "kunst produktion".

Jeg vil i det følgende uddybe på hvilken måde den russiske konstruktivisme griber de kunstneriske strømninger, der eksperimenterer med den rumlige gengivelse. Fundamentet for den russiske modernitet kan hævdes i lige så høj grad at udvikles på baggrund af et eget udviklingsmønster, hvor spændingen mellem det tidsfikserede kunstudtryk og det æstetiserende udtrykkes gennem en række hybridformer. Således mener jeg at en samtidskarakteristik er væsentlig, idet der heri ligger en selektering,

der spejler den spaltning i det moderne, jeg i afhandlingen søger at uddybe. Jeg fokuserer derfor særskilt på betydningsdannelsen i det irrationelle suprematiske rum, hvor de traditionelle repræsentationssystemer ikke slår til. Malevich bliver derfor en central figur, idet bl.a. hans arkitektoner netop tilsvarende ikke kan aflæses som tegn i almen forstand. Afslutningsvis antyder jeg i hvilket omfang, konstruktivismen og rationalismen på forskellig vis omsætter klassiske spatiale temaer til et samtidigt formsprog. Konstruktivismen udvikler en indføling for formens tilblivelse, der udspringer af en reaktion på den herskende vestlige arkitekturhistories egenforståelse af formgenesen. Temaer der også ses sætte spor i teatrets og filmens verden.

Det moderne gennembrud.

Det moderne gennembrud i Russisk kunst og arkitektur tog sit udspring i de første 20 år af dette århundrede. Hvor man i Vesten i perioden inden første verdenskrig var præget af en radikal kulturpessimistisk holdning, som blandt andet kommer til udtryk hos Spengler i "Vesterlandets undergang" fra 1917, er det i højere grad en visionær men også revolutionær tilstand, der hersker i Rusland. Den revolutionære situation, der først konkret kommer til udtryk i 1917, havde længe været undervejs, og bevidstheden om et til stadighed lurende opgør sporede som en understrøm på tværs af kunstarterne. Den engelske forfatter Camilla Gray blev den første der, i *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, pointerer sammenhængen mellem de forskellige kunstneriske udtryksformer og beskriver udviklingen som et samlet opgør mod alle vante forestillinger om kunsten og dens indhold. Gray funderer udspringet for den moderne bevægelse i Rusland omkring 1870, hvor den store jernbanemagnat Sarva Mamontov samlede en række progressive kunstnere af forskellig observans. Heraf udspringer den første reaktion på det etablerede kulturliv. Jeg lægger som nævnt udspringet senere, idet vægten lægges på det moderne rums artikulation.

Allerede i begyndelsen af århundredet sås en voldsom industriel udvikling i Rusland, der blandt andet var baseret på vesteuropæiske investeringer. Mellem 1905-10 intensiveredes kontakten mellem Rusland og Europa, især München, Wien og Paris, idet postimpressionismen, futurismen og kubismen blev introduceret til den russiske kulturavantgarde gennem store russiske kunstsamleres udstillinger. Picasso, Cezanne, van Gogh mfl. blev ganske tidligt præsenteret for det russiske publikum. Der var fri rejsemulighed for kunstnerne, hvilket betød en hurtig omsætning af ideer og kunst-

neriske udtryksformer. Derfor sås de forskellige europæiske bevægelser i russisk version ofte i hybridformer, hvilket blandt andet kommer til udtryk i Malevichs kubofuturistiske maleri *Aviator* 1914, hvor futurismens mekaniske bevægelser ses kombineret med en kubistisk rumlig orden, samtidig med at den russiske farvestrålende folkekunst fastholdes. ^{Fig.1.}

Ved slutningen af 2. verdenskrig havde den russiske kunst - og kulturavantgarde udviklet sig i to retninger tilsvarende den spaltning, vi har set i Vesten. Det er dog væsentligt at notere sig at den sociale og politiske bevidsthed i Rusland er ganske anderledes end i Vesten. Den revolutionære tilstand, der optræder fra århundredeskiftet, er en politisk bevidsthed, som naturligt slår igennem i kunsten. På den ene side en syntetiserende ikke-brugsmæssig holdning der ses hos Malevich og i Kruchonykhs poesi eksempelvis til "Sejren over Solen", som jeg senere uddyber. På den anden side den funktionelt og produktionsmæssige udvikling der udspringer af Organisationen for Proletariatskultur "Proletkult", hvis ledende person var økonomen Alexander Malinovsky under navnet "Bogdanov" (den gudsbeåndede). Den sociale og kollektive ånd kommer efter revolutionen i 1917 i et stærkt modsætningsforhold til den æstetiserende, abstrakte kunstretning. Senere konkretiseres denne tvedeling på Vhutemas (1920-30) "Statens højere kunstneriske og tekniske værksteder" mellem en rationalistisk retning ledet af Nikolai A. Ladovsky, baseret på perception, og en mere materialistisk og programmatisk under lederskab af Moisei Ginzburg.

Baggrunden for konstruktivismen var fra første færd tæt knyttet til samtidens problemstillinger, idet der lå et socialt sigte og indhold heri. Den blev derfor tæt knyttet til begreber som organisation, konstruktion som proces og teknologi. Fælles for tolkningen af begrebet var opfattelsen af konstruktivismen ikke udelukkende som konstruktion - men som en ny metode at formgive på. Denne formgivningsmetode affødtes derfor af en ny bevidsthed om verden og virkeligheden. Nye tanker og erkendelser bad om nye former at have dem i. En bevidsthed om samtiden og nutiden som ikke kunne komme uden om maskinens indflydelse. Selv om det russiske samfund stadig var baseret på landbrug, sås den tekniske udvikling at vinde indpas. *Nutidsbevidstheden* hos de russiske kunstnere er derfor i lige så høj grad som hos den italienske futurist Marinetti baseret på en teknisk og industriel bevidsthed, en bevidsthed om en moderne kultur i fremmarch. I Rusland er den moderne kultur i

højere grad sammenknyttet med det politiske system, hvor den frihed, som de vestlige kunstnere har kunnet udnytte, måske kun blev udtrykt mellem 1917-1925, hvor kommunismen var ny og gav plads for den samtidige kunstudfoldelse.

Konstruktivismen som fænomen omfatter således en række tendenser, skoler, retninger og politiske holdninger, der artikuleredes retorisk gennem manifeste, erklæringer og resolutioner. Konstruktivismens stilistiske egenart er funderet i en mangefacetteret selvforståelse, hvis rod i et samfund under hastig udvikling manifesterer sig dels i maleriet, dels i skulpturen for i den sidste del af 1920'erne at konkretiseres i arkitekturprojekter. Konstruktivismen kan derfor ses som en strømning, der efter revolutionen greb ind og for en tid ændrede kunstnerens forhold til deres medium.

Udviklingen af et nyt rumkoncept, som jeg ser det fremtræde i suprematismen og i konstruktivismen kunne kun ske på baggrund af den internationale påvirkning. Parallelt med den russiske avantgarde som blandt andet opstod omkring Inkhuk, "Moscow Institute of Artistic Culture" (1920-1924) og Vhutemas i Moskva, etableredes gruppen De Stijl i Leiden i Holland (1917) og Bauhaus i Weimar (1919). Det fælles mål er udviklingen af et nyt rumkoncept, der går fra 2 til 3 dimensioner, "en rumlig kubisme" der genererer den nye arkitektur.³

En fælleseuropæisk modernitet.

Mange steder i Europa dannedes grupper af kunstnere, hvis tolkning af samtiden, ideologiske baggrund og målsætning ikke var enslydende, men i høj udstrækning indfangedes af den ramme, som kunne kaldes *konstruktivismens fælles formprincipper*. Hvilket også gælder for De Stijl - gruppen.

Konstruktivisterne er som kubisterne og futuristerne inspireret af den nye metropol, hvis bevægelse, dynamik og anderledes livsform blev omsat til æstetisk design. Inspirationskilden var maskinen og tidens teknisk avancerede erkendelser og teknologiske landvindinger. *Storbyerne, der var begyndt at vokse ud over deres grænser ind i landskabet følgende deres egne naturlove, fremkaldte uvante synsoplevelser, der lagde sig på nethinden som billeder forskellige fra dem naturen havde indpræget derpå.*⁴ Lise Bek fokuserer på de synsoplevelser, der i 1911-12 får båndene til den figurative og perspektiviske skildring af verden til at løsnes. Impressionisterne udtønder farverne, figurerne og den centralperspektiviske stringens, hvilket betyder

s p u r g t e h a m : " D e e r u d e n t v i v l r e l i g i ø s ? "



Fig. 1: Malevich: Aviator, 1914

" J a , j e g e r p r e s b y r i t a n e r . M i n s a m v i t t i g h e d "

at for det 20. århundredes kunstnere fremstår storbyen abstrakt sammenlignet med landskabet. Billedkunsten bevægede sig fra det figurative til det abstrakte og det konstruktive. En bevægelse arkitekturen og den arkitektoniske konstruktions principper fulgte, hvor ikke perspektivet men bevægelsen er det styrende element. *Rummet* bliver i konstruktivisternes tolkning illustreret som en dynamisk relation mellem planer, og tiden udtrykker sig ikke indenfor rummets afstukne rammer men forstås som samtidighed.

Det kunstneriske inspirationsfelt, der som et fundamentalt greb løsner sig fra sin naturefterlignende funktion, finder en bekræftelse i nye videnskabelige erkendelser. Et nyt rumbegreb finder sin legitimering indenfor blandt andet fysikkens nye erkendelser. Hvor filosoffer som Bergson og Appolinaire inspirerer de franske og italienske kunstnere, søger konstruktivistene inspiration hos blandt andre matematikeren og astronomen Rudolf Minkowsky, der afsøger den ikke-euklidiske geometri, der fokuserede på sfæriske og koniske flader. Rationalisterne, som ideologisk står i modsætning til konstruktivistene, søger derimod bekræftelse hos en relativ ny videnskabsgren, perceptionspsykologien, hvorigennem kunstnerne søger et fundament for forståelse af den synsmæssige oplevelse og dermed for formuleringen af en æstetisk teori. En anden inspirationskilde var teosofien, der også præger De Stijl og Kandinsky, for hvem kunsten er et middel til at skabe en ny verdensorden - i hvilken den åndelige væren vil overvinde den materielle.⁵

Vhutemas: Ideologiens arnested.

Vhutemas var en af de nye statsdrevne skoler, der blev præget af samtidens holdning med frie diskussioner, uden traditionelle fagopdelinger. Vhutemas opfattes som Ruslands Bauhaus og med fremtrædende repræsentanter for den kulturelle avantgarde i lærerstaben anses skolen for at være det ideologiske centrum for den russiske konstruktivisme

De frie skoler fik dog en kort levetid i den skitserede form, idet uddannelsessystemet allerede i 1921 blev omstruktureret, hvor især Vhutemas blev arnestedet for udviklingen af de to hovedretninger indenfor den nye arkitektur sammen med værksteder for metalarbejder, tekstiler, keramik, maleri og skulptur. Arkitektuddannelsen blev præget af to opfattelser ledet af henholdsvis Ladovsky, der tager udgangspunkt i rummet, det perceptionspsykologiske og det æstetiske, og af Golosov og Vesnin, der tager

udgangspunkt i funktionen og det konstruktive. Dette betyder en konkret spaltning af konstruktivismen i to retninger.⁶

Forholdet til *rum og form* skilte de to retninger, hvor Ladovsky anså rum for grundsubstansen i udviklingen af form og nedprioriterede spørgsmålet om volumen i forhold til organisationen af rum. Golosov derimod gav massen/voluminet prioritet i forhold til udviklingen af form. Golosov tilsluttede sig i midten af 20'erne konstruktivisterne, hvor Alexander Vesnin var den formelle leder. Vesnin (1883-1959) var arkitekt og en af grundlæggerne af den arkitektoniske konstruktivisme og underviste på Vhutemas samtidig med Ladovsky.

Den moderne arkitektur og billedkunsten.

Den moderne arkitektur i Rusland spaltedes mellem på den ene side den positivistiske opfattelse, der, med afsæt i hvad man kan kalde det kausalitetsbetingede årsag-virkning forhold, indrammede en "*konstruktionsmæssig logik med strenge klare kompositioner*", med tiden tolket i overensstemmelse med futuristerne - som tid og bevægelse, og den anden opfattelse, der nok indeholdtes i et afklaret, logisk og formelt geometrisk udtryk, der tolkede den 4. dimension som et åndeligt rumligt indhold. En opfattelse der finder sit stærkeste udtryk hos Malevich.

Imidlertid skulle det vise sig vanskeligt for arkitekterne at følge den billedkunstneriske reduktion af omverdenen til flader i rummet. Den nyplastiske, rumteoretiske holdning, som primært tilskrives Mondrian, var en særdeles aktuel opfattelsesmodel i Rusland og i særdeleshed på Bauhaus. Forkastelsen af perspektivet som eneste organisationsform, nedbrydningen af grænsen mellem ude og inde som kan tænkes tilbage til Lao Tzus rumteori og indragelsen af samtidighedsbegrebet med flydende rumforløb var moderne tiltag, som inddrog arkitekterne i den aktuelle debat. Omvendt var den flademæssige vinkel på verden i tydelig uoverensstemmelse med arkitekturens grundlæggende eksistens som tredimensional form.

Jeg vil i overensstemmelse med de indledende faser indskrænke den konkrete værkbeskrivelse til at skildre den tvedeling, der ses i den formelle kunstneriske udtryksform mellem *rationalisternes* æstetiske og rumlige opfattelse og *konstruktivisternes* arkitektursyn, der hviler på opfattelsen af det strukturelle udtryk som en værdi i sig selv.

Malevich (1879-1935), El Lissitzky (1890-1941) og Vladimir Tatlin (1885-1953) blev grund-figurer i fortolkningen af den virkelighed der prægede årene efter århundredeskiftet. Fælles var at de dels påvirkede kunsten, rumopfattelsen og dermed opfattelsen af det moderne liv, der fik stor indflydelse på det billedkunstneriske udtryk. De blev derfor det kunstneriske udgangspunkt for den nye sovjetiske arkitektur. Dels udtrykte de sig gennem scenografiske arbejder, kostymer og scenografi samt gennem arkitektoniske modeller og projekter.

Tatlins kontrarelieffer, El Lissitzkys Prouns og Malevichs Arkitektoner repræsenterer alle tredimensionelle tolkninger af interaktionen mellem forskellige typer af kunstnere på Vhutemas, og illustrerer netop udviklingen fra den 2 dimensionelle billedflade til det arkitektoniske rum. De første kontrarelieffer skabes i 1914, Prouns i 1919 og de første Arkitektoner i 1926.

Betydning i det irrationelle rum - suprematismen.

Malevich udvikler en række kompositioner af rumlig afsøgnende karakter, som i årene omkring 1913-1915 videreudvikles og benævnes "suprematismen". Denne er i tråd med kubismens udvikling en non-figurativ kunst af overlejlrede, skalaløse planer flydende i rum, uden reference til en udenforliggende orden eller mening. En kunst af enkle geometriske former, som sammenstillet skaber en dynamisk ligevægt, hvor værkets udsagn ses som betydningen i sig selv. For Malevich er den nye kunst non-figurativ, ikke imiterende, fordi den ikke repræsenterer en verden af fænomener i dybden, men ser den udviklet plan for plan for at bringe dem frem mod billedplanet. Det suprematiske maleri er karakteriseret af relationen mellem farve og geometri, fornægtelsen af farver og reduktion til rene plane figurer - en ny suprematisk orden. Modsat Cézanne, hvis abstraktionsproces beskriver en udvikling fra det figurative til det abstrakte. ^{Fig. 2, 3, 4, 5.}

Jeg mener det må være relevant her at præcisere forskellen på abstrakt kunst og non-figurativ kunst. Abstrakt kunst kan opfattes således, at den abstraherer fra noget bestemt genstandsmæssigt og derfor refererer, til en figur, mening eller betydning og er skabt med udgangspunkt i noget kendt. Det non-figurative skabes uden reference, hvorfor betydning søges skabt i sammenstillingen af figurer, temaer, objekter. Et konkret eksempel er publikationen *Der Blaue Reiter* fra 1912, hvor Kandinsky og Marc i forordet blandt andet skriver, at alle enkeltheder står i et indre slægtskab med

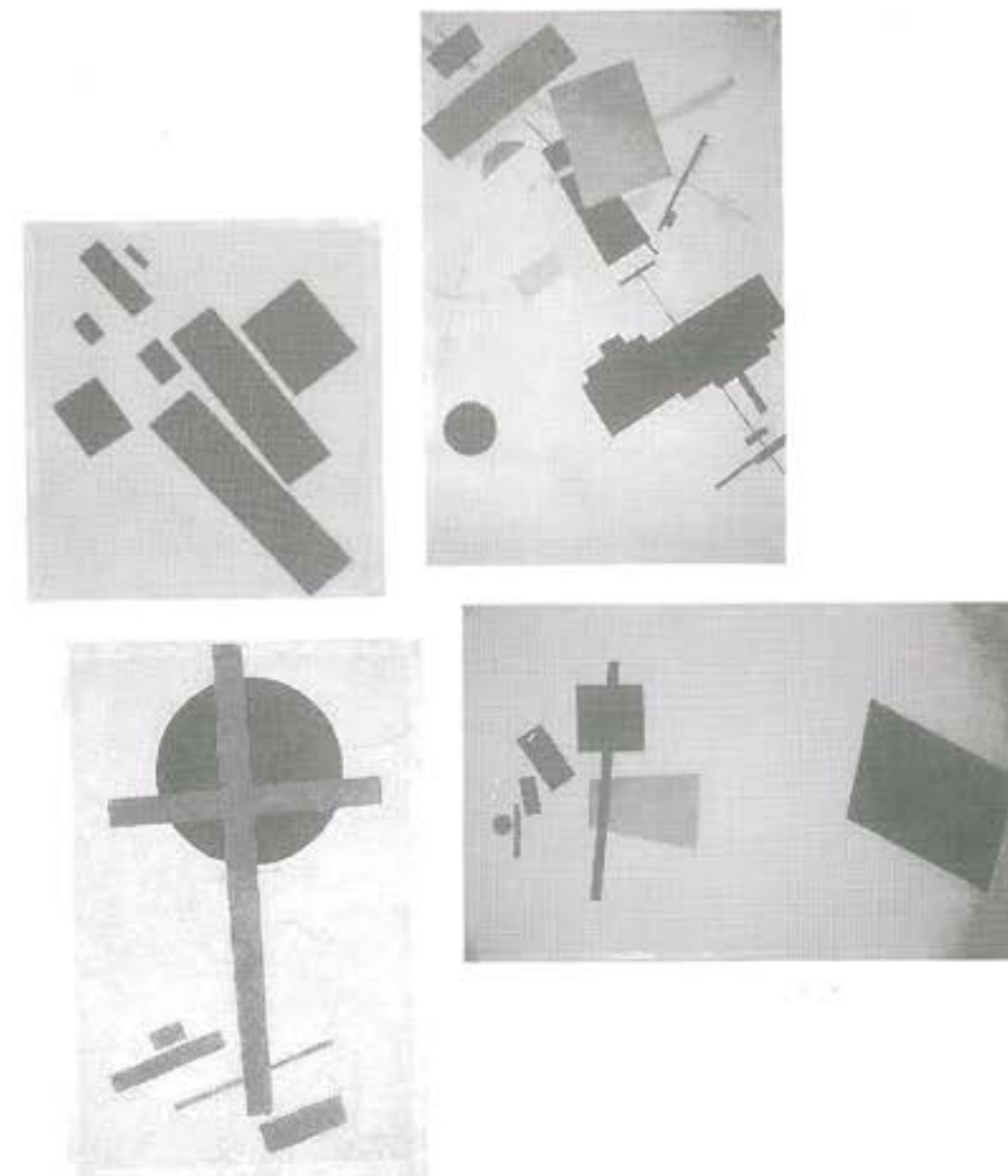


Fig. 2: Malevich: Suprematisme, 1921-1927

Fig.3: Malevich: Suprematisme (med 8 røde rektangles) 1915

Fig.4: Malevich: Suprematisme, 1915

Fig.5: malevich Suprematisme, 4 dimension, 1915

hinanden og er sammenholdt af begrebet *indre nødvendighed*. Sammenstillingen af et trærelief af Gaugin overfor et antikt relief eller et japansk træsnit sætter en række ikke forudsigelige tanker igang. Hensigten er at vække åndelige vibrationer hos læseren, der står ved tærskelen til Epoche des grossen Geistigen, en endelig sejr over det materielle. Betydning og orden søges opnået gennem formidling af den åndelige idé. Det er kunstnerens opgave at opfinde *en ny form, hvorigennem det åndelige indhold* i fremtiden skal formidles.⁸ En opgave der stadig er latent og fundamental.

Tatlins rumeksperimenter.

Hvor Malevich analyserede rummet ved hjælp af simple geometriske former, afsøgte Tatlin, der efter et ophold i Paris er stærkt inspireret af Picasso, den æstetiske effekt gennem overlejringer af forskellige typer materialer og nye konstruktive former. Begge var optaget af æstetiske form-problemer, - men hvor Malevich fokuserede på en stilistisk oversættelse af menneskets aktuelle omgivelser, søgte Tatlin at udtrykke et objekts inderste væsen.⁹ Tatlins fascination er materialet, som i hans kontrarelieffer betones og gives betydning. Disse er stærkt Picasso-inspirerede og beskriver rumlige konstruktioner i sammensatte materialer som, træ, metalplader, jern, kobber, karton og glas og hæftes til væggen med snor, ledninger af primitiv karakter. Reliefferne er fra omkring 1914. Kontrareliefferne repræsenterer rumlige figurationer, udspændt på tværs af det definerede rums hjørnemarkeringer, hvorigennem opfattelsen af det klassiske rum søges opløst. Tatlins hensigt var at den kunstneriske beherskelse af materialet skulle imødegå den rationelle videnskab. Han søger dermed ud fra et intuitivt redskab at skabe et rum, der opstår i konfrontationen mellem de enkelte materialedelle. Fig. 6.

Ifølge Tatlin repræsenterer *Monumentet for III Internationale*, 1919, foreningen af den "moderne" opfattelse af materialer, volumen og konstruktion og udgør for Tatlin kulminationen på hans volumetriske undersøgelser, hvor kunstneriske former forenes med utilitære formål. Monumentet blev et af revolutionens utopiske symboler for det arkitektoniske udtryk i 1920'erne. Et hældende tårn, 396 meter højt. En symbolsk manifestation af politisk kommunikation ligesåvel som en dynamisk reference til rummet i den moderne kosmiske orden. Spiralens skæve akse kan i henhold til Cornelis Van der Ven¹⁰ identificeres som jordens akse i vores solsystem.

Inspirationen var tydelig: futurismens hævde af den kontinuerlige bevægelse, som

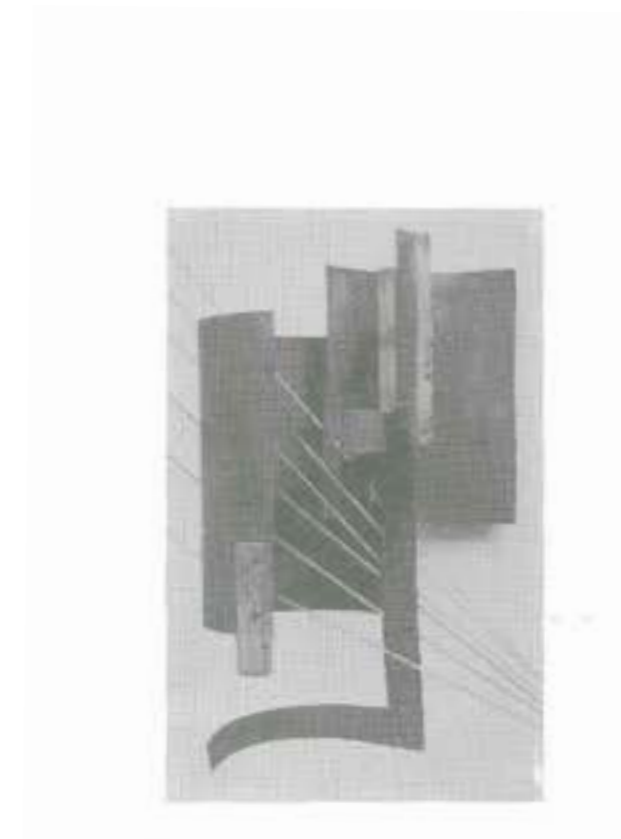


Fig. 6: Vladimir Tatlin: Contre-relief, 1914-15

vi ser det i Boccionis skulptur,¹¹ og kubismens fundamentale geometriske stereometriske figurer. Fig. 7, 8.

Konceptet for tårnet var 3 rum. Det nederste, et *kubisk* rum, indeholdt Det tredje Internationales lovgivende råd og skulle dreje én gang om året. Herover en *pyramide*-formet administrationsblok, der skulle dreje én gang om måneden, hvorover informationscentret - en *cylinder*, drejede en gang om dagen. Afslutningsvist en *halvkuppel* der blev holdt i konstant bevægelse. Denne konstruktion blev indrammet i et ydre gitterværk udformet som to triumferende spiraler, der retter sig diagonalt mod himlen. Fra antikkens tid havde spiralen symboliseret "stræben", hvilket betyder at monumentet indeholder genkendelige temaer, og dermed et betydningselement der sættes i et nyt perspektiv og en ny sammenhæng gennem fokuseringen på bevægelse og de industrielle symboler. Som Tatlin udtrykker det: *At mindst af alt må man stå eller sidde i denne bygning, men skal mekanisk transporteres op og ned.*¹²

Alt i alt var dette udtryk for totaliteten af bevægelse, som Tatlin introducerer som et æstetisk princip, og som får altafgørende betydning for den gryende konstruktivisme. Samtidig sås Gabo's første kinetiske modeller og Rodchenko's mobiler, hvor de første også stammer fra 1920. Materialerne var den fremtidige verdens materialer: stål og glas.

Tårnet blev aldrig bygget men har fungeret som et eklatant symbol for den dynamiske og utopiske tidsånd, der prægede perioden omkring århundredeskiftet. Tatlins tårn er med rette blevet betegnet som det væsentligste monument for datidens ideal. Fordi det ikke blev opført, kunne det ikke ødelægges.

Tatlin vender sig her mod tiden som fænomen, dels set som en dynamisk fremadskridende faktor, dels som perceptionstid, tiden, det tager at opleve et konkret kunstværk - rumtid. Tårnet er et eklatant eksempel på hvordan en kunstner griber samtidens modsatrettede udsagn og forankrer dem i et konkret objekt. Dette objekt, mener jeg, fastholder en klassisk dimension, dels på baggrund af de geometriske figurers understregning af de forskellige rums dimensioner, dels gennem en direkte hentydning til "drømmen om en syntetiserende centralfigur". Rummet skabes af tårnet, der som en centralfigur indfanger omgivelserne. Rummet skabes ikke af betragterens perspektiv men netop gennem tårnets placering. Virkelighedsforflygtigheden, abstraktionen fra den ydre verden kommer til udtryk i anvendelsen af gitterværket, som skaber afstand

v a r p å g e n n e m r e j s e p å d i s s e k a n t e r . H a n

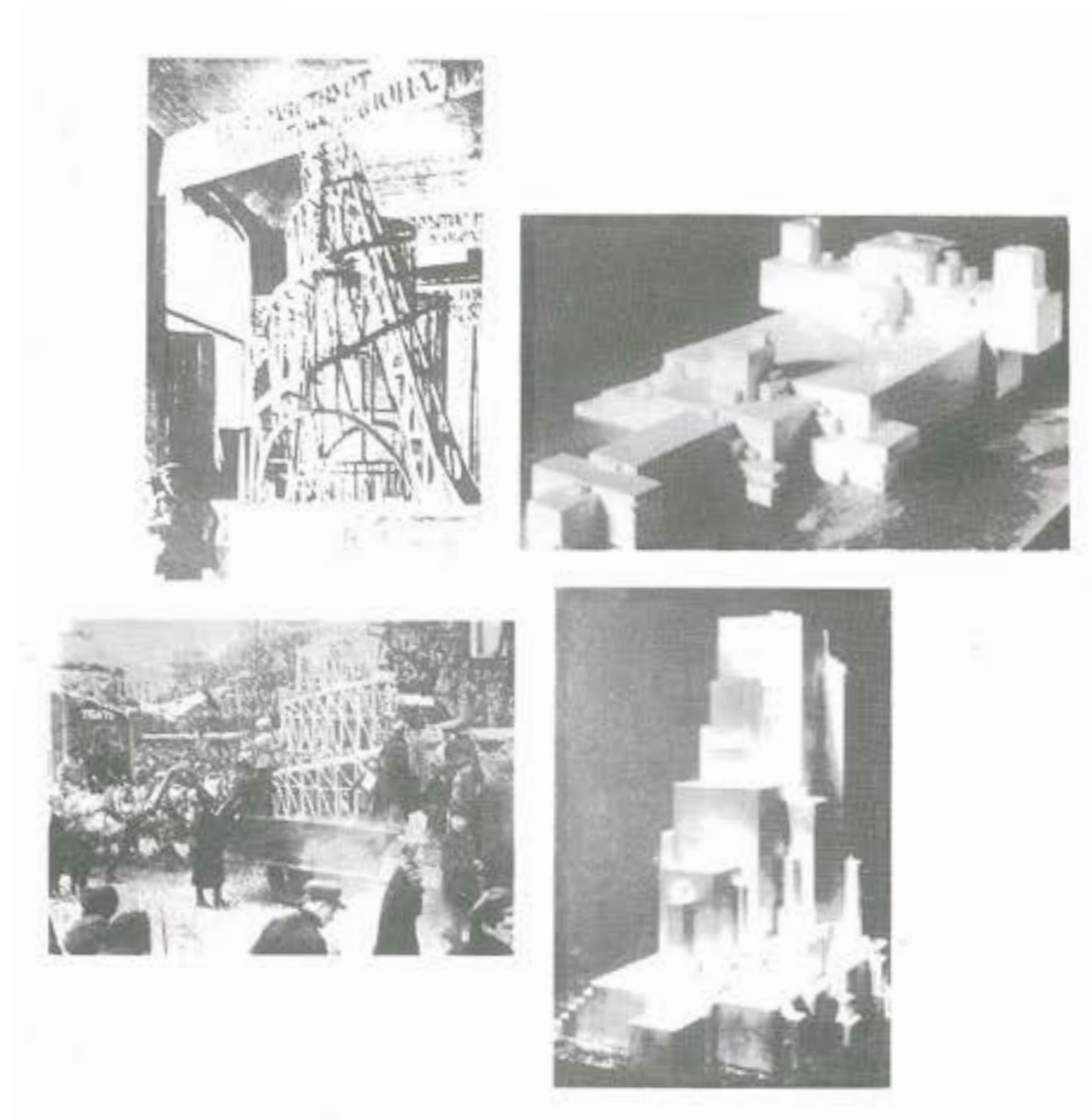


Fig. 7: Tatlin: Monument til 3 Internationale, 1919.

Fig. 8: Tatlin: Monument til 3 Internationale, 1919.

Fig. 9. Malevich: Arkitekton Beta, 1926.

Fig. 10: Malevich: Arkitekton Gota, 1923.

s v a r e d e , a t h a n p å t æ n k t e i l ø b e t a f n o g l e

mellem realiteterne og det skjulte objekt og yderligere understreger den universelle reference, som også aflæses i Mondrians kompositioner.¹³

Malevichs arkitektoner.

I modsætning hertil var Malevichs arkitektoner aldrig bestemt til at skulle opføres. Analogt til sine non-figurative suprematiske tegninger udvikler han i 3 dimensioner sit eget regelsæt for udviklingen af rum og former. *Den intuitive kunstners opgave er at få den konventionelle form til at forsvinde så meget som muligt, for at den eneste virkelighed, den stimulerede væren, kan træde frem.*¹⁴ Denne bevidsthedsform, der ligger ud over de materielle og håndgribelige elementer, er der hvor Malevich ønsker sig selv og sin beskuer. Hans formmæssige udgangspunkt kvadratet indskriver han i samme åndelige univers: *Kvadratet er ikke en underbevidst form - det er den intuitive fornufts form. Den nye kunsts ansigt. Kvadratet er et levende, herskende barn. Den rene skabens første skridt i kunsten. Indtil det kopierede og deformede man blot naivt naturen.*¹⁵

Malevich maler *Sort Kvadrat* i 1915, som jeg senere i afhandlingen vil uddybe, og ser den som en ny ikon, et symbol for det rene udtryk. Kuben opstår af dette kvadrat, der falder fra et bestemt punkt i rummet og på sin vej mod jorden stivner i arkitektonens form. Arkitektonen skal således ses som "et lige før" element, en form der endnu ikke ér. Her er således tale om at give form til et begreb, der endnu ikke er begrebssat i semiotisk forstand. Arkitektonerne eksisterer ikke som "tegn" i almen forstand, hvor deres betydning hidrører fra en vedtaget konsensus om hensigt, udtryk og form. Fig. 9, 10.

Indbygget i arkitektonerne er vertikale - dynamiske elementer opstillet mod horisontale - statiske elementer, der for beskueren skaber rolige hvilende flader, hvorimod de vertikale skaber en spændt appel. Vekselvirkningen skaber en ny harmoni - en ny orden, der opstår i beskueren. Arkitektonerne var utopiske konstruktioner uden nogen formuleret hensigt, som Malevich forestillede sig som komponenter i fremtidens drømmebyer.

Malevich ser to ideologiske veje fremad. På den ene side en ren geometrisk abstraktion,- den rene tænknings højere sfære -"suprematismen". På den anden arkitektonerne, utopiske tredimensionelle konstruktioner. Udviklingen af arkitektonerne skete på baggrund af en indre rumlig dynamik baseret på elementære, geometriske former

omsat til tre dimensioner. De første arkitektoner udvikledes i 1920, hvor Malevich adskiller arkitektonerne i overensstemmelse med deres rumlige orientering. De horisontale er baseret på ideen om at afsøge tyngdeloven - de vertikale repræsenterede hensigten at overvinde den.

Lissitzky tilskrives rollen som den formelle katalysator mellem Malevichs todimensionelle suprematisme og de tredimensionelle eksperimenter, der i Lissitzkys version var Prouns. Med andre ord spillede han en yderst væsentlig rolle i overgangen til det spatiale til rummet - til arkitekturen. Lissitzky skabte sine første Prouns i 1919 og kaldte dem PRO UNOVIS "project for the affirmation of the new" *proekt utverzhdeniya novogo*. En terminologi han først sidst i 1920'erne knytter til den række af abstrakte arbejder, han udførte i Vitebsk i vinteren 1919-1920.

Lissitzky var her under stærk indflydelse af Malevichs suprematisme, idet de begge på daværende tidspunkt underviste i Vitebsk. For Lissitzky blev resultatet en syntese af Malevichs geometriske abstraktion og sit eget udgangspunkt som ingeniør og arkitekt.

El Lissitzky søger inspireret af Malevichs suprematisme at begrebsliggøre det suprematiske rum i en dynamisk rumopfattelse. Malevichs suprematisme betegner en abstraheringsproces, der går via kvadratets rene form. Med fladen som grundlæggende begreb søger han at rense maleriet for alle uvedkommende elementer. Det betyder, at han søger legitimeringen i kunstens eget univers, hvilket for arkitekturens vedkommende må medføre et opgør med placeringen mellem det æstetiske aspekt og det brugsmæssige krav. Lissitzkys Proun-billeder er en avanceret videreudvikling af suprematismens grundelement, kvadratet, men repræsenterer samtidig arkitekturens bidrag til den moderne rumopfattelse.

Hvor Malevich tolker den 4. dimension som et åndeligt fænomen, forkaster El Lissitzky arven fra Malevich og slutter op om den tidlige fortolkning af relativitetsteorien. Han ser den 4. dimension udelukkende som tid, hvilket han blandt andet udtrykker i sit essay fra 1924: "A. and pangeometry". I en tidligere artikel "Proun" trykt i *De Stijl* 1922 hævder han: *Proun advances toward the construction of space, divides it by the elements of all dimensions, and constructs a new, many-sided yet unified image of our nature.*¹⁶

En dynamisk rumopfattelse - El Lissitzkys Prouns.

Hovedparten af Prouns henter sit tematiske grundtema i det urbane. Prouns er kompositioner i grafisk geometrisk form, - udstrakt i det uendelige rum. Umiddelbart kan Prouns opfattes som centralperspektiviske billedgengivelser, men ved en nøjere undersøgelse er det åbenbart, at formelementerne angiver forskellige forsvindingspunkter. Bestemmelsen af forgrund og baggrund er umuliggjort, da formelementerne flyder rundt i rummet og kan anskues fra alle vinkler, hvilket svarer til El Lissitzkys tese om at indenfor en overskuelig årrække er tyngdeloven overvundet. ^{Fig. 11, 12, 13.}

I de første Prouns arbejder El Lissitzky på trods af et anderledes volumetrisk formsprog i forlængelse af Malevichs visualisering af det planimetrisk, uendelige rum. Ophævelsen af tyngdeloven og en spredning af synsretninger i det flydende rum var et grundtema, hvis formmæssige udgangspunkt var suprematismens grundelement: kvadratet i Lissitzkys kompositioner er grafiske geometriske former udstrakt i det uendelige rum, som ved hjælp af den aksonometriske afbildningsform udtrykker en multidimensionalitet, hvor øjepunktet ikke er fikseret. Kompositionen kan anskues oppefra og nedefra, elementer og former flyder frit i rummet og antager en vægtløs position. Skalamæssigt er formerne ikke determineret, hvilket betyder at de enkelte voluminers indbyrdes forhold bliver det væsentlige. Rummet skabes i det rum, der opstår mellem figurene.

Dermed opløser Lissitzky det klassiske rums definerede forhold. Hierarkiet mellem de enkelte elementers/voluminers position og skala, det absolutte centrum eller orienteringspunkt opløses og forskydes mod en række udefinerede forsvindingspunkter. Beskuerens position bliver uafklaret og varierende. Prouns repræsenterer El Lissitzkys første abstrakte arbejde og markerer en definitiv forkastelse af det figurative - og det foruddeterminerede.

Samtidig var det Lissitzkys ønske, at Prouns skulle fungere som et middel til at rekonstruere verden omkring ham. Han så Prouns som en mulig *udvekslingsstation mellem maleri og arkitektur*.

El Lissitzky søger at skabe illusionen om det uendelige kosmiske rum, hvor formernes vægtløse tilstand skildres, samtidig antager de forskellige skalaer og proportioner, hvorved det klassiske rums hierarkiske opbygning decentraliseres og sprænges. El Lissitzky opløser det definerede forhold gennem en bevidst anvendelse af centri-

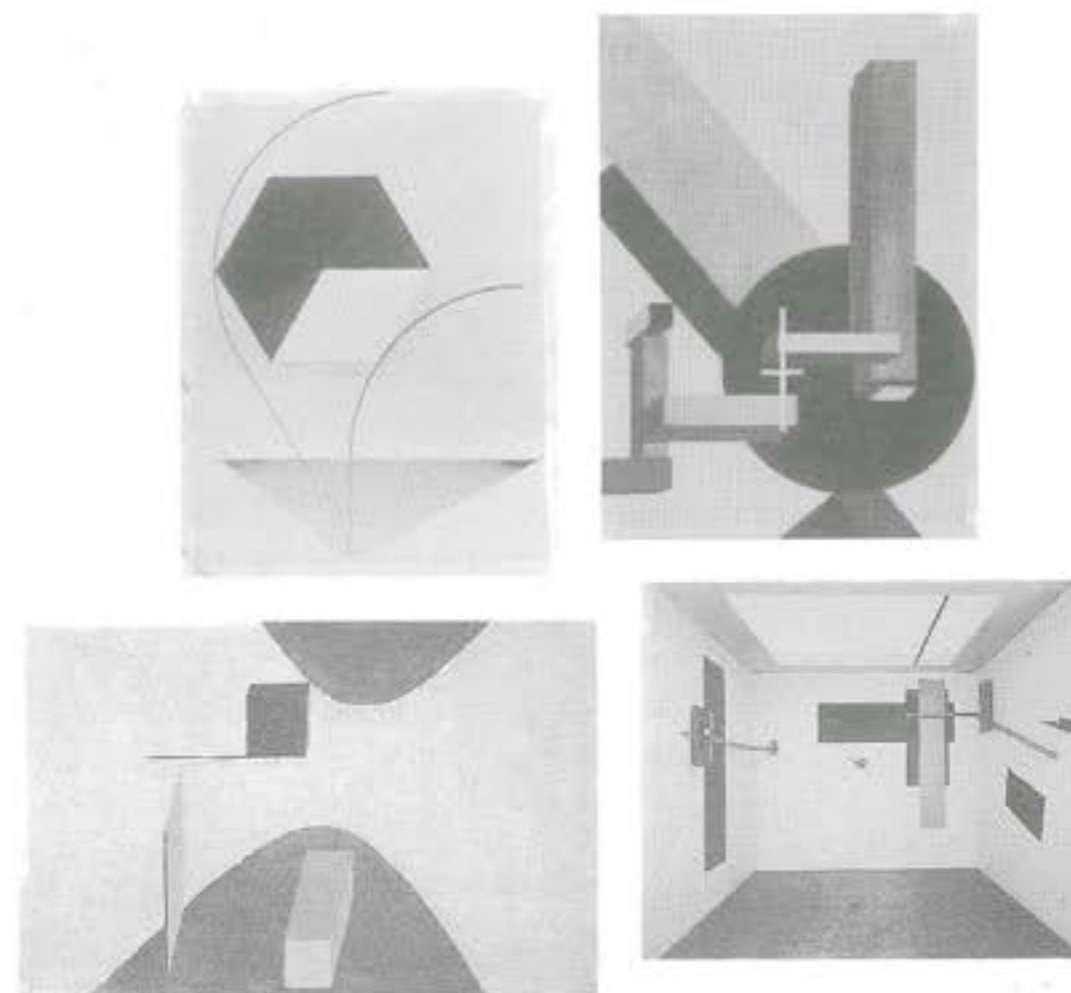


Fig. 11: El Lissitzky: Proun 1D, 1919.
 Fig. 12: El Lissitzky: Proun 99, ca. 1924.
 Fig. 13: El Lissitzky: Proun P23 no.6, 1919.
 Fig. 14: El Lissitzky: Proun-rum: Berlin udstillingen, 1923.

fugale og centripetale metoder, hvorved figurerne dels skyder sig ud af billedet, dels fastholder elementernes kompositionsmæssige modsætningsforhold.

På samme vis som Kandinsky søgte at skildre det åndelige og kubisterne beskrev det sansede forhold til omverdenen, søgte El Lissitzky at gribe et sanset rum - et rum udfoldet mellem billedfladerne - et rum hvis betydning dannes mellem flader i relation: *Bevægelsen udspiller sig ikke i et rum, bevægelsen skaber et rum.* Det første abstrakte Proun-rum udstilles på Grosse Berliner Kunstausstellung i 1923. Fig. 14.

Den russiske konstruktivismes relation til tradition, samtid og fremtidige rumopfattelsesmodeller bliver sammenfattet i El Lissitzkys rumteoretiske artikel fra 1925. "A and Pangeometry",¹⁷ som jeg vil anvende til at præcisere tidens 4 rumkonceptioner. I artiklen understreger El Lissitzky de grundlæggende kulturelle forskelligheder i rummets repræsentation, og efter en kritik af centralperspektivets evne til at beskrive det uendelige rum, slutter han med at *kun et repræsentationssystem, som er afskåret fra afhængigheden af det menneskelige syn kan repræsentere uendeligheden.*

1. *Det todimensionelle rum:* fysiske - todimensionelle overlejrede flader, flydende i et uendeligt rum, eksempelvis suprematismen.
2. *Det perspektiviske rum:* hvor den perspektiviske repræsentation skabes gennem et-punkt pyramidens (centralperspektivet) eller den koniske synsvinkel. Verden opfattes som lukket og endelig.
3. *Det irrationelle rum:* multiplikationen af en visuelt perspektivisk kegle til et uendeligt antal. Rummet repræsenterer det multidimensionale. Rum/tid kan her blive kombineret til et udeleligt hele. Tid kan ikke opfattes direkte, kun ved betragterens ændrede position. (Eksempelvis: Melnikovs Paris Pavillon.) Hans sidste og 4. rum benævner han:
4. *Det imaginære rum:* Dette koncept kan produceres gennem bevægelige billeder, baseret på princippet om frekvens (1/30 af et sekund). Egentlig det futuristiske rum, hvor objektets bevægelse fastholder beskuerens position. Fig. 15, 16, 17, 18.

For El Lissitzky repræsenterer rumteorien udgangspunktet for at beskæftige sig med en fremtidig rumkonception. Han slutter artiklen "A and Pangeometry" med følgende citat: *Vi starter vores arbejde på den to-dimensionelle overflade, hvorefter vi fortsætter mod den tre-dimensionelle konstruktionsmodel og til livets behov... Gennem Proun er vi nået til arkitekturen, hvilket ikke er tilfældigt.*¹⁸

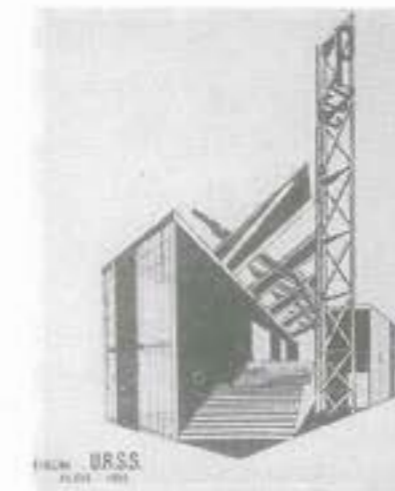
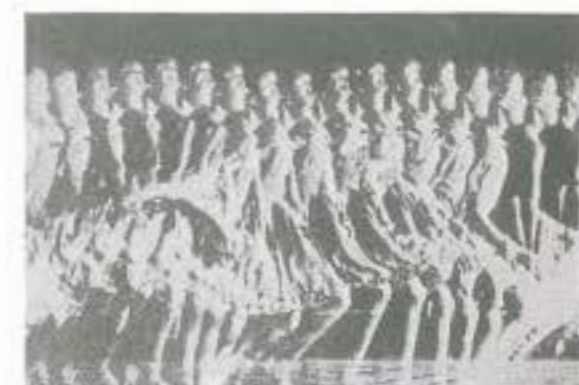
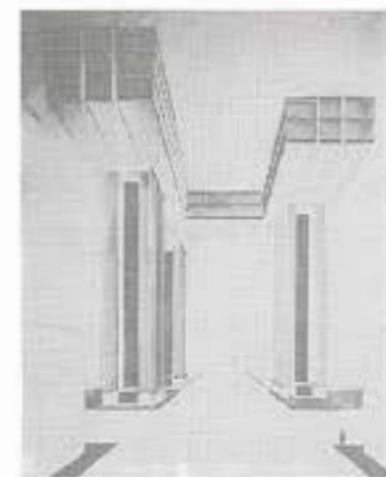


Fig. 15: Malevich: Suprematisme no 56, planimetrisk rum, 1916

Fig. 16: El Lissitzky: Wolkenbügel, perspektivsk rum, 1924.

Fig. 17: Totalbevægelse, imaginært rum.

Fig. 18: Melnikov: Den Russiske pavillon, Internationale Udstilling i Paris, Irrationelt rum, 1925.

Med baggrund i den billedkunstneriske udvikling skabes på tværs i kunstverdenen et fundament for udvikling af to retninger: rationalismen forstået som æstetisk rationalisme og konstruktivismen, hvis forskelligartede holdning til og artikulation af rummet gør dem centrale for denne afhandling.¹⁹ *Rationalisterne* så kunstens former uafhængigt af nytteformål - som en livsyttring med udgangspunkt i perceptionspsykologiske rumstudier. Ladovsky var leder af rationalisterne og initiativtager til objektiv forståelse af rum og rumlig perception. *Konstruktivisterne* ønskede at skabe nye former til brug i dagligdagen - at forme omgivelserne ud fra kunstens sociale rolle. Arkitekturformerne skulle alene bestemmes ud fra byggeriets funktionelle og konstruktive grundlag. Indtil begyndelsen af 1920'erne kunne man opfatte konstruktivismen som en paraply, hvorunder de forskellige kunstneres tolkninger og artikulationer af verden kunne udtrykke sig. Konstruktivisterne gav det formelle formsprog en nyttefunktion, hvilket knyttede konstruktivismen til arkitekturen. De to retninger forholder sig til klassiske temaer ud fra forskellige ideologiske og kunstneriske opfattelser, hvor konstruktivismen fastholder en assimilering med virkeligheden, mens rationalisterne lægger vægten på æstetiske og perceptionelle temaer.

Rationalismen - et arkitektonisk rumkoncept.

Perceptionspsykologiske studier.

Nikolaj Ladovsky reagerer på den formelle flertydighed, der karakteriserer bl.a. Stenberg-brødrenes rumlige objekter, som de fremtræder i 1920'erne.²⁰ Han opponerer mod konstruktivismens tidsfikserede funktionalisme med en gruppe han kalder "rationalisterne". Det rationelle skulle forstås som æstetisk rationalitet, og som sådan forstået med vægten lagt på et rationelt strukturelt udtryk. Det rationelle bliver et centralt begreb forstået i forhold til sin oprindelige betydning, hvor ratio ifølge Vitruv står for den indre sammenhæng som skaber symmetri. Ratio er dermed en bygnings indre logik, dens metode og dens eksistensberettigelse som værk. Rationalismen er derfor her at forstå som hensigtsmæssighed modsat funktionalitet.²¹ I marts 1921 udarbejdes et 9 punkts program for *arbejdsgruppen af arkitekter*: **1.** Arbejdsgruppen er engageret i analysen og syntesen af arkitekturens elementer som redskab for udtryk. **2.** Gruppen anser arkitekturens primære elementer for at være: rummet, formen og konstruktionen i nævnte rækkefølge. **3.** De sekundære elementer anses for at være: masse, vægt, volumen, farve, proportioner, bevægelse og rytme. I de følgende punkter uddybes forhold til perception, forskning m.v.²²

“ O g t i l R o b b i e B u r n s , ” s u p p l e r e d e h a n .

Ladovsky etablerede perceptionslaboratorier for at afprøve den enkelte arkitekts evner. Ifølge ham koncentrerede konstruktivisterne sig alt for meget om arkitektonisk forms teknologiske og funktionelle effektivitet, mens han og rationalisterne kæmpede for at opnå og skabe objektive perceptuelle, psykologiske og fysiologiske kriterier. Det drejede sig ganske enkelt om gennem klare former at stimulere betragterens forestillingsevne. En bygnings udtryk skulle efter Ladovskys opfattelse ikke udelukkende determineres af funktionen og ikke blot udgøre en ydre refleksion af et indre formål. Rationalisterne problematiserer den Newtonske årsag-virkning relation og tager formen som perceptionsprocessens ledemotiv. Geometriske former som cirkel, kvadrat og trekant danner det centrale "harmoniske" udspring for opnåelsen af en åndelig dimension.

Ladovsky udviklede sin egen metode, hvori han søgte at opstille objektive kriterier for kunstneriske kompositioner: rumlige former, overflader, volumen, arkitektonisk komposition, proportion, rytme, farver og dynamik. Rationalisterne omfattede udviklingen af form ikke med udgangspunkt i udviklingen af funktion eller afhængig af det brugsmæssige aspekt, men gennem perceptionen af rum. Funktionen blev opfattet som en sekundær mulighed i formen.

Rationalisterne var med Khan-Magomedovs ord: *optaget af relationen mellem arkitektonisk form og menneskelig perception*. Rationalisterne søger i formen forudsigelsen af funktionen og *betoner formens særlige psykologiske og ideologiske værdi*. Rationalisternes holdning udtrykker for mig at se en reaktion på den herskende vestlige arkitekturhistories egenforståelse af formgenesen. Formen og rummets tilblivelse og betydning er ikke blot et udtryk for funktionens genealogi. Tilblivelse og betydning er dermed centralt for udviklingen af formen. Formen bliver betydningens mulighed - formen opfinder sin funktion. I sig selv er dette punkt en udvidet forståelse af formfrembringelsen, dens betingelser og dens muligheder.

Konstruktivismen. Et funktions- og konstruktionskoncept.

Konstruktivisterne baserer deres arkitektursyn på en synliggørelse af entydigheden mellem funktion og konstruktion. Dermed repræsenterer de den funktionalistiske tendens, som i vesterlandsk tolkning allerede i 1901 er udtrykt i udsagnet "form follows function". For konstruktivisterne eksisterede formen ikke selvstændigt og var ikke funderet i et kunstnerisk eller følelsesmæssigt udgangspunkt. Snarere var det her et

M e n s h a n t a l t e , f o r t s a t t e j e g m e d a t

spørgsmål om at skabe et nyt arkitektonisk udtryk via det sociale indhold, via funktionelle og konstruktive overvejelser. Brødrene Vesnins forslag til *Arbejdets palads i Moskva* i 1923 blev for mange kulminationen på denne ideologi. Konstruktivismen er, ifølge Hughes, den udtryksform, der kommer Lenins ideal nærmest: *Den var konkretiseret dialektik. Ikke mere mysticisme: istedet koordinering af materialerne. I stedet for primitivisme modernisme: modernisme i nitter, celluid, aeroplanvinger og i spænding fordelt i struktur i stedet for kvalt i masse. I stedet for den statiske figur: den dynamiske udløsning af kræfter. Kunst (håbende deres skabere) skulle være åben for enhver i stedet for nogle få indviede sjæle: de gamle skel mellem kunstner og håndværker, arkitekt og ingeniør skulle nedbrydes og erstattes af en generel opfattelse af kunst som produktion.*^{Note 23, Fig. 19.}

Fælles for begge retninger er reaktionen mod klassicismen og mod traditionelle former. Man reagerede på klassicismens bevægelsesdeterminerede aksealitet, som blev indbegrebet af en formmæssig tvang. Arkitekturen søges friholdt fra den traditionelle rumfølge, som det klassiske akseale system medførte. Hvor arkitekturen reflekterer en korrespondance med malerkunsten er i den non-figurative udviklingsproces, som den udvikles blandt andet hos Malevich. Man søger at afskære arkitekturen fra et genkendeligt tema. Gennem at fravriste det symmetriske og det akseale overordnet betydning, søges genkendelsen umuliggjort for udefrakommende fra situation til situation. Det nye rumlige sprog var endnu ukendt, rumforløb og overgange kunne ikke foruddetermineres, og så langt som arkitekturen kunne følge den nonfigurative kunst lykkedes det. Først i det øjeblik hvor funktionen bliver den determinerende faktor frarøves arkitekturen, som brugskunst, sin kunstneriske - nonfigurative karakter. Den bliver abstrakt i en mellemfase, indtil funktionens tilkomst mimer en kendt situation - en genkendelig figur.

Konstantin Stepanovich Melnikov (1890-1974) tilhørte gruppen af rationalistiske arkitekter, der i 1923 forenedes i Asnova, Associationen af nye Arkitekter, og markerer sig stærkt i denne fase i Rusland. Melnikov tegner i 1925 pavillonen til den internationale udstilling i Paris, som i det basale koncept reflekterer de rationalistiske teorier og Ladovskys rytmiske formalisme. Pavillonen blev udformet af simple geometriske former, enkelt farvevalg og et ganske usædvanligt ydre trappeløb, der skar direkte gennem den toetages bygning placeret på en rektangulær flade. Trappen skyder sig

igennem en åben trækonstruktion og giver adgang til pavillonens 1. sal. Hans bygningskomposition indeholdt en undertone af symmetri, orden som vrides gennem anvendelse af diagonaler og udtryksfulde rumlige kompositionsmodeller. På samme tid er han helt i tråd med samtidens europæiske kunstnere, der i højere grad fokuserer på beskueren i bevægelse, og den dynamiske perceptionsakt. Interiøret blev udformet af Rodchenko. Melnikov analogiserer mellem arkitektonisk form og en spændt muskel, udstrakt til det yderste med en klar reference til orden og udgangsposition.

Den gryende sociale bevidsthed udmøntede sig dels i en række eksperimenter indenfor boligbyggeri men også i klubkulturen som *social condenser*. Omkring 1928 blev der reageret på udformningen af klubberne. En kritik der bidrog til at Ivan Ilich Leonidov (1902-59) udformede en fuldstændig anderledes type baseret på undervisning og sport. Leonidovs arbejder er kendetegnet af meget præcise og enkle koncepter, hvorover nye projekter udvikles. Hans Lenininstitut, som udgør fundamentet for mine arkitektur-analyser, vil derfor kunne ses som et direkte kompositorisk og konceptuelt grundlag for en række senere projekter. Projekter der artikulerer bruddet mellem det klassiske og det moderne i en transformation af de fundamentale grundtemaer. Med Leonidov disponeres rummet for den moderne tænkning.

Det teoretiske fundament.

I 1926 lykkedes det Ladovsky i samarbejde med Lissitzky at publicere et tidsskrift, der udtrykte rationalisternes tanker: *Asnova News*, der dog kun udkom én gang. I modsætning hertil udgav konstruktivisterne: *Contemporary Architecture SA*, som havde en del mere succes. Det sovjetiske samfund råbte på konkrete arkitektoniske bud på den fremskredne teknologiske og sociale udvikling. Således blev der i begyndelsen af tyverne udformet nye boligtyper, klubber til arbejdere, store sportsanlæg og visionære byplaner.

Det teoretiske fundament blev skabt gennem diskussioner, artikler og konkrete projekter udført af Vesnin, Leonidov, Melnikov, Ladovsky, Lissitzky og Ginzburg. Den ledende teoretiske figur bag den konstruktivistiske arkitektur var den russiske arkitekt Moisei Ginsburg, og det var gennem hans skrifter i 1920'erne, at konstruktivismen som bevægelse fik sit teoretiske fundament. I *Contemporary Architecture*, ses følgende opråb i 1926: *Architects! Do not imitate the forms of technology, but learn*

*the method of the engineering designer.*²⁴ Ginsburg præciserer det konstruktivistiske idégrundlag i en række artikler i SA ganske enkelt: *Den funktionalistiske holdning omfatter alt skabt i vor tid.*²⁵

I 1922 udgiver Ginsburg *Rytme i arkitekturen* som via sin slutning leder direkte over i hans undersøgelser om det formelle arkitektursprog, som er temaet i Ginsburgs manifest for den konstruktivistiske arkitektur. *Stil og epoke* fra 1924, som også repræsenterer hans egen udvikling mod konstruktivismen. *The youth of a new style is mainly a matter of construction, its maturity is organic and its decay decorative.* Dermed tolkede Ginsburg udviklingen af en ny stil således, at synliggørelse og markering af konstruktionen karakteriserer et tidligt stade af enhver ny stil, og at dette især var tydeligt i den moderne arkitektur. Derfor så han konstruktivismen ved starten i 1920'erne som en uundgåelig første fase af en ny stil. Maskinen udgjorde den overordnede renceramme for organisation og for den nye æstetik som asymmetri, dynamik og den ultimative økonomi af materialer og bevægelse, som den etablerede.²⁶

Iakov Chernikhov (1889-1951) videreudviklede disse teorier gennem undervisning og gennem en omfattende skribentvirksomhed. Han arbejder med rytmen en ny tids rytme. En rytme som dyrker *forbindelser* i stedet for *gentagelser*. Chernikhov vil derfor for eftertiden og for mig have en stor plads i den aktuelle beskrivelse af periodens og bevægelsernes teoretiske fundament. Da jeg i det foreliggende søger at forholde mig til udspringet for den moderne opfattelse af rummet, vil det her føre for langt at dykke dybere i Chernikhovs teorier. Note 27, Fig. 20, 21, 22.

I *Style and Epoch* skriver Ginsburg: *There can be no question of any sort of artist loosing creativity just because he knows clearly what he wants, what he is aiming for, and in what consists the meaning of his work. But subconscious, impulsive creativity must be replaced by clear and distinctly organised method, which is economical of the architect's energies and transfers the freed surplus of it into inventiveness and the force of the creative impulse.* Ginsburg fortsætter sin kamp mod eklekticisme og rationalisme ved at påpege det logiske i den nye arkitektur: *Tilværelsens mekanisering, integration af videnskabelige og tekniske opdagelser i den rationelle kunstneriske skabelsesproces.*



Fig. 19: Alexander Vesnin: Palace of Labor, 1923.
Fig. 20: Iakov Chernikhov: Arkitektur og maskinforme
Fig. 21: Iakov Chernikhov: Industrielle miniaturer
Fig. 22: Iakov Chernikhov: Industrielle miniaturer

Konstruktivismens teater:²⁸**En oversættelse af billedkunstens univers og formsprog.**

Analogt til arkitekturen ses en tilsvarende udvikling og afsøgning af de rumlige teamer indenfor teatret og filmkunsten. På teatret søgte man gennem nye dekorationer og sceneopsætninger at modsvare den konstruktivistiske idé. De konstruktivistiske dekorationer introducerer abstrakte elementer på scenen, som Malevich og Kandinsky udviklede det indenfor billedkunstens non-figurative univers. De konstruktivistiske kunstnere opdelte scenen i forskellige planer ikke som en abstrakt deling af rummet, men som arbejdsplatforme. De lod kulissernes stilladser stå nøgne, dekorationen var nu selve skellet, det eneste funktionelt nødvendige.

Teaterfolk gjorde omkring 1910-1917 op med de eksisterende konventioner og opfattelser og teateræstetikken blev reduceret til det absolut væsentligste. Man eksperimenterede med principperne i andre kunstarter og samarbejder mellem de forskellige kunstarter blev aktuelt.

Efter en række år med folkelige komedier udvikledes abstrakte og stiliserede former, scenografiske opstillinger, der formmæssigt refererede til kunstverdenens udtryksform og rumopfattelse som helhed. En kunstverden hvor kategorierne ikke var fastlåste. Det nye formsprog udsprang af nye tankemåder og nye anskuelsemetoder der medførte, at suprematismen som formsprog artikulerede sig på scenen, futurismen og kubismen ligeså. Kubismens gengivelse af rummet som flader i en fluktuerende bevægelse inspirerede, og oversættelsen fra en genre til en anden lå latent i luften og blev ledetråden og inspirationskilden.

Også indenfor teaterkunsten udvikledes to tendenser, hvis udgangspunkt i tråd med billedkunsten var tolkningen af rummet, tiden og virkeligheden. Forholdet mellem scene og virkelighed blev udtrykt i pantomimeteateret, hvor der ingen intentioner var om at knytte hverken relle eller symbolske bånd, disse to verdener imellem. Således dannedes en "ren- eller autonom" teaterkunst, hvor betydningen opstår de enkelte figurer imellem og teksten er underordnet. Aleksander Tairov (1885-1950), direktør for *Kammerteatret* repræsenterede den æstetiske holdning, hvis hensigt er at fastholde teateret på egne præmisser. Tairov var en af konstruktivismens entusiastiske støttere og var den første, der ansatte en arkitekt, Aleksander Vesnin, til at udforme scenografi til blandt andet udstillingerne "*Phaedre*" og "*The man Who Was Thursday*". Fig. 23.

En anden retning blev ledet af instruktøren Meyerhold (1874-1940), hvis konstruktivisme var af en mere operativ og funktionel drejning. Denne betød samtidig, at virkeligheden blev inddraget i teatret, der skulle være modellen for en ny tilværelse, en ny virkelighed. Man tilstræbte en total overensstemmelse og identificering mellem virkelighed og teater, således at "*kunsten druknede i virkeligheden*". Distancen mellem publikum og optrædende blev elimineret.

I den "rene" teaterkunst fastholdes scenerum og beskuerens rum, mens interaktionen forankres i beskueren. Der appelleredes til betragterens perception, hvor den funktionelle var anti-psykologisk, således at handlingen blev forklaret uden pikante omsvøb. Den russiske arbejder havde i denne tolkning ikke brug for avanceret åndelig føde, *men jævn og nærende kost*.

Opsætningen til *The Man Who Was Thursday* afspejler dels det æstetiske tema i tiden, dels urbaniteten og stykkets rumlige udtryksmuligheder. Lodrette "tårne" vekslede med platforme, der indbyrdes var forbundet med stiger. Skuespillerne kunne gå bag om konstruktionen og komme frem igen o.s.v. Der fokuseres på rumlige overgange, transparente adskillende elementer, hvor det definerede rums grænser opløses og flyder ud. Udformningen af scenografi, kostumer og koreografi blev for Alexander Vesnin overgangen fra kubisme til konstruktivisme. Den første opførelse fandt sted i 1923 og blev opfattet som Vesnins forsøg på at sammenknytte tidligere projekters dynamiske kompositioner med symbolsk romantik og kubisme, der fører til Vesnins første virkelige konstruktivistiske projekt: konkurrenceprojektet til Palace of Labor i Moskva (1922-1923).

The Man Who Was Thursday repræsenterer et scenografisk design ud af en række, hvor udviklingen fra det kubistiske til konstruktivistiske har ligget latent. Geometriseringen fastholdes og udvikles via en række stage-designs bl.a. med Ljubov Popova i 1921, hvor der udarbejdes et forslag til *Den tredie Komintern Kongres på Hodynkoje Field* i Moskva. Et projekt, der er opstarten til en ny form for transparens, hvor et kubistisk præg fastholdes i præcise dynamiske former. En del af dette projekt benævnes "*City of the future*" og repræsenterer den bevægelse og fascination af den moderne verdens skabelse, som tiden indskrives i, og er samtidig kimen til den tidlige konstruktivisme.

Samme udviklingsproces gennemgår El Lissitzky, der på trods af en baggrund i

arkitektur, fik en stærk betydning indenfor billedkunsten. Tatlins kontrarelieffer, Malevichs Architektoner og El Lissitzkys Prouns mfl. var alle eksempler på abstrakte kompositioner i rum og volumen. Bevægelsen fra maleri til design og arkitektur betød, at man var i stand til at indføre metoder, der før var begrænset til det todimensionelle maleri, til det omgivende rum.

Det moderne medie par excellence - filmen.

Den nutidsbevidsthed, som tidens kunstnere kræver, kommer til fuldt udtryk i filmmediet. Filmmediet er det moderne medie par excellence, idet de første levende billeder vistes i Paris i 1895.²⁹ Et nyt medium forstås ud fra de eksisterende medier, således bliver det kulturelle felt over en bred front berørt af filmens tilsynekomst. Selv om man fra begyndelsen havde svært ved at opfatte filmen som en kunstart, påvirkede den de etablerede gennem bevidst at forholde sig til billedkunstens udtryksform, udnytte arkitekturens formsprog som ramme og i musikken søge sit forbillede. Musikken besidder den egenart ikke at søge at mime virkeligheden, hvilket kan siges at tilsvare billedkunstens kritik af det traditionelle figurative maleri. Filmkunsten søger gennem montage teknikken at beskrive filmmediets uafhængighed af virkelighedsgengivelsen. Dermed kan man se montagefilmen som katalysator for appellen til det publikum, der problematiserer traditionen. Filmmediet kan sammenstykke fortællingen usammenhængende, i brudstykker, på tværs af tid, i en ulogisk struktur. Filmmediet kan nedbryde den visuelle helhed, fokusere på helhed eller fragmenter og samtidigt gennem overraskende sammenstillinger visualisere en ny æstetisk teori. Iagttagelsen og tidsaspektet kan modsat hævdes at være filmkunstens grundlæggende element. Tiden kan understreges som kontinuitet og dermed ikke undergå den sønderdeling som montagefilmen illustrerer. At betragte tiden som rum, som et åndeligt eller reflektivt tema betyder en mulighed for at lade det poetiske rum virke i sig selv. At lade pladsen stå åben for overgange, åbninger i hensigten at skærpe sine sanser.

I Rusland udviklede mediet sig eksplosivt efter 1908, hvor man oprettede nye biografer, ofte i de allerede etablerede klubber for arbejdere. Filmene var i stor udstrækning importeret fra Vesten, og indtil revolutionen i 1917 var de film, der produceredes i Rusland, af mindre kvalitet. En af årsagerne var formentlig at russiske filmfolk emigrerede under revolutionen og medbragte hele deres udstyr. Kun få af dem vendte senere tilbage. Filmindustrien nationaliseredes af Lenin i 1919 og man oprettede

verdens første filmskole. Gruppen af unge filminstruktører bestod blandt andre af Kuleshov, Dziga Vertov, Eisenstein m.fl.

Den sovjetiske montagefilm opstod i begyndelsen af 1920'erne, hvor Kuleshov eksperimenterede med at sammenstille billeder af mennesker i forskellige sindstilstande med brugsgenstande i udsnit. Tilsvarende billedkunsten, hvor meningen lægges ud til beskueren og kun opstår gennem en bestemt sammenstilling af billede, bestod Kuleshofs eksperiment af det samme billede af et ansigt med et "neutralt" udtryk, der vises i forskellige sammenhænge og alt efter sammenstillingen af billeder udviser forskellige sindstilstande og betydninger. Montagen bliver et perceptionspsykologisk eksperiment baseret på teknisk manipulation, som et årti tidligere med samme hensigt men andre midler sås i de første kubistiske billeder.

Montagefilmen revolutionerede mediet, som dog vendte tilbage til udgangspunktet i samklang med den generelle opfattelse, at kulturen skulle være for masserne og således også skulle kunne forstås af masserne. Montagefilmen blev opfattet som intellektuel og stillede for store krav til publikum. Omvendt troede filminstruktørerne på, at filmmediet kunne ændre folks måde at se og opleve verden på. At dette senere skulle blive sandt, illustrerer det epokegørende i perioden.

Også indenfor filmkunsten dukker således spørgsmålet op omkring tolkningen af virkeligheden. Rudolf Arnheim har senere udtrykt, *at filmen ikke bør hengive sig til virkelighedens forvirrede mangfoldighed, men sætte billedkompositionens abstrakte organisering igennem som et middel til at stifte enhed og orden.*³⁰

Den virkelighed som den russiske instruktør Dziga Vertov i filmen *Cine-eye* eller *Kino Glaz*, 1924, søger at visualisere, er en relativ virkelighed. *Cine-eye* ses som en chance for at gøre det usynlige - synligt, lys i mørket, lægge frem hvad der er gemt bort. Hensigten var at fremstille en art sandhed - at rense verden for kommunismen - gennem en cine-sandhed. ^{Fig. 24.}

Cine-eye betyder: "Hvad øjet ikke ser" det mikroskopiske øjeblik, muligheden af at se uden grænser eller afstand. Den fjerntliggende retning i et filmkamera, betyder eksempelvis lysstråleøje (*ray-eye*) - eller (*tele-eye*) *Tv-øje*: at indfange det uventede øjeblik. Filmen omfattede alle de elementer, der implicerede "dette cine-øje" alle filmiske redskaber og ressourcer. Ikke det uventede filmstud, for det uventedes skyld, men for at gribe og vise mennesket uden maske, uden make-up, at gribe den utilslø-

rede sandhed. På den filmtekniske side anvender Vertov alle tekniske redigerings-elementer: slow-motion, overlejring, opløsning, collage og selv lyden blev frembragt kontrapunktisk.

Eisenstein angreb Vertov: *Cine-eye er ikke mere symbolet på vision, men udelukkende symbol på at beskue - betragte*. Dermed kan man hævde, at filmen er i overensstemmelse med opfattelsen af det moderne subjekts position. Han fortsætter: *Vi behøver ikke et cine-eye, men en cine-fist (knytnæve)*. Der er behov for handling og ikke behov for den udeltagende betragtning. For så vidt er filmen i overensstemmelse med det nye mediums muligheder for at anskue menneskeverden og tingsverden som ligestillede, ved at gå bag om menneskets position og afsløre forskelligheden. Dette er et træk der også kommer til udtryk i de tyske montagefilm, som, inspireret af musikalske former og rytmer veksler mellem den betydning, der opstår mellem sammenstillede temaer og referencen til omverdenen udenfor filmræredet.

På tværs af de forskellige kunstarter ses således den samme tendens komme til udtryk, at der søges en rumliggørelse af de moderne temaer. Undersøgelsesfeltet er for den russiske konstruktivisme bredt, hvor kunstarterne udvikler deres egne rumbegreber og udtryksform. Det der sammenknytter de forskellige udtryksformer er en reaktion på traditionelle repræsentationsformer i et gang på gang grænseoverskridende formsprog, hvis grundsubstans først i dag har nået et alment formidlingsniveau. Dermed vil jeg kort knytte an til min problematisering, hvor Bø-Rygg netop problematiserer autonomistatusen dels i forhold til samfundsmæssige interesser dels i forhold til formidlingsmæssige aspekter. Det vi ser i den russiske konstruktivisme er netop denne unddragen sig kommunikation med omverdenen, som jeg mener er nødvendig for at skabe dialog mellem to kvalitative systemer, det klassiske og det moderne.

n o g l e m i n u t t e r h a v d e j e g m i n p l a n k l a r .

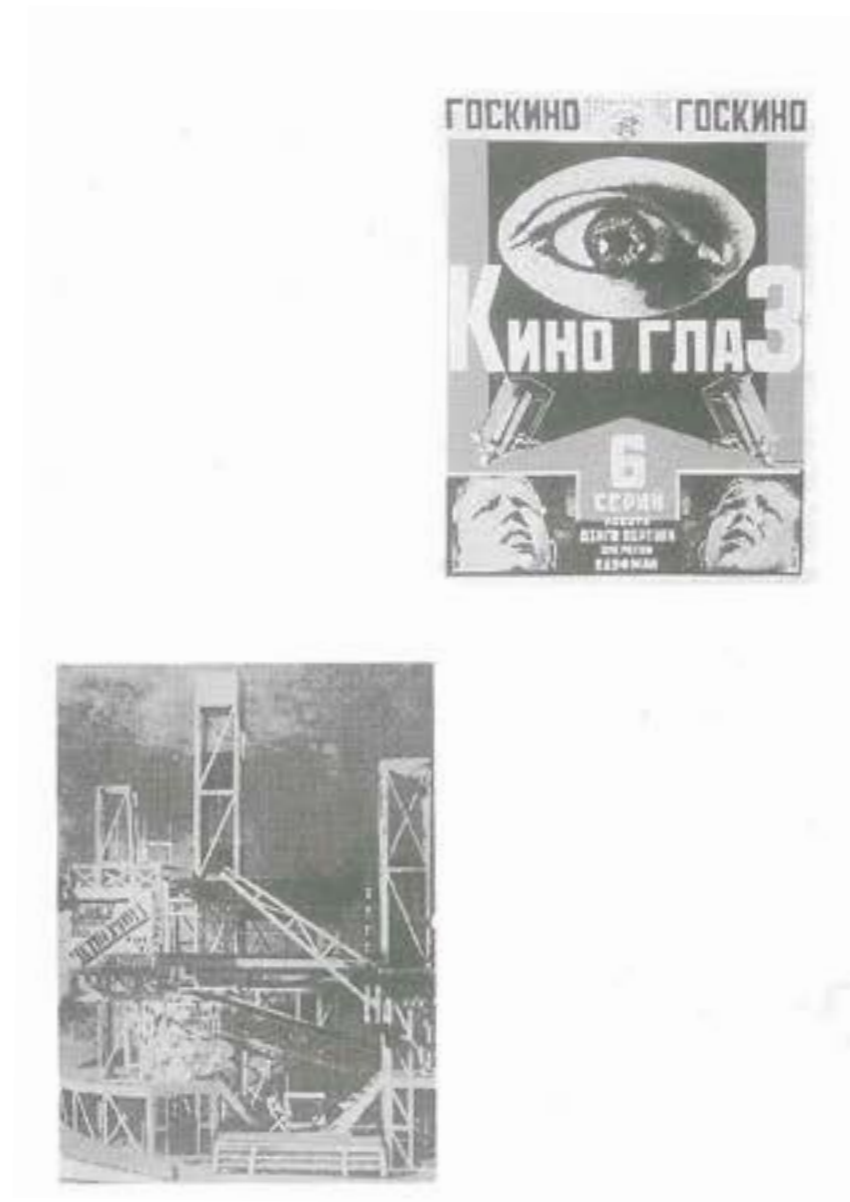


Fig. 23: Alexander Vesnin: Scenografi til forestillingen: Manden der var torsdag.
Fig.24: Vertov: Kinoglaz, 1924.

“ J e g f o r e s l å r D e m e n b y t t e h a n d e l , ” s a g d e

NOTER

DET IRRATIONELLE RUM.

1. Manifest fra 1920 skrevet af produktivistgruppen: Alexandr Rodtjenko og Varvara Stepanova. Alexandr Vesnin and russian constructivism: Selim Omarovich, Khan-Magomedov. Rizzoli 1986.
2. Khan-Magomedov: Pioneers of soviet Architecture” 1987 p. 149, hvori termen konstruktivisme er nøje diskuteret.
3. Indholdet i konstruktivismen var en kamp mod traditionel kunst. I perioden 1918-1920 optræder den første konstruktivistiske gruppe i Moskva på First free artistic workshop og bestod bl.a. af Georgy Stenberg, V.A. Stenberg og Medunetsky, som deklarerede, at konstruktivismen ikke er afhængig af love, men er at betragte som den største trambolin for springet ind i en altomfattende kultur. De var alle 3 medlemmer af kunstnergruppen: OBMOKhu - Samfundet af unge kunstnere, der udsprang af Svomas, de Frie værksteder, som var en af de første statsdrevne arkitektskoler åbnet i 1918. Nogle af de væsentligste manifestationer i OBMOKhu, som opstod på Inckhuk var debatseancerne i 1921: “Kompositions-konstruktionsdebatten”, og i september 1921 den berømte udstilling 5 x 5 = 25, der samlede alle modstridende undergrupper.
4. Bek, Lise “Virkeligheden set i kunstens spejl.” p. 254.
5. Der henvises blandt andet til Kandinsky’s skrifter, Det åndelige i kunsten og Fra punkt og linie til flade.
6. Denne skarpe adskillelse tjener til at selektere og dermed illustrere to forskellige opfattelser, men må naturligvis siges at være forenklede, idet Vesnin og konstruktivisterne som sådan ikke negligerede æstetik, med nedprioriterede den til fordel for det konstruktive aspekt.
7. Anders Troelsen giver i Artiklen: Abstraktionens analyse, Strejftog i abstraktionens former og fortolkninger, en indgående redegørelse for vejen til akstraktionen med dybtgående billedanalyser af Kandinsky, Mondrian og Pollock. Argos. Modernisme 7/8 1990.
8. Den amerikanske kunsthistoriker Norman Bryson har gjort det til en almen pointe i hans historieskrivning, hvordan forskellige billedbegreber giver ophav til til forskellige periodiseringer og eksemplificerer vha. Ingres, der hævder at kun gennem kontekstuel - og ikke kronologisk - sammenhæng skabes betydning. Oswald Spengler anskuer i Vester-landets Undergang verden ikke som historiske begivenheder, men som fænomener, hvis betydning sættes i det øjeblik, de manifesteres.
9. Boris Arvatov, en af konstruktivismens teoretikere skelner i 1922 mellem to retninger indenfor “leftist” kunstudvilingen: linien fra Cezanne- Picasso - Tatlin og linien Van Gogh - Matisse - Kandinsky - Malevich. Han gør det ud fra betragtningen, at både Malevich og Tatlin udgør en fare, men beskriver Tatlin som den non-objektive, non-repræsentative, mens Malevich er non-objektiv. I Malevich første periode indtil 1913 stiliserer han landskabet, tmarkarbejdere, redskaber etc. citeret fra El Lissitzky, painter, architect m.v.
10. Van de Ven: Space in architecture. 1987, p. 213 .
11. Andersen, Troels : Set er sket. Borgens Forlag. 1972.
12. Camilla Gray: The russian experiments in Art, 1962, p. 226.
13. I Mondrians kompositioner fastholdes stadig centralfigur, over- og underordnede dele modsætning og enhed. I indholdet er den klassiske reference forsvundet - men ikke i kompositionen. For yderligere uddybning af dette se: Morell, Lars: Hegel som postmoderne inspirationskilde. NETE, Atikler fra tværfag. Tværfag 1973-88. Aarhus Universitet.
14. Caroline Kays artikel i Louisiana revy. Russisk Avantgarde 1910-1930 nr. 1 1985.
15. Malevic: Om nye systemer i kunsten. Skrifter 1915-1922 . Ved Troels Andersen, Kunst og kultur, København 1963.
16. Lissitzky-Küppers: El Lissitzky , architect, painter, photographer, typographer. 1990.
17. Artiklen er i sin helhed gengivet i: Lissitzky-Küppers, ibid. p. 27-33. 1990.
18. Lissitzky-Küppers: ibid
19. Andersen, Troels: ibid. 1972.
20. Khan-Magomedov: Ibid. 1987, samt tema: Funktionalisme: Guldberg, Jørn : Fra Kunstproduktion til produktionskunst.”
21. Dette er uddybet omkring den vesteuropæiske modernisme i “Indledning/ problematisering.
22. Khan-Magomedov: Pioneers of Soviet Architecture ibid.p. 592
23. Hughes: The chock of the new. (Det chokerende nye) Magtens ansigter p. 89.
24. Der henvises iøvrigt til intro i Deonstruktion Omnibus Volume, Catherine Cook. Intro til Ginzburg og hans inspiration. fra Marinetti, efter ophold i Milano i 3 år op til 1914. 1989. Samt til Louisiana Revy 26. årgang nr. 1. September 1985 - Russisk avantgarde 1910 -1930. Artikel bl.a. af Niels Roloff.

25. Roloff, Niels: Den modernistiske arkitekturs blomstring og fald. Louisiana revy 26. årg. nr. 1 September 1985.
26. se yderligere: “The Maschine as a model” The russian constructivist’ conception of the design process” Catherine Cook. AD Vol 59 no. 7/8 1989 Special nr. Russian Constructivism & Iakov Chernikhov. Katalog til udstillingen Trinitatis, Rundetårn Januar 1990, arrangeret af Skazki arkitekturforum v. Helle Juul og Flemming Frost.
27. Iakov Chernikhov tolkede sin samtid dels teoretisk, dels i en række utopiske projekter. Han var en af de fremtrædende repræsentanter for den russiske avantgarde-bevægelse. Chernikhovs projekter udtrykker geometriske grundformer, linier, flader og konstruktioner, der med minutiøs detaljerigdom, på den ene side agerer æstetiske formøvelser, - på den anden nærmest meditations-objekter. Grundformerne bliver i andre værker til bygninger, arkitektoniske fantasier af formel enkelhed. Han udgiver en række lærebøger: hvor han afsøger hele det kunstneriske felt.: Fra geometriske tegninger - over grafik, til eksprimatika(forklaringsbilleder), fascination af maskinelle former - til arkitektoniske fantasier: Skazki’s.
28. Se Mailand-Hansen, Chr.: Russisk teater og film 1910 - 30. Louisiana Revy 26. årg. nr. 1. Sept. 1985.
29. Brødrene Lumière står for den første fremvisning.
30. Der citeres her fra og henvises i øvrigt til Anders Troelsens artikel: “Filmprojektioner. Om modtagelsen af et nyt medium.” Synsvinkler på kunsthistorien. Aarhus Universitetsforlag 1991.

INTERMEZZO

Berlin, Symphonie einer Grossstadt

Sætningen: Det giver ikke længere mening at male....Man må sætte maleriet i bevægelse er den der ansporer til et kort intermezzo. Maleren Walter Ruttmans montagefilm *Berlin, Symphonie einer Grossstadt* (1927) udtrykker den nye tids rytme gennem en bevidst vekslen mellem rolige og hurtige billedskift. Filmen viser et døgn i Berlin, der er ingen sammenhæng mellem de viste klip, ingen hovedperson, ingen handling. I den henseende er filmens hensigt at ligestille menneske - og tingsverden, hvoraf en åndelig oplevelse springer. Hændelser og bevægelser er ikke lagt ind i et bestemt mønster, mennesker, ind i hvis intimssfære man aldrig når, bevæger sig ud og ind af døre, op og ned. Tidsaspektet assimileres med bevægelse, hektik og flygtighed. Det simultane aspekt introduceres gennem en række overblændinger af avisoverskrifter fra hele verden. Filmen holdes generelt på et overordnet formelt plan, hvor meningen ikke umiddelbart positionerer sig. Den visuelle præsentation af bylivet tenderer den abstraktionsproces, der tidligere er udtrykt inden for maleriet. Netop ved at skildre filmens virkelighed som en dualisme mellem realitet og fiktion, understreges mediets rolle som et dynamisk element i traditionsbegrebet. Dermed er montagefilmen det moderne medie par excellence, som fikserer rummets forsvinden og tidens forankring.

TOMHEDENS DOMÆNE

FRA DUALISME TIL HARMONI

I det snit jeg har valgt lægger den abstrakte, moderne kunst vægten på pauserne, på mellemrum og på den betydning, der opstår hos beskueren. En tendens der kommer til udtryk på tværs i kunstarterne. I musikken kommer en stilhed og rytme til udtryk i den atonale musik, i litteraturen lægges vægten på intonationen. I arkitekturen søges alt fæstnet i ét blik, det åbne rum introduceres ved hjælp af glas og tynde metal-konstruktioner. Materialer der reflekterer omverdenen og kan derfor aflæses - ikke som tomme former, men som former hvor omverdenens betydning er lagt ind. Det kunstneriske rum blev nedbrudt for at bringet værket nærmere en bagvedliggende virkelighed. Grænsen mellem ude og inde brydes ned ved en tværæstetisk gestus, der forankrer stilheden og betydningen i det enkelte individ.

Mondrian og Malevich indtager derfor en central placering i denne afhandlings analytiske fundament. Ved at reducere det kunstneriske udspring til kvadratet og griddet mener jeg, Malevich og Mondrian udtrykker en indre harmonisk tomhed, hvis betydning ikke udspringer umiddelbart. For kort et øjeblik at analogisere til det sproglige felt skriver Umberto Eco, at tekstens kompleksitet og uro skyldes at den er "genemvævet af det *ikke* sagte". Dermed sættes en anden type uro - en anden type orden og harmoni end den klassiske.

Dette uddybes i det følgende i Mondrians tese om det neo-plastiske rum og hos Malevich i suprematismen.

Det tomme rum repræsenterer i vores civilisation noget ufunktionelt - unyttigt og uproductivt - i modsætning til det konkret definerede og klart målbare rum, der kan udsættes for analyser og teorier. Derfor er det vanskeligere at formulere sig klart om det tomme rums æstetiske kvaliteter. Ikke desto mindre er det denne tradition japansk

arkitektur indskriver sig i, hvor den kinesiske tænker Lao Tzu for over 2000 år siden formulerede tankerne om rummet - som essensen af tomrummet, der idag udgør kernen i den japanske rumopfattelse. Hjertet af Tzus filosofi er Tao og går ud på at definere, at intet er permanent i en verden i konstant forandring. Det ikke-eksisterende, tomrummet, blev opfattet som det essentielle. Overgangsleddet mellem det ydre og det indre rum blev genstand for studier på samme niveau som studier af indholdet.

I modsætning til den grundlæggende vesterlandske metafysik var de orientalske kulturer ikke fascinerede af uforanderlige og universelle regelsæt. Japanerne var mere interesserede i det flygtige og i de konkrete grænseflader mellem ting, ikke i konsistensen i hele systemet. Den indre harmoniske tilstand, som den tidlige modernismeudtrykker, udspringer af interessen for tomrummet, ud fra hvilket kompositionens egne lovmæssigheder kan udvikles. Således er dette udgangspunkt baseret på den harmoni, der opstår, når modsætninger danner balance og stilhed, idet referencen til det omkringliggende er ophørt. Aksiomet for artikulering af denne opfattelse er for Mondrian: gridden, for Malevich kvadratet .

Interessen for tomheden sås allerede i oplysningstidens arkitektur og dukker senere op i de tidlige modernistiske projekter. Ledoux' projekter fra det sene 1700-tal tilskrives en start på en tradition, der er fortsat op til starten af det 20. århundrede. I modsætning til datidens opfattelse, udformedes "Hus til en litterat" fra 1779 som frontalt placerede masser omkring et indre tomrum. Den klassiske hierarkiske opbygning af de arkitektoniske elementer blev opgivet til fordel for en balance, der udsprang af kompositionen selv. Dermed antciperes en opfattelse, der udtrykker en immanent lovmæssighed, hvis formale karakter: kompositionens indre tomrum, skulle få vidtrækkende betydning for den tidlige modernismes kompositionsprincipper.¹

Blandt andet hos Frank Lloyd Wright ses dette repræsenteret med direkte henvisning til den japanske rumopfattelse som skitseret af Lao Tzu. Frank Lloyd Wright som i sin modulering af tomrummet inspirerede den europæiske avantgarde, anvender ofte de samme grundelementer som De Stijl og konstruktivisterne. I 1906 ses eksempelvis kvadratet anvendt som aksiom i Frank Lloyd Wrights Unity Temple, Oak Park nær Chicago. I tilknytning til udformningen af templet blev Wright inspireret af O. Kakuzo's *Book of Tea*, hvori der refereres til japanske te-ritualer. Her beskrives det

rum, hvori ceremonien foregår, som "tomrummets bolig". Wright vælger herefter kvadratet som aksiom for udformningen af templet, idet kvadratet stabiliserer og fastholder formen. Et udtryk han dog vrider, idet han lader rummets angrebepunkter foregå diagonalt. Det moderne maleris vilje til stilhed afspejles i brugen af geometriske "arketyper": gridden og kvadratet i en reaktion på et foruddetermineret og lineært samfund. Dette modsvares i litteraturen med en erklæret fjendtlighed overfor litteraturens *fortællende* univers.

Gridden - som aksiom. Indgang til det universelle.

I gridden indeholdes to anskuelsesformer overfor den moderne kunst. Den befatter sig med det rumlige aspekt - og det tidslige aspekt i et opgør med det klassiske. *Rumligt* erklærer gridden kunstens område for autonomt iflg. Rosalind Krauss.² Udstrakt i det uendelige, geometriseret, ordnet - antinaturaligt, antimimetisk- antivirkeligt. Kunsten, der vender naturen og virkeligheden ryggen. I det uendelig udstrakte, der er et resultat af de retvinklede koordinater, er gridnettet redskabet, der fortrænger virkelighedens dimensioner. Gridden er ikke et resultat af imitation - men et *æstetisk dekret*. Så langt er griddens orden baseret på rene iboende relationer.

Tidsligt repræsenterer gridden et emblem for moderniteten, idet den ikke tidligere er blevet anvendt på denne måde i kunsten. Gennem at genopdage gridden - placerer kubismen, De Stijl, Mondrian og Malevich kunsten et sted, hvor den aldrig har været før. De placerer den, og med den - dem selv, i nutiden.

Dermed antyder jeg to anskuelsesformer på gridden som emblem. Tidligst blev den anvendt i Europa som Cardo-Decumanus struktur, som var romernes organiserings-system af bykoncepter. I 14-1500 tallet ses gridden tjene som princip for Dürers perspektivafbildning, der indordner omverdenen i et systematisk proportionsmæssigt afklaret spil. Griddens historiske anvendelsesområde er derfor "videnskabeligt og rationelt" betinget. En anvendelse jeg tillige ser udtrykt i den senere modernismes mere storstilede projekter. I hensigten fuldstændig at styre rummet og tiden set som fremskridt, lagde man akser ud i landskabet af veje og boligblokke, som kunne udvikle sig uendeligt, defineret af et præcist koordinatsystem bestående af tid og rum. Dermed ophæves efterhånden troen på begyndelse og slutning troen på en orientering indenfor et givet udviklingsforløb. Gridden bliver her anvendt i overensstemmelse med det rationelle udgangspunkt.

Perspektivet var virkelighedens videnskab, som jeg har uddybet i afsnittet: Iagttagelsens organisation. Perspektivet var demonstration af måden, hvormed virkeligheden og dens repræsentation kunne placeres ind over hinanden. Den måde som det malede billede og dens virkelige referent - relaterede sig til hinanden. Den første set som en slags viden om den anden. Alt i griddens struktur modsætter sig dette forhold - og skærer virkeligheden af fra begyndelsen. Modsat perspektivet har jeg valgt at se griddens som eksponent for det æstetiske og stilheden, hvorfor griddens ikke indplacerer et rum, et landskab eller en gruppe figurer på et maleris overflade. Faktisk placerer den kun overfladen af maleriet selv. Griddens kan derfor ses som et mellemrum - et overgangsrum - hvor intet skifter plads. Det fysiske og det æstetiske plan ses som det samme, hvor de vertikale og de horisontale linier koordinerer relationerne i et uhierarkisk ligeværdigt forhold. Dermed disponerer den fladen for stilheden og "varighedens moment", som jeg mener Mondrian og Malevich fastholder. Mondrian og Malevich anvendte griddens som katalysator for at diskutere, væren, sjæl og ånd modsat at diskutere materie. Sådan anskuet er alt uden for griddens område materialiseret. Griddens er for Mondrian og Malevich indgangsvinklen til det universelle - det åndelige.

Den centrifugale - centripetale læsning.

Man kan vælge to læsninger på griddens struktur: den centrifugale og den centripetale. Generelt udstrækker griddens sig i alle retninger - uendeligt.

Den centrifugale læsning medfører, at kunstværket læses som et fragment, der slynges ud fra midten refererer til et større hele og efterlader et indre tomrum.

Den centripetale læsning ser kunstværket - det æstetiske objekt fra dets yderste grænse ind mod centrum. Griddens i denne version kan ses som en repræsentation af alt det, der separerer kunstværket fra verden - fra det omgivende rum - og fra andre objekter. Griddens ses her som en introprojektion af den omgivende verdens grænser til det indre af kunstværket. En kortlægning af rummet indenfor rammen ind i / over sig selv.

Mondrian anvender begge modeller. Han anvender dels den centrifugale metode, hvor et bestemt billede repræsenterer en del af en forestillet kontinuitet, dels den centripetale metode der repræsenterer billedet som skabt autonomt, et organisk hele.

Fig. 1, 2, 3, 4.

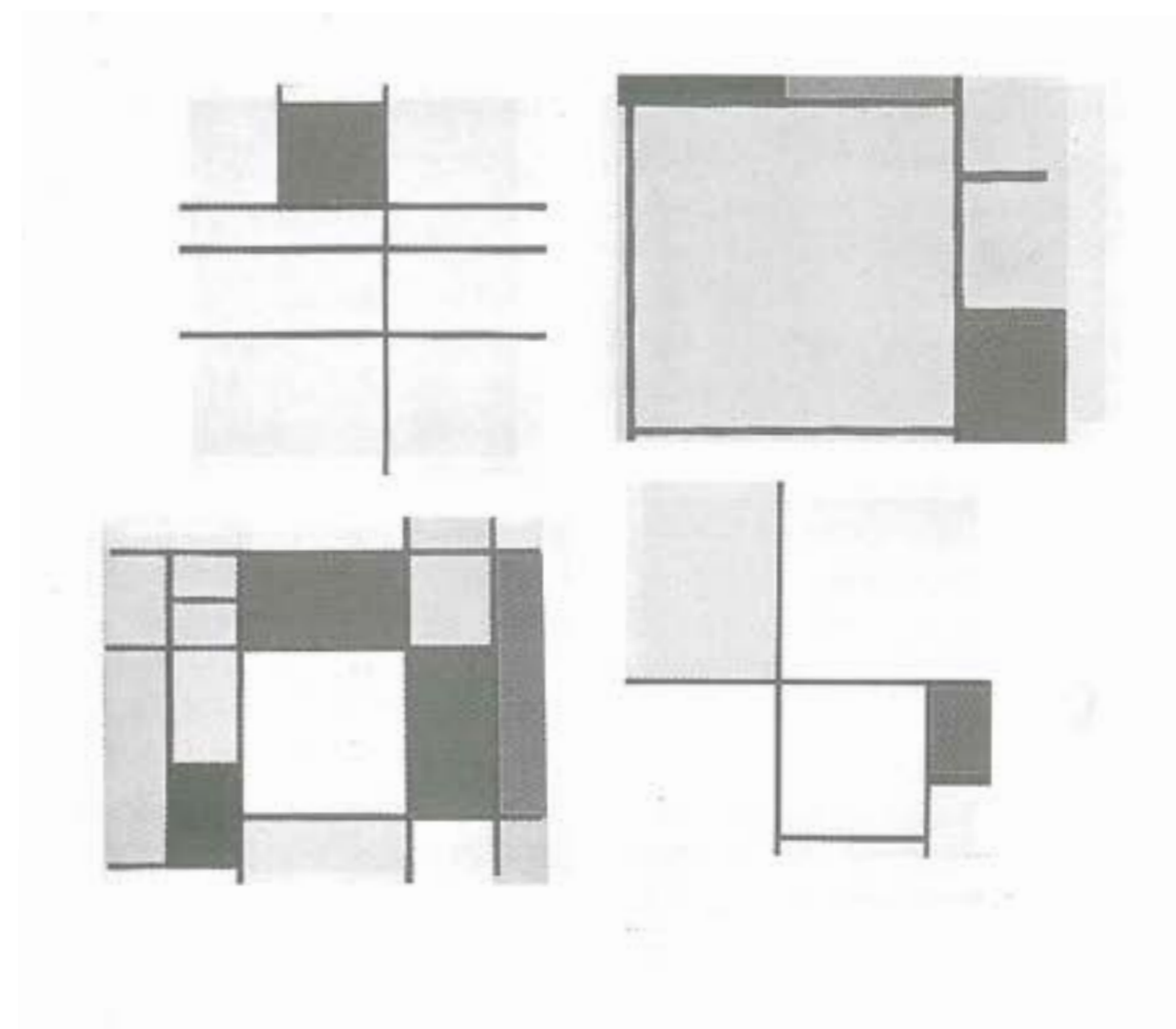


Fig. 1: Piet Mondrian: Composition in Red, Yellow and Blue. Centrifugal komposition, 1922.

Fig. 2: Piet Mondrian: Composition in Blue, 1935.

Fig. 3: Piet Mondrian: Composition in Red, Yellow and blue. Centripetal komposition, 1920.

Fig. 4: Piet Mondrian: Composition in Yellow and blue, 1932.

“ A B l a c k l e t t e r W i c l i f ! ” m u m l e d e h a n .

J e g g i k i n d i s o v e v æ r e l s e t o g k o m t i l b a g e

Neo-Plasticisme - fra dualisme til harmoni.

Mondrians neo-plasticisme reducerer virkeligheden til at omfatte tre grundlæggende begreber: Planet, det horisontale og det vertikale. Hertil kommer primærfarverne. Ny-plasticismen skabes ved at reducere korpus, idet redueringen af al form i sin yderste konsekvens fører til en ret linie. Tilsvarende gør sig gældende ved anvendelse af farver. Farven reduceres til "bestemthed", til primærfarverne. Slutresultatet er en komposition af linier og flader, hvor farven skaber rum.

Mondrians tese om rummet henter sit udspring i teosofien som med udgangspunkt i intuition søger en gudserkendelse. Harmoni opnåes i "en balance mellem modsætninger." Mondrian er inspireret af den hollandske filosof M.H.J. Schoenmaekers bog "Om det nye verdenbillede" 1915, hvor Schoenmaekers fra teosofien har overtaget ideen om at realitetens væsen kan udtrykkes som en række modsætningspar: vertikal/-horisontal, bevægelse-hvile, mandlig-kvindelig. Rummet - det mandlige - det vertikale - det aktive / stilles overfor tiden - det kvindelige - det horisontale - det passive. Korset er resultatet af disse to modsætningspar - sammensat. I realiteten var det Schoenmaekers, der gav navn til neo-plasticismen i bogen "Principles of plastic mathematics."

For Mondrian drejer det sig om at opløse denne dualisme og skabe fuldstændig harmoni, der opstår når abstraktionen har borttraderet enhver form for reference til objekter i naturen. Denne livsopfattelse kondenseres ned i en fuldendt nulpunkt, hvor selv den almene livsudfoldelse som dans udelukkende koncentrerer på den retvinklede jazz.³

De vertikale/horisontale linier er altid udgangspunktet - kvadratet kan dog stilles diagonalt. Kompositionens linier udfærdiges med uens tykkelse - hvorved billedet "sitrer", men hvor *forestillingen* om det færdige kvadrat giver stabilitet.

Den *centrifugale* metode skyder de vertikale og horisontale grids ud af den diamantformede ramme og sætter en kontrast mellem ramme og grid, hvorved fragmentationen understreges - som hvis vi ser på et landskab gennem et vindue.

De *centripetale* kræfter understreger de sorte liniers vanskelighed ved at nå den ydre grænse af maleriet. Denne kamp mellem maleriets ydre grænse og den ydre grænse af gridden tvinger os til at læse den ene som indeholdt i den anden.

I forbindelse med 2. verdenskrig flytter Mondrian til New York, hvor hans fascination af dette enorme, menneskeskabte maskineri kommer til udtryk i hans noget senere Broadway Boogie-Woogie serie og Victory Boogie-Woogie, hvor objektet subjektificeres idet linien bliver farve, konturen bliver flade.

Hans noget modsætningsfyldte forhold til storbyens kaos kommer til udtryk i forbindelse med en invitation fra Alfred Roth, som i mange år har arbejdet sammen med Le Corbusier, til at besøge Villa Savoye i Poissy. Mod sædvane takker Mondrian for invitationen, men beder om at besøget bliver et natbesøg, da han ikke kan klare at blive konfronteret med byens uorganiserede rod.

Den 4. dimension.

Den 4. dimension tolkes i Mondrians og Malevichs kunst som en højere virkelighed - en kosmisk opmærksomhed - som kun kan opstå i beskueren. Den russiske konservative kritiker Sergei Makovsky tolker i september 1913 ganske enkelt den 4. dimension som tid, hvormed han mener, at de samtidige kubisters og russiske futuristers kunst kan forklares på en mekanisk måde: *There is in very three-dimensional object the possibility of numberless positions in space. But to perceive this series of positions ad infinitum the artist can only conform to the various moments in time (for example, going around an object or setting it in motion.) Consequently, at an given moment an object is always imagined in some single position, i.e. not moving in time. This proceeds from the fact that the artist himself moves in time, i.e., he is in the fourth dimension. ... If, mentally, one goes out of time, i.e., becomes as it were above time, becomes unmoving in time, just the opposite results. There occurs a mental instability of the object itself in time (a numberless series of its positions at one time for the contemplating artist.), the object is not in three but four dimensions, which may be expressed graphically by putting into one space (in this case the picture plane) that series of positions of the object (even if fragmentary and of course only to a certain approximation), for it is impossible to picture numberlessness. One may clearly imagine an object moving in space, for example, a wheel. What is a movement of a wheel if not a numberless series of positions at various moments in time? You "stop time" and these positions are combined, as it were, come together (because the wheel is one thing) and we no longer get a three-dimensional wheel in the fourth dimension.*⁴

Denne opfattelse imødegås af Malevich's *transrationelle realisme eller alogisme - en slags visualiseret zaum* og af Mondrian, der distancerer sig fra Van Doesburg's og El Lissitzky's fascination af Einsteins dynamiske verden. Han skriver i *de Stijl* 1924: *Our time sees the impossibility of holding universally valid principles. It sees the untenability of a fixed view of the perceptible, of an unshakeable conception. It sees everything "relatively". This view grew out of art, philosophy, science (the theory of relativity) and out of practical life itself. Nevertheless, by understanding the relativity of everything, we gain an intuitive sense of the absolute. Moreover, the relative, the mutable, creates in us a desire for the absolute, the immutable.* (Mondrian: No axiom but the plastic).

Mondrian tolker den 4. dimension som et højere bevidsthedslag - en bevidstgørelse som sker i betragteren. Ikke som bevægelse og støj.

Udvekslingen mellem den positive figur og negativ grund er sandsynligvis det tema, Mondrian berører i et brev fra 1917 til van Doesburg: *Maybe later you could write on the four dimensional matter better than I do. I have much sympathy for your idea that "the negative" represents the fourth dimension, but I am unable to write about it. I do, however, have this approach in my work.* I samme tidsrum hersker der i Paris en fascination af "at udtrykke objekter gennem deres fravær". Senere hvor Van Doesburg ikke længere afsøgte dette skyggeforhold i figur-grund sammenhænge, identificerede han sort, grå og hvid som negative farver, i modsætning til de positive primærfarver rød, gul og blå. I Van Doesburgs *Composition XIII, Variation* 1918, hvor han elaborerer med skyggevirksomheder i rummet, artikuleres et flydende rum, af gennemskærende planer og linier, som afskærer enhver fornemmelse for et tredimensionelt rum. ^{Fig. 5.}

Mondrian opgav sin søgen efter artikulering af den 4. dimension allerede omkring 1918 og overgav sig fuldstændig til de to dimensioner. Bl.a. *De Stijl* i Juni 1919: *A projection on the flat surface is far superior to a natural, visual representation: also it makes us see purer relations. The cubist understood that perspective representation disturbs and weakens the appearance of things, while two-dimensional representation renders them more purely.* Skæve vinkler var for Mondrian identisk med artikulation af tiden - og dermed et uacceptabelt element og han bryder med *De Stijl*, idet Van Doesburg introducerer diagonalen, som er udgangspunkt for elementarismen.

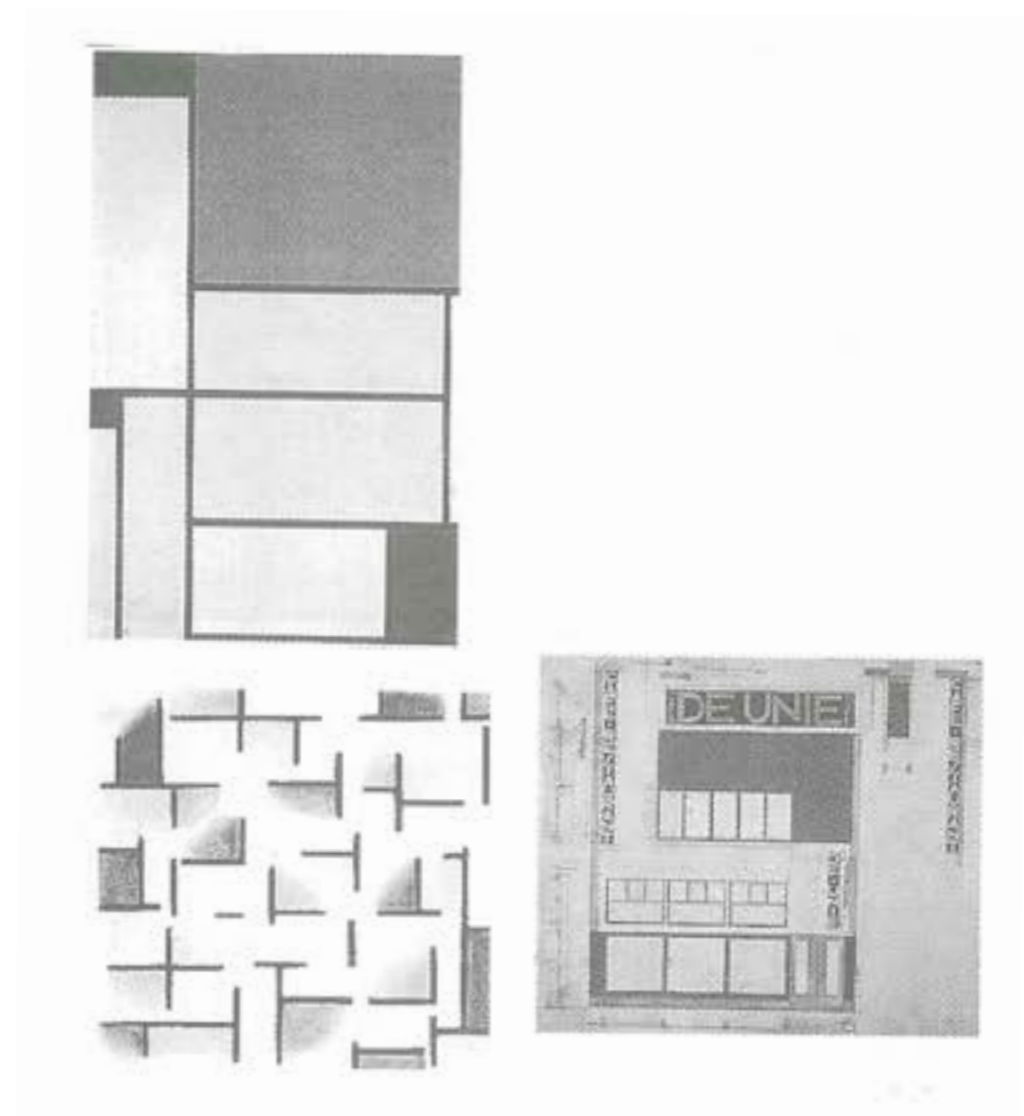


Fig. 5: Van Doesburg: *Komposition XIII, Variation*, 1918.

Fig. 6: Mondrian: *Tableau I*, 1921.

Fig. 7: Oud: *Café de Unie*, 1925.

Mondrians rumstrukturer forholder sig til en ydre formel lighed, en todimensionel kompositions-mæssig opfattelse, hvorimod Van Doesburg i højere grad påvirker rummets organisation - og dermed arkitekturen. Modsat Mondrian opgav Van Doesburg aldrig den fjerde dimension og søgte redskaber, hvormed den kunne udtrykkes i maleriet, i film, i arkitekturen, selv om han i mangt og meget deler Mondrians fascination af den uendelige gridstruktur. Neoplasticismen gennemgår i princippet den samme udvikling, som vi ser fra den analytiske kubismes perceptionsfunderede vinkel til en mere konceptuel.

På det formelle plan aflæses klare referencer mellem de følgende to eksempler:

Mondrian's *Tableau 1*, 1921 - og Oud's *Café de Unie* 1925. Her kan umiddelbart aflæses en ydre sammenhæng i valg af kompositionsform, hvis udgangspunkt ligger inden for systemet selv. Oud's facade tager direkte afsæt i Mondrian's æstetiske kompositionsform. Den asymmetriske kompositionsform præsenteres i et næstens klassisk ordenssystem, hvor de modstillede flader afsættes inden for et system af rektangler og kvadrater, hvis position nøje modsvares af et iboende harmonibegreb. Der anes ingen ubalance - kun stilhed. ^{Fig. 6, 7.}

I Mondrians *Tableau 1* gennemskærer de horisontale linier - de kvindelige - aldrig fladen. Derimod understreges den vertikale retning ved en gennemgående linie - rummet - det mandlige aspekt. Kompositionen forskydes dermed i følge den centrifugale metode ud af rammen og søger forestillingen om helheden uden for kompositionen. Yderligere antyder Mondrian ved det gule felts markante placering i kompositionens yderkant den uendelighedsfaktor, vi ser Rietveld anvende ved den *blå/røde* stols afskæringer.

Oud anvender primært den gule farve omkring vinduerne, som dermed får et anstrøg af dette uendelige, der kan tilskrives blikket i den moderne verden, hvor centralperspektivet ikke begrænser synsfeltet. Samtidig ser vi tydeligt angivet en ramme for kompositionens udstrækning, hvorved han markerer en afsluttethed. Dels markeres den vertikale indramning, dels understreges og markeres den horisontale -i modsætning til Mondrian, og bygningen går i direkte dialog med "virkeligheden".

I *den centrifugale komposition* fremstår kompositionens centrum som et tomrum, der modsvares i den senere modernistiske arkitektur.

I *den centripetale* fremstår den centrumfixerede sammentrængning af elementer som en hentydning til en klassisk centralfigur.

Kvadratet som aksiom.

Malevich's vej mod stilheden går via kvadratets rene form. Et forsøg på at rense maleriet for alle uvedkommende elementer - gennem fladen som aksiomatisk udgangspunkt. *Tyngde, vægt, forskydning, rumlighed* - begreber, som han tidligere havde søgt at udtrykke var indskrevet i den kvadratiske form i ønsket om at reducere til nul-punktet. Som jeg tidligere har nævnt anvender Platon i Timaos den samme opfattelse af kvadratet som et åndeligt redskab. For igen at citere Malevich: (..) *Kvadratet er den intuitive fornufts form*. Malevich påstår at kvadratet er udtryk for *binær tankegang*⁵ og knytter dermed an til den dualisme, som Mondrian tager som udgangspunkt for sin rumteori. Binær tænkning skelner mellem impuls - ingen impuls, mellem ét og nul m.v. Kvadratet repræsenterer sensationen i den forstand, at der i denne sammenstilling hersker absolut harmoni og stilhed. Det hvide felt repræsenterer intetheden - den uendelige stilhed, det uendelige uforanderlige hvide rum.

Kvadratet som symbol blev taget til indtægt for erkendelsen af, at maleriet ikke var gengivelse af eller omtolkning af virkelighed - ikke en søgen efter eller bekræftelse af et eksisterende verdensbillede. At maleriet end ikke havde betydning som fysisk størrelse men var et middel til "anskuelse af form og rum".

Einstein giver i 1921 jvf. Troels Andersen en indføring i grundvilkåret for den aksiomatiske matematik, som er i klar overensstemmelse med Malevich's valg af kvadratet - og for den sags skyld Mondrian's valg af gridstrukturen: *Den aksiomatiske matematik renser matematikken for alle de elementer, der er den fremmed og fjernes således fra det mystiske halvmørke, i hvilken matematikkens grundlag tidligere var hyllet. En sådan rensning indstilling gør det også klart, at matematikken som sådan hverken formår at udsige noget om den anskuelige forestillings genstande eller om virkelighedens*

*genstande. Ved "punkt", "ret linie" etc. forstår man i den aksiomatiske geometri kun indholdstomme begrebsskemata. Det, der giver dem indhold hører ikke til matematikken. På den anden side er det dog givet, at matematikken overhovedet og specielt geometrien udspringer af trangen til at erfare noget om forhold mellem virkelige ting.*⁶

Suprematismens.**Malevich's tese om rummet - vejen mod nulpunktet.**

Malevich's kubistiske kompositioner havde i udstrakt grad været påvirket af diagonaler, midterakser og linier, der skulle forbinde forskellige planer i rummet. I 1914 forlader han de sammensatte kompositioner i indbyrdes komplicerede relationer. Han bevæger sig fra en opfattelse, hvor alle former havde befundet sig i gensidig fastlåste positioner, til en opfattelse af rummet - som umiddelbart anskuet. Gennem geometrien søgte han at gribe denne rumopfattelse. Han er i modsætning til kubisternes indstilling til realiteterne at: *Sansernes fordrejer, kun ånden giver form*. Kubisterne hævder den menneskelige ånds metodiske, nærmest matematiske erkendelse men inspireres af kubismens analytiske kompositionsform, hvis elementer fastholdes i *spatiel relationel sammenhæng*. Futuristernes skildring af den nye tekniske livsverden ansporer ikke Malevich til en umiddelbar gengivelse. Derimod udtrækker han den "rumlige essens" og skildrer poetiske svævende elementer frit hængende i luften.

Malevich var grundlæggende uenig i samtidens opfattelse, at der var sammenhæng mellem videnskaben og kunsten. Naum Gabo afviser dog som Malevich en overensstemmelse mellem videnskabens og kunstens arbejdsmetode: *Videnskabsmanden bruger de midler vi har beskrevet som symbolsk abstraktion og henfører sit billede til forstanden - men det kunstneren gør, virker direkte ind på vor erfaring på samme måde som objektet eller begivenheden selv*.⁷ Suprematismen dækker således to strukturer i vores forestillingsevne: *Den dynamiske sansnings stadie, den svæven vi eksempelvis oplever i drømme*, som Gaston Bachelard kalder "le vol onirique" - efterfulgt af den *suprematiske kontrast*. Kun det hvide rum er uforanderligt - uden begrænsning.

Suprematismen opdeles i tre stadier: det sort-hvide, det farvede, og det hvide. Udgangspunktet var at der fandtes fænomener, der ikke involverede koloristisk sansning, der kun opleves visuelt. Det betyder, at den suprematiske konstruktion skabes af værket indre ligevægt mellem de enkelte formers tyngde og lethed som "vurderes" som rene elementer, før der skeles til den konkrete virkning. Malevich mener dermed, at det er muligt at skildre rene visuelle fænomener, idet han fokuserer på værket i sig selv i en vægtning af en nu-oplevelse, som forskyder tiden fra oplevelsesøjeblikket.

h a n v a r t r å d t i n d i m i t h u s f a s t b e s l u t t e t

NOTER

THOMHEDENS MOMÆNE

1. Indenfor filosofien og videnskaben kan det samme fænomen aflæses så sent som i det 20 århundredes forskelstækning, hvor betydningen opstår i den spaltning, der skaber forskel. Denne opfattelse vandt i modernismen indpas i billedkunsten og arkitekturen, hvor den klassiske opfattelse af enhed og identitet er opgivet til fordel for en artikulering af diskontinuitet og forskel. Dermed fokuseredes på den diskontinuitet, der opstod i konfrontationen mellem klassiske frontalt opbyggede værker og modernismens roterende kompositionsprincipper.
2. Der henvises yderligere til Mitchell, W.J.T: *Ut pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language*. *Critical Inquiry*. Winter 1989, hvori Kraus' holdning om griddens som et emblem for det moderne abstrakte projekt problematiseres.
3. Gay, Peter: *Art and Act: On Causes in History - Manet, Gropius, Mondrian*. Icon Editions, 1976.
4. Henderson: *The fourth dimension*. 1983.
5. Begrebet er hentet fra Andersen, Troels: "Set er sket" *Den maleriske handling*, 1972.
6. Andersen, Troels: *ibid*. p. 9.
7. Andersen, Troels, *ibid*.

p å a t s æ l g e b o g e n . H a n t a l t e i k k e

INTERMEZZO

Om sansning: *Haiku*

Vi kan betragte det suprematiske “rum” udelukkende som en højere sansning. K.E. Løgstrup siger, at sansningen er afstandsløs og dermed at sansningen er uafhængig af afstanden. Genstanden, vi sanser, er fysisk set på afstand: flyet i luften, fuglen der skriger, - men den er ikke på afstand af vore sanser: synet, hørelsen og lugtesansen. I sansningen eksisterer vi 100% i nuet og er ét med det, vi sanser. I sansningen er vi ét med universet. Men dette univers har vi ingen mulighed for at lære at kende eller forstå, fordi forståelse kræver, at vi via sproget, skaber afstand til dét, som skal forstås, og det fratager afstandsløsheden os for. Hvad vi ikke kan komme på afstand af, kan vi ikke forstå. Forståelsen bliver hermed afstandsskabende, idet den lægger afstand mellem den som forstår, og det som skal forstås.

I Malevich's *Sorte kvadrat* skabes der denne analogi mellem værk og univers. Det betyder, at universets uorden og harmoni udtrykker sig gennem værket. Fig. 8.

I den kosmiske oplevelse er fortid, nutid og fremtid sidestillede og eksisterer samtidigt. I det universelle sinds bevidsthed transcenderes dualistiske begreber, således modsætningen stabilitet/bevægelse, ånd/materie, tid/rum. Forskellene subjekt/objekt, oplever/det oplevede, fravær/nærvær transcenderes tilsvarende og forskellen mellem traditionelle modsætninger ophæves. Artikulationen af tid og rum er uadskillelige. Eksemplerne illustrerer samtidigheden og samhørigheden af tid og rum i en altomfattende sansning, der sætter betragteren i en værensposition. Dette nu forskyder tiden og an er i et rum i stedet for i tiden. Tid bliver til rum - rum forskudt ud i det uendelige univers.

For Malevich og Mondrian er tiden at opfatte som en metafysisk relation til universet, der frisætter individet i en zen-lignende oplevelse: at opleve verden som den fremstår. Den japanske digtekunst kommunikerer denne oplevelse gennem Haiku-digtet, et ultrakort digt på 17 stavelser fordelt på 3 linjer.

Hans-Jørgen Nielsen definerer Haiku på følgende måde:

Mens europæisk poesi i kraft af sine ideologiske forudsætninger primært er jeg-udtryk og projicerer betydninger af metaforisk, dvs. subjektivt analogisk art ud i universet, afstår orientalsk poesi gennemgående fra denne mulighed. Digtets funktion



Fig. 8: Malevich: Det sorte kvadrat.

er ikke så meget at udtrykke et jeg som at opdage verdens "titusind" ting, som det hedder i Weng Fu, den berømte kinesiske poetik.

Haiku-poesien er denne bestræbelse i dens mest radikale form. Den er blottet for metaforer og ofte også for alle spor af poetens subjektive tilstedeværelse. Den skal ikke være et jeks erobring af verden, men snarere omvendt en verdens erobring af et jeg.

Jeg'et opfattes nemlig af buddhismen som en illusion, der kun er af det onde og som det derfor drejer sig om at gennembryde.¹

¹ Popp-Madsen, Mette: Den talende tavshed, Institut for Nordisk filologi. Kbh. 1986

HINSIDES TANKEN

MALEVICH'S UDVIKLING MOD - DET SORTE KVADRAT

Tyngden, det statiske, varighedens moment - alt det splittes af kubismen. Kubismen er det tidspunkt, på hvilket man giver sig til at udvikle bevægelsen i den statiske nølen, men eftersom kubismen i sig selv er bygget på det statiske, så er dens system bestemt af en særlig grænse, udover hvilken den ikke kan udvikle sin bevægelse, fordi dens grænser bestemmes af det grundlag, som konstruktionens fundament og modsætningernes overensstemmelse udgør. K. Malevich: Om nye systemer i kunsten.

Malevich skelner mellem to momenter i kunsten - *tyngde og lethed*. Cézanne opfattes af Malevich som hørende til den vægtmæssigt tunge, maleriske vækstgruppe, der ligesom van Gogh er berøvet det tøvende. Derimod opfatter han ikke futurismens faktur som malerisk men som dynamisk bestemt. For futurismen var genstandene og maskinerne ikke til i sig selv, men kun som redskaber, symboler, der udtrykte hastigheden og dynamikken. Malevich's forestilling udspringer af det samtidige kunstneriske miljø mellem 1910 og 1920, hvor der hersker et ønske om at udtrykke en oversanselig og åndelig verden i kunsten. Jeg vil derfor ved at underbygge den sansemæssige indgang til Det sorte Kvadrat tilbagevise formale betragtninger. *Det sorte Kvadrat* skabes som tæppe til forestillingen, *Sejren over Solen*, som jeg i det følgende uddyber.

Når Malevich vælger Cézanne som repræsentativ for tyngden modsvarer det valget, jeg i den foreliggende afhandling har foretaget. Cézanne og med ham Malevich vælger det dynamiske og det tidsligt artikulerede fra for netop at fokusere på varighedens moment, som fastholder rummet i samspil med en defocusering af synets position. I dette spil disponeres *kimen til det kontekstuelle rum*.

Tavshedens nulpunkt. Ophævelsen af tid og rum.

På udstillingen "0,10, The last futurism exhibition" (zero ten) i vinteren 1915-16 præsenteres offentligheden for første gang for "Det sorte kvadrat", som er det første eksempel på et non-objektivt suprematisk arbejde. Det sorte kvadrat udformes som scenetæppe til forestillingen "Sejren over solen". Fig. 1.

Malevich plæderer gennem hele sin kunstneriske udvikling for kunstens totale frigørelse fra ethvert tjenende formål. Suprematismen repræsenterer for Malevich en søgen efter den rene kunst, der udspringer af abstraktionen. Suprematismen, som den kommer til udtryk i det Sorte Kvadrat og senere i Hvidt på Hvidt, 1918, er en anskuelliggørelse af en ny betydning, hvor følelsen er det eneste indhold og udtryk. Den rene følelse anskuelliggøres i den suprematiske kunst ikke gennem afbildning eller henvisninger, men visualiseres som konkret form, som er den non-figurative, den geometriske. Malevich vender sig derfor mod det russiske ikonmaleri som inspiration med hensyn til materialevirkning, farvernes stofflighed og komponering af de visuelle elementer, og indskriver sig i den russiske ikontradition, hvor formen er konkretiseringen af følelsen.¹ Malevich sammenligner maleriet med ikonen, traditionens billede af det guddommelige.

Det sorte Kvadrat sås da også på udstillingen i 1915 hængt på tværs i et hjørne, netop den samme position som ikonen havde i det russiske hjem. Senere anvender han korsets form, der lader den sakrale intention stå frem. Denne tilstand, hvor virkeligheden bliver forskudt fra den synlige realitet, til en virkelighed, der opstår som en åndelig resonans hos betragteren, ses tilsvarende hos Mondrian og Cézanne. En kunst, hvis væsen er det, der findes over materien, over forestillingen, over fornuften. En forståelse af dette felt indskriver Malevich's arbejde med suprematismen i mit arbejde, der søger at fundere en opfattelse af rummet, der endnu ikke kan beskrives. Jeg vil i det følgende søge at indkredse Malevich's bevægelse mod tavshedens nulpunkt, hvor tiden og rummet ophæves, hvor balancen og harmonien er fuldendt, fortiden er rensat bort - bevægelsen mod det uendelige universelle rum er startet.

Malevich's forhold til kubismen og futurismen afklares, idet han inspireres og på et tidspunkt lægger afstand til den direkte billedliggørelse af bevægelse og dynamik, som futurismen udtrykker. Derimod bevæger han sig mod den tyngde - og balance, som han mener at aflæse i kubismen.² Som Malevich artikulerer sig på tværs af kunstarterne, inspireres han af andre kunstarters tolkninger af tidens forhold til rummet. P.D.Uспен-sky, forfatter til *Tertium Organum: A key to the Enigmas of the World*, får indflydelse på Malevich.

h a r i k k e s e t h a m s i d e n , o g j e g k e n d e r i k k e

Det psykologiske rum.

Blikket og den mentale centrifugalitet.

Den centrifugale/ centripetale metode anvendes udover på den kompositions-mæssige organisering også i det mentale rum.³

Malevichs portræt af *Ivan Kliun*, 1913, tjener som en indgang til en diskussion af måden, hvorpå blikket i maleriet får beskuerens opmærksomhed henholdvist trukket ind i og ud af maleriet. En psykologisk appel, der knytter en relation mellem det ydre og indre rum i billedet. Blikket i den tidlige modernisme udtrykte ønsket om rumlig samklang mellem beskuer og den portrætterede. Som tidligere nævnt kan blikket i det tidlige impressionistiske billede modsat tjene formålet at forrykke interessen fra objektet til en udenforliggende handling, der således skaber uro i forhold til billedets budskab. Når motivet fravristes sin betydning, forskydes ligeledes interessen for motivets betydning til fordel for værket i sig selv. Fig. 2.

Det komprimerede rum.

I Malevichs portræt af *Ivan Kliun* fikseres blikket. Motivet skildres i figur- og psykologisk kontekst med det bagvedliggende rum. Der eksisterer stadig en dybde- et rum- i maleriet, der her skildrer et landskab med hytter og høstakke, et komprimeret rum med bonden som forgrund trukket helt frem i billedplanet. Gennem ligheden i formerne mellem figuren i forgrund og det bagvedliggende landskab er de to motiver mentalt sammenknyttede. Det punkt, der skiller figuren fra landskabet, er blikket der uudgrundeligt stirrer ud i det uendelige rum og derved distancerer sig fra det bagvedliggende rum og dets materialitet. Blikkets retning skyder beskuerens koncentration væk fra selve maleriet, gennem motivet ud i det uendelige universelle rum.

Senere i 1913 udformer Malevich et nyt portræt *Ivan Kliun completed*. Udgangspunktet er det tidligere maleri, mens motivet har undergået en drastisk ændring. Fig. 3. Motivet er udstrakt til lærredets kant og implicerer ingen afslutning. Focus i billedet forskydes, motivet er underdelt og forskudt, hvilket medfører, at linierne der tidligere fastholdt figuren til baggrunden er opløst. Dermed opleves billedrummet fluktuerende, formen opløses i enkeltflader, og *rummets konstituering overlades til beskueren*. Den tidlige markering accentueres gennem diagonale linieretninger og kurvede linieføringer, hvis endepunkt ikke er determineret. Som i den tidlige kubisme lader Malevich lyset fremtræde forskelligt på de enkelte flader, der modsat den

h a n s n a v n .

klassiske anvendelse af farver og lys lader ganske lyse flader fremtræde som placeret dybt i rummet, der gennem det flademæssige komplekse dybdespil er stærkt komprimeret. Dette samspil af rum understreges af at der ikke findes en enkelt lyskilde, hvilket vanskeliggør perciperingen af rummet.

På trods af den vanskeliggjorte perception fastholder Malevich - gennem en stadig tvivl på kubisternes og futuristernes afbildningsform- en stabilitet og balance. Motivet er placeret frontalt med næsepartiet som centralpunkt, hvorom de modstillede elementer skaber harmoni. "Næsen" ser jeg derfor som pendulet i et urværk, der støt og roligt udfylder sin forudsatte position. Det psykologiske aspekt kommer til udtryk i tvivlen på, hvorlænge pendulet fastholder kompositionen, og i fald bevægelsen indtræffer, om den gør. Der eksisterer således et rum i det oplevelsens øjeblik, hvor beskueren fastholder sig selv kun i forhold til den virkelighed, som billedet udtrykker. I det øjeblik erfaring og viden sætter associationerne igang, forstyrres det stabile.

Zaum.

Portrættet *Ivan Kliun Completed* blev udstillet i efteråret 1913 under betegnelsen *zaumy realizm* - visualiseret zaum og er tæt forbundet til en ny poetisk udtryksform, som Malevich omkring 1913 udviklede i et tæt samarbejde med Alekei Kruchenykh og Velimir Khlebnikov, samtidige futuristiske poeter. Alekei Kruchenykh synes at være den første, der anvender terminologien zaum, som litterært betyder "hinsides tanken".⁴ Sprogstrukturen i den klassiske periode er i overensstemmelse med det arkitektoniske udtryk formelt og harmonisk, overskueligt opbygget, baseret på et velkendt ordenssystem, hvis logiske opbygning præsterede en forklaringsramme. Det er dette system Khlebnikov fra sin digterposition gør op med. Værdisætningen skifter indhold, form, udtryk og retning. Intetsteds udefra hentes en forklaring eller logik. Den ligger i ordet selv.

Portrættet *Ivan Kliun Completed* har en nøje sammenhæng med Khlebnikov's digt: "Bo-be-o-bee", som sandsynligvis var det første publicerede zaum-eksempel.

Bo-be-o-bee sang the mouth

Ve-e-o-mee sang the orbs

Pee-e-e-o sang the aspect

Gzee-gzee-gze-o sang the chain

Thus on a canvas of would-be connections

In another dimension there lived the Face.

J e g t æ n k t e p å a t s t i l l e B o g e n a f S a n d p å



Fig. 1: Plakat til udstillingen: The last futurist exhibition. Vinteren 1915-16.

Fig. 2: Malevich: Head of a Peasant, 1928.

Fig. 3: Malevich: Portræt af Ivan Kliun, Completed, 1913.

Fig. 4: Malevich: Life in the Grand Hotel, 1913-1914.

d e n t o m m e p l a d s , s o m W i c l i f h a v d e

Lyd frekvenserne i de første fem linier har ingen mening set i relation til den russiske sprogkode. De er rene "lydbilleder" og opnår *kun mening gennem deres forhold til de dele af ansigtet, hvorom de synger*. Konsonanterne i hver sekvens er de væsentligste for hvert russisk ord, for de dele af ansigtet de beskriver. Hver konsonant blev forholdt til en universel sprogkode, i hvilken de udtrykte en speciel farve. B repræsenterer en dyb rød som refererer til en munds læber. På denne måde skaber konsonanterne lydbilleder. Khlebnikov udtrykker det i 1910: *Retten til at benytte nyligt skabte ord, at male med lyd*. Digtet blev første gang præsenteret i en lille folder: *A Slap in the Face of Public Taste*, der samtidig indeholdt et manifest med åbningsparolen: *We are the face of our Time*.

Hensigten var at skabe en poetisk frihed fra den fælles konsensus. I digtets sidste to linier ses sammenhængen med Malevich's maleri af *Ivan Kliun Completed*, hvor de formelle elementer smelter sammen og artikulerer et billede af et ansigt. Et ansigt ulig virkeligheden. Det eksisterer kun indenfor den tidslige dimension af digtet, præcis som de kubistiske malere opfatter deres værker leve kun indenfor lærredets 4 dimensionelle "realitet".

Mediering mellem det dynamiske og det stabile.

Den futuristiske bevægelse blev af Malevich primært set som et opgør med centralperspektivet. For den futuristiske skulptør og maler Boccioni er motivets opløsende rotation ud i det omgivende rum primært et spørgsmål om tidsaspektets artikulation: *Vi opfatter objektet som en centripetal konstruktion, hvorfra kræfterne, som definerer den, forsvinder i det omgivende, i en centrifugal bevægelse, og derefter determinerer dens essentielle karakter*.

Malevich derimod søger bag om det dynamiske aspekt i eksempelvis: *Life in the Grand Hotel* hvor han til det centripetale roterende tema afsætter et centralt punkt for en centrifugal bevægelse. Herved skydes opmærksomheden ud af billedet i mange retninger - men fastholder et enkelt synspunkt. ^{Fig. 4.}

Centralperspektivet derimod skabte en foruddetermineret ramme, hvorunder kunstneren skulle arbejde. Malevich udtrykker, at perspektivets love skaber en "box", som forudsætter den synsvinkel, hvorunder verden og virkeligheden skulle opfattes. Perspektivet determinerer dermed menneskets bevidsthed, fordi det skaber en grænse - et punkt, hvor synslinierne løber sammen, stedet for uendeligheden.

Malevich bruger futurismen som redskab til at overvinde den konventionelle for-

ståelse af rummet, tiden og virkeligheden. Gennem skildringer som for eksempel *Simultaneous Death of a Man in an Aeroplane and on the Railroad*, som beskriver flymaskinens fascinerende bevægelser i rummet, dør den gamle opfattelse af virkeligheden symboliseret gennem flymaskinens styrt.

Virkelighedsopfattelsen:

Virkeligheden havde fået en ny betydning for kunstnerne. Virkeligheden som tidligere var naturen og jorden fastfrosne i rum og tid blev forkastet. Malevich søger bort fra det figurative motiv, mod det suprematiske, der dog ikke benævnes som sådan før i 1915.

I billedet *Det universelle landskab* 1913 ses denne virkelighedsopfattelse artikuleret, hvor temaet stadig er det figurative og det genkendelige motiv der vrides. ^{Fig. 5.}

Man ser et forsvindingspunkt markeret, hvormed der er angivet en synsposition. Landskabet fungerer i sig selv - er uden kontinuitet, et tæt kompleks af kontrasterende abstrakte planer som deles og præsenterer forskellige udsigter, bygninger og marker. Der antydes et apokalytisk landskab, et landskab, der ikke blot viser et forsvindingspunkt men en montage af mange placeret uden en logisk forståelsesramme - uden henvisning til et overordnet ordensbegreb. Midt i billedet ses et mindre propelligende element, der kan repræsentere en substitut for forsvindingspunktet men samtidig også kan aflæses som en henvisning til det manglende tegn på uendeligheden. I mange af Malevich's tidlige billeder ses kimen til opgøret med det perspektiviske rum og den foruddeterminerede synsposition. I dette opgør disponeres fladen og rummet i billedet for en anden oplevelse. En oplevelse der fluktuerer men fastholdes i det enkelte individ.

Malevich's futuristiske periode pågår over en ganske kort periode fra 1912-1914, hvorefter hans interesse for kubismens analytiske tilgang til opløsningen af det rumlige aspekt får fornyet kraft. Hvor vi tidligere har set figuren flyde sammen med rummet, hvor aflæsning af figur/grund vanskeliggøres, ser vi nu en række malerier, hvor figurerne skæres op, gennemskæres, skærer sig ind i hinanden. Fladerne forholder sig vilkårligt til hinanden, og beskueren fravristes deltagelse og perception. Kubismens 4. dimension blev fra forskellig side søgt tolket og omsat til andre kunstarter.

Den russiske musiker, komponist og maler Mihail Matiushin udgav i 1913 en russisk

oversættelse af Gleizes og Metzingers bog *Du Cubisme* 1912. Heri skriver de bl.a. at kubismen havde hejst flaget for et nyt målesystem, doktrinen om sammensmeltningen af tid og rum. Samtidig kobledede han kubismens målesystem sammen med Petr Demianovich Uspensky's bog: *Tertium Organum* og han citerer: *I kunsten har vi allerede den første erfaring om fremtiden. Kunst rykker frem i fortroppen af den psykiske udvikling... og fortsætter: For øjeblikket har vi tre elementer af psykisk liv: Sensation, perception, konception (og ide) og en fjerde er begyndt at markere sig, intuition.* Jeg anvender citatet til at vise, at moderne kunst udviklede sig fra en overfladisk realisme, som vi ser det hos de tidlige impressionister, eksempelvis Manet, som var baseret på de traditionelle elementer som *sensation og perception* til en mere dybdybende realisme, der findes hos Cézanne og kubisterne og som baseredes på en højere sammenhæng mellem det psykiske liv - *konception og intuition*.

Uspensky's to væsentligste bøger var *The fourth dimension: An Experiment in the Examination of the Realm of the Immeasurable of 1909* og *Tertium Organum: A key to the Enigmas of the world* fra 1911. Begge bøger udtrykker en kritik af den positivistiske filosofi, som udmøntedes i en videnskabelig forståelse af fænomenerne. Uspensky's hensigt er at forholde en ny bevidstgørelse til et nyt logisk system, som skulle føre til en ny erkendelse af et højere rum - en fjerde dimension. Uspensky's teorier er ikke i sig selv det væsentlige her. Det væsentlige for mig er at påpege den teoretiske diskussion, som sandsynligvis gennem Matiushin har fået stor indflydelse på Malevich.

Kruchenykh, Matiushin og Malevich udarbejder i fællesskab en række mindre bøger, hvoraf den første hedder: "Explodity". Heri viser Malevich eksempelvis *Simultaneous Death of a Man in an Aeroplane and on the Railroad*, 1913, som udformes i Malevichs futuristiske periode. Uspensky citeres for følgende opfattelse af perspektivets måde at gengive virkeligheden på: *We usually see objects as either above or below us, on the level with us, to the right or to the left, behind us or in front of us, and always from one side only - the one facing us - and in perspective. Our eye is an extremely imperfect instrument: it gives us an utterly incorrect picture of the world. What we call perspective is in reality a distortion of visible objects..... the development of the power of visualizing objects from all sides will be the first step toward the development of the power of seeing objects as they are in a geometric sense, i.e., the development of what Hinton calls a higher consciousness.*⁵



Fig. 5: Malevich: Det universelle Landskab, 1913.
Fig. 6: Malevich: Simultaneous Death of a man in an Aeroplane and on the Railroad, 1913.

Malevichs *Simultaneous death* synes at være inspireret af Uspensky's Tertium Organum, hvilket bl.a. kan ses i det følgende citat: *Our usual physic life proceeds upon some definite plane (of conscious matter) and never rises above it. If our receptivity could rise above this plane it would undoubtedly percieve simultaneously, below itself, a far great number of events than it usually sees while on the plane. Just as a man ascending a mountain, or going up in a balloon begins to see simultaneously and at once from below - the movement of two trains toward one another between which a collision will occur:... so consciousness rising above the plane in which it usually functions, must see simultaneously the events divided for ordinary consciousness by periods of time.*⁶

Malevich søger at omsætte dette mentale billede til et visuelt udtryk, - en bevidstgørelse som jeg ser som hans frigørelse fra planets begrænsning. ^{Fig. 6.}

Forløsningsen af stilheden."Sejren over solen".

I dette tidsrum viser Malevich's arbejder en ganske tydelig udvikling mod det "autonome værk, "hvor linier, balancerende former og geometriske vertikale og horisontale elementer fastholdes i et indre rum, i streng forholdet sig til den omgivende ramme.

Værket struktureres efter et indre regelsæt, hvorefter der ikke findes henvisninger til et logisk repræsentationssystem. Dog lukker han fragmenter af bogstaver, dele af zaum-ord og musiknoder ind i billedet. Dette symboliserer sammehængen mellem forskellige kunstneriske udtryksformer, som Malevich, Kruchenykh og Matiushin søger efter i deres anstrengelser for at skabe et fundament for en ny alogisk udtryksform for en højere bevidsthed.

Dette ønske fik i sommeren 1913 en ganske præcis artikulation i operaen "Sejren over Solen", som de tre mænd på en tur til Finland besluttede sig til at udarbejde. En digter, en komponist og en billedkunstner skulle med denne beslutning danne et "Gesamtkunstværk," som skulle få de vedtagne regelsæt for alle tre kunstarter til at skride. I grundtanken var operaen tænkt som et futuristisk udsagn, men blev for Malevich forløsningsen for den store stilhed. Kruchenykh beskriver operaens grundhensigter i sine memoirer: *Sejren over Solen. Hensigten med operaen er at destruere en af de største kunstneriske konventioner, her solen. I menneskets hjerne eksisterer bestemte redskaber for menne-skelig kommunikation, som er skabt gennem menneskelige tanker. Futuristerne ønsker at befri dem selv fra denne verdensorden, fra*

e l l e r f i r e o m m o r g e n e n t æ n d t e j e g l y s e t .

disse redskaber for tankekommunikation, de ønsker at ændre verden til kaos, at bryde de eksisterende værdier i smådele og fra disse smådele skabe en ny".

Operaen blev opfattet som et gennemtænkt angreb på positivismen og rationalismen, som tegnede borgerskabets verden i det 19. og tidlige 20. århundrede.

Solens vej dikterede den logiske orden af tiden, og dens lys definerede den tredimensionelle opfattelse af rummet. Hensigten var i overensstemmelse med Kruchenykh's Zaum poesi og han fortsætter: *Vi har ikke behov for et mediator-symbol. Vi vil præsentere den nye sandhed, og vi tjener ikke reflektionen af solen (eller logikken). Analogien til sproget er evident, den futuristiske determination at det selvtilfredsstillende ord er dets egen generator for betydning, og reflekterer ikke nogle ideer eller en højere skjult sandhed.*

Det tiende land.

"Sejren over solen" må opfattes som en kropsliggørelse og repræsentation af det nye kunstneriske sprog, som jeg opsummerende kan definere: *I billedkunsten:* total omplacering af planer, omplacering af visuelle relationer, introduktion af nye koncepter af lethed og tyngde, formers dynamik og farve. *I musikken:* nye ideer om harmoni og melodi, nye kvarttoner, simultane bevægelser af komplet uafhængige stemmer. *I sproget:* Bruddet væk fra betydningen af ordet - retten for ordet til at være uafhængigt, og iøvrigt opfindelser af nye ord. Derfor mener jeg også det er relevant i det følgende kort at give et indblik dels i stykkets konkrete "handling" dels til stykkets forskellige figurer, som er bærere af en konstant dobbelttydning.

Den scenografiske opsætning var baseret på *diagonale bevægelseslinier*, der ledte fra de ydre hjørner i rektanglet, der dannede scenen, og mødtes i et forsvindingspunkt, hvorved scenerummet skabtes. Denne traditionalisme brydes imidlertid, idet scenerummets indre planer: gulv, loft og vægge blev behandlet som individuelle billedplaner, hvorved et forudsigeligt tredimensionelt rum ikke skabes, tværtimod søger de mod en *ny rumlig forståelse* Samtidig søger Khlebnikov gennem sin prolog at involvere publikum, idet forskellige karakterer i stykket afkræver en ny forståelse for fortiden, nutiden og fremtiden.:

Past-timers vil fortælle hvem du sommetider var i fortiden,

Live-ers hvem du er, be-ers hvem du kunne have været.

Little-ers imorgen - vil fortælle hvem du er på vej til at blive.

J e g h e n t e d e d e n u m u l i g e b o g o g b l a d r e d e i

Hensigten er at bejle til publikums opmærksomhed gennem en intuitiv indlevelse, hvor betydning skabes i betragteren. Fig. 7, 8, 9, 10.

Stykkets forskellige figurer var udvalgt med omhu til at præcisere forholdet til *tiden* og *traditionen* gennem *Den rejsende*, som frit bevægede sig gennem tiden og de forskellige århundreder, og dermed var i stand til at forholde de forskellige århundreders værdier til hinanden. Allerede i tredje scene overvindes solen og sejren fejres.

Det tiende land repræsenterede det fremtidige land, hvor lyset kommer fra mennesket selv. Det var et land uden fortidens vægt, hvor livet blev levet i nuet, i øjeblikket, og luften var tynd og ren.

Den tykke mand repræsenterede de, der ikke kunne udholde dette liv, som blev vanvittige eller begik selvmord. Han kiggede efter solopgangen, sang om sin forvirring, men var for bange til at begå selvmord. Oplæserne derimod priste glæden ved den nye verden og den nye frihed fra tyngdekraften, som tillod en ny kontrol over eksistensen. Sjette og sidste scene begyndte med *Den tykke mand*, der fortsætter med sin klagen og sluttelig farer vild i arkitekturens forvirrede korridorer. Han kigger på sit ur, har tabt sin tid og stedsfornemmelse, og spørger hvor han kan pantsætte det. Pludselig hører man støj fra en flyvemaskine, sportsmænd synger om sejren og betingelserne for den nye tid - indtil flyvemaskinen smadres på scenen. Flyveren kommer på scenen og synger leende: *Ha, ha. Jeg er i live. Han fortsætter med åbnings-zaum-sangen: Alt er godt, som har en god begyndelse og ikke har nogen slutning. Verden vil dø, men for os er der ingen slutning.*

Sproget var en blanding af almindelige ord med mange betydninger, sammensat ulogisk og irrationelt netop for at undgå det fremadskridende logiske med en forudsat betydning. Ordene blev samlet i fraser og fragmenter af sætningerne uden logisk sammenhæng og uden hensyn til grammatiske regler. Således har teksten ingen lineær fortællende struktur, der uden besvær ville kunne forstås af publikum.

Malevich's dekorationer og kostumer søgte en lignende transformation af opmærksomheden. Scenerummets dybde var stærkt reduceret, og selve rummet var beskrevet gennem et gulvmønster og et malet bagtæppe. Fra et teater rum til et billedrum. Kostumerne blev komponeret af former i forskellige farver, som brød figurerne op i adskilte dele. *Fortællingen vil aldrig passere som en stille drøm*, som Khlebnikov udtrykte det, men vil netop forudsætte et aktivt og personligt engagement, hvor betydning og mening skabes hos betragteren.

d e n . P å e n a f s i d e r n e s å j e g a f b i l d e t e n

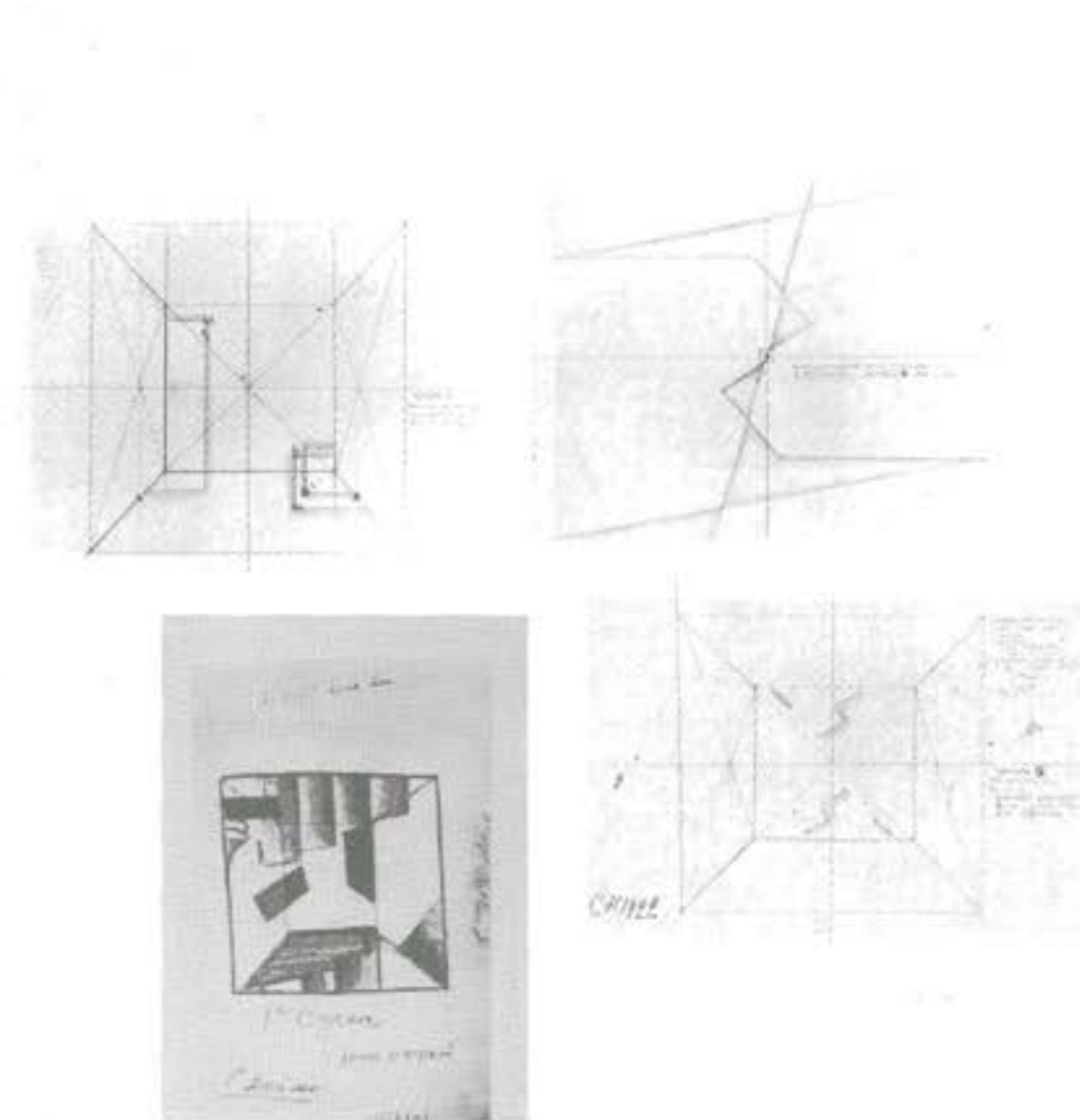


Fig. 7: Malevich: Victory over the Sun, scene 1, 1913. Forsvindingspunktet indskrives i et kvadrat.
 Fig. 8: Malevich: Victory over the Sun: drawing no.3. System of Organizing a First and Second Category Point in Space
 Fig. 9: Malevich: Victory over the Sun: Drawing no.4: Path of movement of a Point.xxx
 Fig. 10: Malevich: Victory over the Sun: Drawing no.5: System of Organizing a first and Second Category Point in Time.

m a s k e . H j ø r n e t b a r e t t a l , j e g h u s k e r i k k e

Det var den tids målsætning og denne afhandlings. Jeg vil slutte med at citere Malevich, idet han kontinuerligt fokuserer på det tidsrum, hvor værket er i en tilstand, der endnu ikke er begrebsat i semiotisk forstand. Den tilstand der endnu ikke har fået betydning i almen forstand. Han skriver til en af sine kritikervenner: *Når dagen nærmer sig slutningen, er der fremdeles et tema som vedrører den suprematiske firkanthed (mere nøjagtig, kvadratet). Det er værd at dvæle ved spørgsmålet om hvad det er og hvad det indeholder. Ingen har brugt nogle tanker på det. Og jeg stirrede ind i dets mystiske sorte rum - et som er i færd med at blive den nye Suprematiske verdens nye ansigt, dets ydre tilsynekomst og dets ånd. Du finder måske mine ideer vel dristige.*

Og, nej. Jeg ser i det hvad folk en gang så i Guds ansigt. Hele naturen har skabt hans ansigt i menneskets billede. Hvis en eller anden gråhåret vismand skulle trænge gennem det mystiske sorte kvadrat, da ville han sandsynligvis se det samme som jeg gør.⁷

NOTER

HINSIDENS TANKEN.

1. Bek, Lise: Virkeligheden i Kunstens spejl. Aarhus 1988 p.110.
2. Simmons, W. Sherwin: Kasimir Malevich's Black Square and the Genesis of Suprematism 1907-1915. 1981.
3. I W. Sherwin Simmons doktorafhandling om Malevich's "Black Square", sammenholdes Cézannes Selvportræt, 1879-82, som udstilledes på "Centennial Exhibition of French painting 1812-1912" med portrættet af Ivan Kliun.
4. I essayet "Novye puti solva" fundet i Troe. (St. Petersburg 1913) citeret fra Simmons.
5. Uspensky, Tertium Organum: A key to the Enigmas of the World. New York 1970
6. Uspensky: ibid. p. 5.
7. Simmons: ibid. p. 231-32.

I æ n g e r e h v i l k e t , o p l ø f t e t i n i e n d e p o t e n s .

FASE II

TIDEN, RUMMET, MODERNITETEN OG VIRKELIGHEDEN

SYNSVINKELBESKRIVELSE

Med baggrund i fase I hvori synsvinklen på rummets og tidens løb i det klassiske og i det moderne præciseres og bestemmelsen af det moderne som begreb klargøres, har jeg ønsket at skabe en generel referenceramme for den rumteoretiske indgangsvinkel. I det foreliggende uddybes denne med hensyn til den synsvinkel under hvilken tiden og rummet aflæses og tolkes i konkrete projekter - for derefter at udmøntes i en specifik rumteoretisk analysemodel. På det foreliggende grundlag mener jeg at kunne forholde det klassiske rumkoncept og dets elementer til det moderne. Modstillingen mellem det klassiske begrebsæt og det moderne anticiperes hos Cézanne, artikuleres hos kubisterne og tolkes ind i arkitekturen af enkeltpersoner hos De Stijl og konstruktivisternes. Herfra har jeg valgt få konkrete projekter som undersøgelsesramme til at underbygge mit ønske om at afsøge en ny rumopfattelsesmodel.

Som det er fremgået fremtræder spalten i det moderne forskelligt artikuleret på tværs af kunstarterne. Den æstetiske modernitet har dannet rygraden i dette arbejde - for denne synsvinkel. Den kontekstuelle rumopfattelse er dermed funderet i det æstetiske i en perceptionsmæssig forankring hos det enkelte individ. Hvor jeg i de forrige kapitler har søgt at forankre baggrunden for min synsvinkel, vil jeg i det følgende præcisere dens indhold i en fremadrettet rumteoretisk analysemodel.

J e g v i s t e i k k e m i n s k a t t i l n o g e n . T i l d e n

At gøre det ukendte kendt.

At se en ting kan undertiden udløse forestillingen om en anden. I visse tilfælde kan et nyt arbejde som en del af indholdet inkludere referencer til noget engang set. Og fordi malerier har en tendens til at omfatte mange aspekter vil selve arbejdet med dem kunne udløse erindringer om andre værker. At navngive eller male disse spøgelse kan nogen gange være en måde at bringe deres plagsomme tilstedeværelse til ophør.

Jasper Johns.

Det siges at dette at navngive er at gøre det ukendte kendt og det vilde tamt: definerer og tæmmer. Dermed tæmmes de associationer og erindringer, der kan forstyrre og tæmme en skabende proces. Noget tilsvarende kan vi se hos Paul Austers i: "City of Glass", hvor hovedpersonen i New Yorks gader møder en gammel klunser, der går og samler værkbrudne og knap genkendelige ting op og giver dem nye navne: *The world is in fragments Sir, and it's my job to put it back together again.* Det ukendte gøres kendt og indgår i en ny orden, som vi kan forholde os til.

Menneskets forhold til tiden kan på samme vis indskrives i følgende citat: *Gud er evig, mens mennesket er tidsbestemt - ja har selve tiden. For Gud er der ingen forskel på fortid og fremtid, fordi han anskuer verden tidløs. Mennesket derimod ser alt i tidsrum.* Ved at vedkende sig tiden - forholder mennesket sig til den - løser sig fra den. På samme måde som man ved at bekende sine synder, lægger dem bag sig.

Tid og rum er i filosofisk sammenhæng ganske abstrakte fænomener. Ud fra en videnskabelig konkret opfattelse afsætter tiden, der går, derimod tydelige spor og mærker, ud over iøvrigt at tidens progression direkte kan aflæses på urskiven. Rum kan indskrives i den samme metafysiske betragtningsmåde. På den ene side kan det aflæses i sin absolutthed, kan måles og defineres og derfor indgå i en videnskabelig tese. Derimod, når vi bevæger os ind i et område, der er fremmed for epistemologiske bestemmelser, kan de udefinerede mellemrum, de rum, der ikke kan gribes, der ikke kan indskrives i den almene konsensus om rummets karakteristika, ikke på samme vis optage en plads i det hierarkisk determinerede betydningsfelt.

Således vil mennesket ved at søge at benævne det rum, der ikke kan beskrives af de tre dimensioner, gennem at afsøge det arkitektoniske rum som en kontinuum af rum give plads for at beskrive det ukendte rum - *det jeg i det følgende vil benævne det kontekstuelle rum.*

Det kontekstuelle rums forudsætning.

Forudsætningerne for det kontekstuelle rum udspringer dels af den moderne spaltning men er naturligvis også dybt forankret i det klassiske betydningsunivers. Den konstante åbning og lukning af rummet er naturligvis en forudsætning for at kunne vride den traditionelle opfattelse.

For den tidlige renaissance drejede det sig om springet fra to - til tre dimensioner i rummet. Romerne var i stand til at konstruere et ganske nøjagtigt perspektivisk rum ved hjælp af geometri, matematik og proportionslære. Denne viden blegner med kristendommen, hvor denne afbildning af virkeligheden blev opfattet som blasfemisk. Derimod ønsker kristendommen at skildre den immaterielle verden ikke den genkendelige verden. Den observerede virkelighed blev omsat til ikke genkendelige flader: eksempelvis ses Maria med Jesusbarnet som billedflade.

Rummet er lukket indtil renaissance, hvor man er sig bevidst om det konstruerede rum, og Brunelleschi genopdager konstruktionen af det perspektiviske rum. Han generobrer illusionen om rummet. I den moderne periode lukkes rummet igen. Impressionisterne skildrer rummet som flade, hvor det bliver Cezanne, der endegyldigt lukker det klassiske rum. I den moderne periode drejede det sig derfor om at udtrykke springet fra tre til de to dimensioner - tidsrummet.

Vi lever i en tid, hvor tiden har forrang over rummet - i tidens tid. Det var denne tids- og virkelighedsopfattelse, det moderne introducerede. Rummet forsvandt og blev til billedflade. Denne gentagne åbning og lukning af rummet, har gennem historien fulgt menneskets tolkning af omverdenen og virkeligheden.

Den teknologiske påvirkning af den kunstneriske udtryksform baseredes på en indlevelse i det storbyliv, som på godt og ondt var kommet for at blive og som påvirkede det menneskelige livsrum. Den synlige teknologi, det rationelle, det teknisk verificerbare, bevægelsen, dynamikken betegnede tiden og rummets udtryk i perioden op mod århundredeskiftet. I dag er teknologien usynlig og kravet om rumlig manifestation ophævet. Kommunikationsvejen med omverdenen er usynlig og okkuperer et for mennesket urørligt rum. Telefaxen, telefonen, televisionen - meddelelsesmidler besætter et ubeskriveligt tomrum. Og besætter dermed et ubeskriveligt rum i vores virkelighedsforståelse, et nok så betydningsfuldt rum som teknikken indtog omkring århundredeskiftet.

Hvorvidt dette usynlige medium bliver afspejlet og reflekteret i en fremtidig rumopfattelsesmodel, er et spørgsmål, hvis grundsubstans spaltes i to opfattelser. Kimen til begge opfattelser ligger i det moderne. Dels i den tidsdominerede, der netop vil afspejle det teknologiske fremskridt og tolker tiden som den 4. dimension. Dels i den rumdominerede, der tolker den 4. dimension som en åndelig dimension og tager udgangspunkt i betragterens refleksion. Denne opfattelse søges indkredset i den foreliggende afsøgning af et kontekstuel rumbegreb, hvor tolkningen af tid og rum som adskilte elementer med forskellig betydning udgør fundamentet. Jeg mener således at tiden er inde til en genåbning af rummet.

Tid/rum tolkning.

I modsætning til Bergson, der nok adskiller begreberne tid og rum, og beskriver *tiden* som det intuitive - instinktet - og knytter det intellektuelle og det rationelle til *rummet*, søger jeg i det foreliggende at se *rummet* som det intuitive aspekt, således at *tiden* i min beskrivelse antager det rationelle, den dynamiske virkelighedsopfattelses plads, hvor tanken ikke når med.

Rummet skaber orden og plads for refleksionen og følelsen, hvor *tidens bevægelse* skaber flygtighed i vores oplevelsesverden. *Rummet* repræsenterer derfor i min terminologi stilheden og refleksionens element. *Tiden* repræsenterer det flygtige - det rationelle element.

Betydningsdannelse.

Forudsætningen for at tale om sammenhæng mellem kunstarterne må hentes i det faktum, at de indbyrdes reagerer, reflekterer og henviser til samme bevidsthedsmæssige skift i samfundet. Det være sig af filosofisk, fysisk, videnskabelig eller kulturel art.

Derfor er det grundlæggende at afgrænse en *forståelsesramme*¹ for den logik, der indskriver det repræsenterede kunstværk - det være sig et arkitekturværk, billedkunst eller et musikstykke. Der må nødvendigvis skabes et fælles accepteret *betydningsrum* for analysens grundbegreber tid/rum. Et fælles grundlag for forståelse af begrebet rum på tværs af kunstarterne og på baggrund deraf præcisere et analysesystem, der fremviser en generel anvendelighed i hensigten at flytte opmærksomheden fra selve rumbegrebet til den synsvinkel, under hvilken rummet betragtes.

Denne analyse undersøger mulighederne for at aflæse et rum, der ikke kan beskrives

af konventionelle bestemmelser. Forudsætningen for det kontekstuelle rum, hentes dels i det klassiske, perspektiviske rum, dels i det moderne rum.

Det kontekstuelle rum henter sin kim både i det klassiske rum og i det moderne, men er ikke erkendt som en almengyldig betegnelse for et rum, en betegnelse baseret på en almen vedtaget konsensus. Jeg vil med baggrund i det foreliggende hævde, at der inden for rummets historie ikke ligger en sammenhængende eller grundlæggende kode, der angiver den måde, det kontekstuelle rum, set som tomrum, eller forskellen fra det afgrænsede rum, tænkes på. Indenfor det klassiske rumsystem, rum som masse, tages der udgangspunkt i en kodet, konventionel beskrivelse. I dette arbejder jeg udenfor det kodede system. Det er rummet som mulighed, hvorfor jeg søger at give dette rum betydning.

Analysens præmisser.

Mennesket har gennem arkitekturhistorien afsøgt det dialektiske forhold mellem det dynamiske og det klassisk stabile. Jeg søger at genfinde og fastholde det stabile i det konstant skiftende synsbillede.

Selvsagt må kunstarternes specifikke særpræg respekteres. Mens musik, maleri, litteratur m.v. forlængst har revet sig løs fra kontante brugskrav og har begivet sig ind i den eksperimentelle sfære, hvor alt er tilladt og kunsten eksisterer autonomt på egne præmisser, er arkitekturens position grundlæggende anderledes. Arkitekturen har altid været spændt ud mellem æstetikens frihed og brugens direktiver i form af virkelighedens kontante krav. Arkitekturens særlige udtryksform og samfundsmæssige forankring og forpligtigelse må derfor inddrages i fortolkningen. Derfor knytter jeg kort an til selve problematiseringsafsnittet, hvor jeg fremhæver autonomistatusen som et særskilt problematisk tema for arkitekturen. Arkitekturens forpligtigelse overfor samfundet om genkendelighed vil jeg netop anse for et krav af formel ydre karakter, idet dette drejer sig om afsøgning af et indre kunstprincip for dermed at fokusere på fremtiden. Hensigten er her at tolke projekter med rod i samme historiske erfaring, erfaringen om den moderne storby i fremmarch. At aflæse rum/tid begrebet som det fremtræder på tværs i forskellige kunstneriske medier.

I modsætning til tidligere, hvor der aflæstes en nøje konsensus mellem en tids filosofiske grundlag og det skabte arkitektoniske udtryk, er den ydre form- den kønsløse fragmenterede masse, der omgiver os, næppe en afspejling af vort indre liv i dag.

Udviklingen er gået fra en homogen referenceramme, hvor betydning skabes uafhængig af det valgte objekt, til en heterogen, hvor betydning og mening skabes udelukkende afhængig af objektet.

Det moderne verdensbillede anticiperede en "ren optisk situation", som filosofen Gilles Deleuze har formuleret det, hvor tidsaspektet introduceres og splintrer oplevelsen af det tredimensionelle rum i billeder i "images".

Det klassiske paradigme repræsenterer mening og sandhed. Den menneskelige krop udgør som i renæssancehumanismens rum et selvklart centrum. Da det klassiske var klassisk, var mening og sandhed indiskutabelt. Det, der karakteriserer vor tid er, at det er det ikke længere - og derfor vil det klassiske altid være en simulering, såfremt det genskabes. Spørgsmålet er da, hvad arkitektur så er, når den ikke længere er klassisk?

I spalten mellem det klassiske og det moderne .

Louis Kahn siger i 1957: *Den kontinuerede fornyelse af arkitekturen hidrører fra skiftende rumkoncepter*. Dermed mener jeg tiden er inde til at reformulere de herskende forestillinger om rummet og tiden, og med det klassiske som udgangspunkt skabe fundamentet for et nutidigt arkitektonisk formsprog, der i dialog med det modernes dynamik skaber et filosofisk redskab - som omskriver rum/tid begreberne i klassicismen og modernismen til en nutidig kontekstuel rumopfattelse.

Med baggrund i det klassiske rumkoncept, hvis grundtema angribes af den ustabilitetsfaktor, som det moderne rumkoncept indvarsler, søger jeg i analysen at indkredse det forhold at dualismen mellem disse to anskuelsesformer anticiperer muligheden for en nutidig rumopfattelsesmodel som en spaltning i balancepunktet mellem det stabile og det ustabile. I analysen fokuseres på det rum og den betydning, der opstår mellem kompositionens figurer mellem de stabile og de ustabile elementer.

Arkitektur handler om rum. At konstruere beboeligt rum. Hvad og hvordan vi bygger afhænger af, hvornår vi bygger - afhænger af tidsepoken. At forholde sig til rum omfatter, en bevidstgørelse om rum, dets filosofiske og arkitektoniske historie. Nye synsvinkler på virkeligheden implicerer ændrede opfattelser og artikuleringer af rummet. Begrebet rum indskriver arkitekturen i kunstens verden. Arkitekturen er rummets kunst.

Derfor har jeg valgt rummet som matrix, der genereres og indskrives på tværs i periodens forskellige kunstudtryk. Rummet genfindes i forskellige fortolkningsbilleder artikuleret og udtrykt i periodens visuelle, kunstneriske udtryksform.

3 paradigmatisk synsmåder.

Den kontekstuelle rumopfattelse er som nævnt funderet i det æstetiske i en perceptions-mæssig forankring hos det enkelte individ. Jeg vil i det følgende præcisere analysens indhold i en fremadrettet rumteoretisk analysemodel. Jeg har valgt at rubricere og tolke rummet ud fra tre paradigmatisk synsmåder: en "klassisk" rumopfattelse, en "moderne" rumopfattelse, der udmunder i en syntetiserende rumopfattelse, jeg benævner en "kontekstuel" rumopfattelse.

Det klassiske rum: indskriver sig efter min opfattelse i den statiske forståelsesramme, som et matematisk geometrisk rumkoncept. Et konceptuelt organiseret og komponeret rum opnået gennem målbarhed og definitioner. En rumoplevelse, der som udgangspunkt knytter an til den centralperspektiviske synsvinkel. I den statiske rumoplevelse vil orden, balance og harmonibegrebet baseres på den flademæssige organisering. Et absolut rum.

Aflæsning af det klassiske rums elementer vil derfor omfatte: konstans, varighed og stabilitet - rum. Det stabile tolker jeg som elementer, der konstituerer det rumlige aspekt. Fænomener som figur/grund: fastholdelse af forgrund, mellemgrund og baggrund - horisontlinie. Stabiliserende elementer hvis positionering i kompositionen giver et stabilt holdepunkt for det flygtige blik. Det stabile rum konstitueres ud fra en centralfigur. Rummet er klart defineret og afgrænset på alle sider af vægelementer. Overskueligt, harmonisk og i balance.

Den klassiske komposition er opbygget i overensstemmelse med et overordnet geometrisk ordenssystem, som indskriver proportionsforhold, skala og afstande. Gentagelse af figurer og størrelser, retninger, korresponderende farver, værdier, tekstur skaber stabilitet og konstans i en dynamisk komposition. Beskuerens placering er konstant og individets position indiskutabel. I dette rum indskrives tiden som et lineært aspekt. Harmoni opstår i overensstemmelse med en frontal, akseal symmetrisk organisation af kompositionen.

Det moderne rum: indskriver tidsaspektet og bevægelsen i den kunstneriske udtryksform. Tiden udgør et attribut til det statiske rum - den 4. dimension. Et dynamisk rumkoncept, der i højere grad tager afsæt i den perceptuelle form - den erfaringsmæssige oplevelse - et relativt rum. I den dynamiske oplevelsesmodel skabes orden, balance og harmoni ud fra modstillede elementer, modsætninger og spændingsforhold. Kimen til det ustabile ligger allerede i det klassiske rum og udtrykkes i det moderne. Det ustabile ligger for mig at se implicit i tolkningen af den 4. dimension - som en højere universel dimension henholdsvis som en tidsdynamisk faktor.

Ved en aflæsning af det moderne rums elementer vil jeg præcisere, at: Det ustabile moment konstitueres gennem modstillede elementer hvis indbyrdes spændingsforhold afsætter balance og harmoni. Forgrund, mellemgrund og baggrund søges på skift elimineret - rummet udspændes uendeligt, perception af dybde og skalaforhold vanskeliggøres. Det ustabile rum konstitueres gennem tvetydige linier og gennemskærende og fluktuerende planer og flader. Lys og mørke - positiv negativ er grundtemaer i det optiske drilleri. I det moderne rum vrides det lineære perspektiv. De mange forsvindingspunkter korresponderer med den bevægende beskuer. Det statiske observationspunkt kommer i bevægelse og perceptionen forankres i beskueren. Dermed forkastes det frontale, akseale og symmetriske og erstattes af asymmetri og diagonalitet. Det individuelle aspekt forskydes mod et kollektivt. Således er min referenceramme for konstitueringen af det stabile rum - stabil. Referencerammen for det ustabile - relativ og dermed ustabil.

Det kontekstuelle rum: indskriver nutidens og lægger kimen til fremtidens rum. Det overlejrrede, det nære, det fjerne, det adskiltes og det sideordnede rum. "Det kontekstuelle rum" indskriver som udgangspunkt rummets 4 dimensioner som forståelsesramme. Det kontekstuelle rum indeholder de mange rum, de sideordnede simultane rum. Rum, der uden hierarkisk bestemmelse, får betydning gennem de rum, der lægger sig efter, før, ovenpå, nedenunder. Det rum vi i dag betragter som tomrummet. En rumopfattelse, der ikke betinger et overordnet ordensbegreb og derfor umiddelbart læses abstrakt som en etablering af en fælles platform for forståelse. Det kontekstuelle rum får sin identitet i relation til andre rum i en lokal opstået orden. Det kontekstuelle rums tidsbegreb præcisere "nu'et" i et flydende system, hvor fortiden og erindringen får mulighed for at påvirke fremtiden i balance med nutidens betydning.

o p h ø r t e m e d a t s e d e m . J e g v a r f a n g e a f

Fortid, nutid og fremtid forstås i relation til hinanden, hvor *hændelser og rum foldes ind og optræder med samme vægt som det oprindelige.*

Metafor: *Det kontekstuelle rum.*

Forståelsen af det kontekstuelle rum hentes inden for arkæologien, hvor man dels arbejder med en "absolut kronologi", der tidsfæstner de historiske lag i relation til den store historiske orden dels med begrebet "relativ kronologi", der angiver de historiske lags betydning i kontekst - ikke i forhold til den store orden, men i relation til en lokal opstået "orden". En kontekstuel lokal orden.

Metafor: *Den kontekstuelle tidsopfattelse.*

Arkæologien arbejder med begreberne før Kristus / efter Kristus. I dag tilføjes begrebet BP. before present - en udgligning af historien, hvor samtlige punkter i et flydende system udgør historien - hvor selve nuet indgår som et aftryk ud af mange. På samme vis som man kan adskille længde, bredde og højde indenfor de tre dimensioner, vil jeg i det foreliggende beskrive rummet og den 4. dimension - tiden - som adskilte dimensioner og figurer.

ANALYSE:³

Analysen omfatter en præcisering af det kontekstuelle rums konstitutive træk. I den statiske og den moderne oplevelsesterminologi finder vi en række konstitutive træk, der sætter spor i det kunstneriske udtryk. Disse vil jeg i min tolkning præcisere indenfor henholdsvis det statiske rums karakteristika samt indenfor det moderne rums. Genlæsningen er baseret på afsøgningen af det kontekstuelle rums karakteristika, som udspringer af erkendelsen og dialogen mellem de to førnævnte.

Min analyse afsøger det kontekstuelle rumbegreb, som jeg mener udtrykker sig i vores kunstneriske omverden. Der sker en ombrydning af statiske figurer, der forholder sig til hinanden lagvis, overlappende og i transparens. Denne rumopfattelse søges forankret i nutidens tolkning af virkeligheden udtrykt i rum og tid. Begreber som orden/uorden, mimesis/abstraktion, stabilitet/flygtighed danner udgangspunktet for min hensigt: at påpege muligheden for en fremtidig præcisering af rummets poesi, for tidens flygtige karakter.

b o g e n , j e g v i s t e m i g n æ s t e n i k k e p å

NOTER

TIDEN, RUMMET, MODERNITETEN OG VIRKELIGHEDEN.

1. Den franske revolutionsmaler David søger i sit forhold til traditionen at skabe en fast matrix, der forankrer citaterne fra forgængerne, anviser dem deres plads.

Ingres behandler problematikken på en noget anden måde. For Ingres har intet tegn mening ud fra sig selv. Kun i bevægelsen fra tegn til tegn skabes der betydning. Hos ham er et maleris mening altid - og åbenbart - et andet maleri. Ingres indbygger en stadig mangel og afstand i sine billeder. Der indføres et umætteligt og bestandigt begær efter billeder i citater, der hastigt afløser hinanden, fulgt op af at Ingres indlader sig på at konkurrere med sin egen tradition ved selv-citater og serielle gentagelser af samme motiv. Det gensidigt virkende forhold efterstræbes, men kan aldrig nåes. Det udskydes hele tiden. Billedet kan ikke blot være sig selv, de billedlige udtryk kan ikke blot spindes ud af det indre de må stå deres prøve i et socialt felt - gå omvejen af en tredje instans for at være socialt genkendelige og forståelige tegn.

2. Tak til Gregers Algreen-Ussing for inspiration til de metaforiske betragtninger for det kontekstuelle rums "præcisering".

3. Kan uddybes også med reference til Lise Bek's beskrivelse af en transparent opfattelsesmodel.

DET TREDIE RUM**EN DIALOG MELLEM KUNST OG ARKITEKTUR**

Vi vil gerne tolke og forstå verden ud fra vores egen synsvinkel og at denne genlæsning bringer kunsten og arkitekturen i en ny form for dialog med hinanden. I den vesterlandske civilisation udspringer vore forventninger til denne dialog af et ønske om at nå frem til nye sandheder.

Arkitekturen har altid kommenteret kunsten dels ved at spejle kunstens visioner i fysisk form, dels ved at skabe baggrund for kunstneriske udfoldelser. I dette århundrede er dette fænomen drejet mod kunstens fascination af arkitekturens elementer, arkitekturens fundamentale redskaber, der hentes i antikken og den geometriske verden. Årsagen må hentes i at den stabilitet, som arkitekturen udtrykker i forhold til kunstens urokelige tro på det flygtige og foranderlige, repræsenterer den nye tids sandhedsfænomen. En sandhed med modifikation, er det enkelte individ i oprør i sit indre, bør de ydre omgivelser netop ikke for enhver pris afspejle og understrege dette oprør.

I artiklen "Arkitektur" fra 1927 betegner den franske filosof Georges Bataille arkitekturens rolle som stabilitets - og ordensbekræfter: *Hver gang den arkitektoniske komposition genfindes andre steder end i monumenterne, det være sig fysiognomien, klædedragten, musikken eller malerkunsten, kan man heraf slutte sig til en forkærlighed for den menneskelige eller den guddommelige autoritet.* For Bataille er vendepunktet Cézanne. Som jeg tidligere var inde på i afsnittet om kubismen udgør Cézanne for denne afhandling- for afsøgningen af det tredie rum en væsentlig forudsætning, idet han introducerer et nyt ordensbegreb med udgangspunkt i det kontekstuelle aspekt. Cézanne genfinder netop det bagvedliggende ordensbegreb, som Platon introducerede i Timaios. Den orden som Cézanne søger ser jeg som en, der opstår i værket - i relationen mellem de enkelte elementer. Gennem at fornægte det malerisk beskri-

vende og basere sig på urformerne kugle, kegle og cylinder realiserer han en ny etisk bestemmelse for kunst, der kommer til udtryk i dens søgen efter en *højere lovmæssighed og orden*. Dermed baserer Cézanne sig på det erindrede billede - ikke på det impressionistiske øjebliksbillede.

I arkitekturen vil denne bestræbelse udmønte sig i ønsket om helhed og totalitet.¹ I "Vesterlandets Undergang" skriver Oswald Spengler: *Hvad der hidtil er blevet sagt og tænkt i Vesterlandet om rummets, tidens, bevægelsens, tallets, viljens, ægteskabets, ejendommens, det tragiskes og videnskabens problemer, forbliver snævert og tvivlsomt, fordi man altid har været ude på at finde spørgsmålets løsning, i stedet for at indse, at der til mange spørgende, hører mange svar, at ethvert filosofisk spørgsmål kun er det tilslørede ønske om at få et bestemt svar, som allerede ligger i spørgsmålet, at man slet ikke kan formulere en tids store spørgsmål tilstrækkeligt forgængeligt, og at der følgelig må antages en gruppe historiskbetingede løsninger, der kun som en helhed - under elimination af alle egne værdimålestokke - røber de sidste hemmeligheder. For andre mennesker findes der andre sandheder. For tænkeren er de alle sammen gyldige - eller ingen.*

Man begriber hvilken udvidelse og fordybelse den vesterlandske verdenskritik kan undergå, og hvor meget der kan inddrages i betragtningens kreds hinsides Nietzsches og hans generations harmløse relativisme - hvilken horisontens ubegrænsethed der må nåes, før man har lov til at sige, at man har forstået verdenshistorien, verden som historie.²

Det nye verdensbillede. Rummets disposition for en ny tænkning.

Den modernitet, som introducerede dette nye foranderlige verdensbillede og satte spørgsmålstejn ved den store orden, hvorunder alt kunne indpasses, fostrede en række kunst- og arkitekturværker, hvis fundamentale respons på det samfund, der indskrev dem, illustrerede de to selv samme retninger, som rummet har reflekteret - filosofisk og kunstnerisk.

I det følgende skal jeg sammenholde nogle udvalgte værker, hvori kimen til en ny tænkning om rummet afsøges, dels gennem en bevidst søgen af modulering af *fladerne i rummet*, dels gennem en modulering af *tomrummet* i en konsekvent opløsning af det centralperspektiviske rum. Der søges skabt en kontinuerlig dialog mellem det kunstneriske billedrum og det arkitektoniske.

Dermed sætter jeg focus på en *fælles forståelsesramme* for begreberne: mimesis/ab-

straktion, orden/uorden, centralitet/centrifugalitet, der indsnævrer anskuelsesvinklen på de enkelte projekter.

Montagne Sainte-Victoire.

For at præcisere dette vender jeg kort tilbage til Cézannes Montagne Sainte-Victoire billeder (1904-1906), hvor der er tale om en ny virkelighedsopfattelse, en ny metode til opfindelse af sandheden, som muliggør et lovbrud. Cézanne har ikke i sinde at efterligne virkeligheden, som man så det i den klassiske kunst, men tolker virkeligheden i overensstemmelse med det han ser. Tidligere havde kunstneren afbildet virkeligheden så naturtro at skelnen søgtes umuliggjort. Løgnen og den opfundne sandhed i billedet var i så stor overensstemmelse, at fiktion og virkelighed gik op i ét.

Sandheden var at ét motiv aldrig blev set som statiske billeder på nethinden og denne optiske relativitet blev målet for det kunstneriske udtryk. En opfattelse der, som vi har set, reflekteres i fysikken og perceptionspsykologien. Cézannes Montagne Sainte-Victoire maleri anvendes som eksponent for den virkelighedsopfattelse, der på tværs af tid og rum afsætter en rumdannelse, hvori den tidslige dimensions betydning nivelleres, og hvori det rumlige gives prioritet. En kontekstuel rumdannelse, hvor orden genfindes i det lokale uden henvisning til en øvre orden, hvori de enkelte temaer kan indlejres. En ny opfattelse af ordensbegrebet.

Billedet er *flydende i sin rumorganisering*, de forskellige rumdannelser danner intet hierarki eller *central figuration*. De sammenpressede billedflader danner en sammentrækning, hvor Cézanne undertrykker den umiddelbart aflæselige dybde ved at presse forgrund, mellemgrund og baggrund sammen. Kun de få farver og arbejdet med lys og skygge indicerer en dybde og antyder rummets nærvær. Denne opløsning af billedplanets geometriske organisering og det perspektiviske rum, der trækkes ind i billedet, anticiperer grundtemaerne i den analytiske kubisme. Beskueren er trukket ud af sin position, idet forestillingen om det centralperspektiviske ordenssystem opgives, og oplevelsen lægges ud til den destabiliserede betragter.

Lyotard siger i "Freud selon Cézanne" i "des dispositifs pulsionnels", at *de senere "Sainte Victoire billeder hverken taler eller betyder, de er der, som en kritisk libidinal krop, fuldstændig tavse og sandt uigennemtrængelige, fordi de ikke skjuler noget, da*

de ikke har deres organisationsprincip uden for sig selv, uigennemtrængelige, da de er uden dybde, uden betydning.

Gyorgy Kepes definerer i bogen "Language of Vision", 1944, denne rumopfattelse, som han knytter til begrebet transparens: *Hvis man ser to eller flere figurer overlappe hinanden, og hver enkelt af dem hævder at være den fælles overlappende, er man konfronteret med en modsætning af rumlige dimensioner. For at løse denne modsætning, må man formode tilstedeværelsen af en ny optisk kvalitet. Figurerne er udstyret med transparens, hvilket betyder de er i stand til at trænge ind i hinanden, uden optisk at destruere hinanden. Imidlertid rummer transparens mere end optiske karakteristika, det omfatter en bredere rumlig orden.*

Transparens betyder en simultan perception af forskellige rumlige lokationer. Rum trækker sig ikke blot tilbage men fluktuierer i en kontinuerlig aktivitet. De transparente figurers position er tvetydig, idet man ser hver enkelt figur henholdsvis som den, der er tættest på, henholdsvis som den, der ligger fjernest.

En rumopfattelse, der i øvrigt får genklang i Lise Beks definition, hvor hun bl.a. karakteriserer den som den aktuelle eller "transparente" opfattelsesmodel:⁵ *Der sker en indbyrdes opbrydning og opløsning af genstande og rum i dialogisk lag-på-lag strukturer af hinanden gennemtrængende, spejlende eller modsigende synsbilleder, ofte af flimrende eller fragmentarisk art. Begrebet "transparent" betegner her på den ene side lagenes overlapning og gennemsigtighed, men er på den anden side også part i det modspil mellem transparens og stoflighed, hvorigennem modernismens samspil af vakuum-masse-relationer omdefineres. Og hun fortsætter: Man kan spørge sig, om denne opfattelsesmåde skal ses som et udtryk for en forståelse af virkeligheden som blændværk i postmoderne forstand og/eller som influeret af de moderne teknologiske billedmediers særlige form for visuel produktion.*

Denne tidsdynamiske accept af simulacrum, som fundamentet for vores forhold til omverdenen, og dens afsmittende påvirkning af det enkelte individ, er essentiel at få afklaret, defineret og "benævnt", idet definitionen kun kan betragtes som en subjektiv nu og her tolkning, der med ønsket om det tidsdynamiske aspekts nivellering, kan betragtes modsat. Ved at benævne det, løser vi os fra den postmoderne opfattelse af virkeligheden, hvor intet er konstant, alt er i tidens magt.

Den engelske arkitekturteoretiker Colin Rowe tager udgangspunkt i Kepes tolkning⁶ og betegner Cezanne's arbejde som fænomenal transparens. Rowe skelner mellem to former for transparens. En faktisk transparens der er utvetydig og klar og en fænomenal der er udefineret og tvetydig.

Den fænomenale transparens repræsenterer ikke blot en måde, hvorpå man optisk kan percipere rumligheder, men har at gøre med en vanskeliggørelse af det vi i arkitektfaget kalder bestemmelsen af kontekst, bestemmelsen af en fast figur / grund. Dermed bliver det fænomenale et udtryk for den samtidige perception af overlejlrede, transparente, rumlige lag. Her gives der således ikke en entydig ramme for et ordensbegreb, idet intet organiserer dette. Billedflader skildres i en fluktuierende vibrerende bevægelse, hvor rummet ikke blot trækker sig tilbage til en bagvedliggende orden, men hvor beskuerens tolkning af de samtidige spatiale lokaliteter lægges til grund for den konkrete billeddannelse.

Beskuerens dresserede blik, som henter sit "ordensbegreb" i den perspektiviske rumorganisation, tvinges bort fra ethvert officielt ideal til fordel for et analytisk syn der kræver en ny sensibilitet, hvor beskueren definerer og organiserer sin egen omverden og enkeltbegreber fastholdes i en abstrakt fælles platform for forståelse.

Cézannes maleri anticerer de mest betydningsfulde formelle innovationer i rumgestaltningen. Cezanne var den første der udtrykte et polycentrisk rum, hvis subtile afdramatiserede fladevirkning søger en stilhed, der grundlæggende skiller den analytiske kubisme fra eksempelvis den futuristiske skulptør Boccionis dynamiske og dramatiske artikulerede, kontinuerte rumdannelse. Et rum der udelukkende baseres på den centrifugale energi. Her stiller Cezanne afgørende krav til sin samtid og dermed til beskueren, hvis nye tolkerposition skulle funderes.

Omkring århundredeskiftet udgjorde denne nivellering af forgrund, mellemgrund og baggrund et uantasteligt nyt syn, der skulle forankres på tværs i kunsten og videnskaberne. I dag er denne billedformning i højere grad i overensstemmelse med det samtidige medie billede og den deraf afstedkommende, grundlæggende forandrede livsverden, som Lise Bek er inde på i sin definition.

Heri understreges intentionen om at genfinde det stabile i det ustabile, hvilket netop repræsenterer århundredeskiftets tidsånd's diamentrale modsætning.

Picasso og Braque.

Med to af de malere, der viderefører og funderer Cezannes rumopfattelse, vil jeg søge at uddybe denne videreudvikling og dernæst i et konkret projekt afprøve en forankring af disse opfattelser indenfor kunstarterne generelt men i særdeleshed indenfor arkitekturen. I Picassos *Les Demoiselles* udvikles fokuseringen på *det tomme rum* til en slags forvrængning. Her er det vanskeligt at afgøre relationen mellem tomrum og substans. Hvad er transparent og hvad er uigennemsigtigt? I realiteten spørgsmål, som perspektivet og den klassiske komposition ville have besvaret.

Picassos *Mandolinpilleren* fra 1911 kan vi med fordel sammenholde med *Læsende kvinde* af Braque fra samme år, som jeg har vist tidligere. Sammenstillingen tjener til at understrege forskelligheden i arbejdet med det moderne rum. Colin Rowe afprøver sine to begreber, henholdsvis det faktiske og det fænomenale begreb, på samme to malerier. Jeg vil gå lidt videre baseret på Rowes skelnen søge at indskrive mine analysebegreber i selvsamme og kategorisere. Begge maleriers hovedmotiv samles i en pyramideform, der i Picassos version defineres i en stram og ren kontur, der nok dannes af gennemsigtige planer, dog alligevel præsenterer beskueren for et relativt dybt rum.

I Picassos billede modelleres det rum der ikke agerer figur gennem figurens fragmenterede opløsning. Figuren skyder sig ud af billedets ramme, hvilket er en direkte henvisning til *opgøret med den klassiske identitetsramme*, som modernismen fulgte op. Picasso viderefører den sammentrækning som Cezanne i Kepes fortolkning præsenterede omverdenen for og er således på samme tid centrifugal/centripedal i den måde, hvorpå figurene medierer mellem forgrund, midt og baggrund. Picasso skaber herved en faktisk transparens, hvor den konkrete artikulation antyder et nyt ordenssystem baseret dels på perceptionen af det repræsenterede rum, hvor det "trænede blik" snarest vil søge en organisering af motivet i relation til et velkendt systematiseringsbegreb - dels på den faktiske transparens der stiller de afbildede flader uhierarkisk i total ligevægt.

Braque derimod fokuserer i højere grad på individets evne til at omsætte streger, flader og former til rum. En kompleksitet der snarere får en metafysisk karakter. Han frembyder en mulighed for at aflæse de enkelte strukturer, former og linier som sær-

skilte figurer der fremtræder tvetydigt i sin komplekse vekslen mellem gennemsigthed og uigennemsigthed. De forskellige formelementer spredes ud mod kanten af maleriet i en centrifugal bevægelse der modsat Picassos billede ikke søger nogen centralitet.

Fællestrækket er en gensidig vekselvirkning mellem fokuseringen på figuren og det afigurlige - tomrummets betydning for den endelige komposition. Komposition ikke med udgangspunkt i den klassiske terminologi der determinerer og lukker motivets interaktion med omverdenen, men derimod en komposition der åbner for en ny orden, opstået gennem modstillede temaer og elementer. Jfr. Heraklit: Fragment 8: *Det splid-agtige forenes, af det forskelligartede opstår den skønneste harmoni.*

Analogi til arkitekturen.

Disse to malerier er hentet ud af den analytiske kubisme, som blev den der reflekteres og sætter spor i den tidlige moderne arkitektur. Analogien til arkitekturen er kompliceret. Som Rowe udtrykker det, kan maleriet kun antyde den tredje dimension, mens arkitekturen ikke kan undertrykke den.

Begrebet transparens, som indskriver det moderne rum, den moderne rumopfattelse og den moderne rumoplevelse, kan i arkitekturen ses som et konkret fysisk faktum, der også ganske pragmatisk er blevet omsat til ved anvendelse af transparente materialer. Og som Kepes tolker analogien til arkitekturen, må denne transparens forholde sig til den direkte visualiserbare, utvetydige transparens, hvorimod den tvetydige tolkning i højere grad findes i spillet mellem arkitekturen og naturen: lys, skygge, etc., specielt i det japanske rum, hvis behandling af lyset, overgange, mellemrum visualiserer dette.

Konstruktivismen.

Indenfor konstruktivismen er det naturligt at sammenholde tre projekter, der alle kan ses som forskellige refleksioner over rummet, tiden og moderniteten:

Melnikovs Paris Pavillon, 1925, Tatlins projekt til 3. Internationale, 1919, som begge tidligere er beskrevet. I det følgende vil jeg derfor afprøve min analyse på Leonidovs Lenin-Institut. Som jeg tidligere har været inde på mener jeg, at Leonidov ved sin indirekte affinitet med de klassiske temaer netop disponerer rummet for den moderne tænkning.

Lenin-Institutet:

Allerede i Leonidovs tidligste arbejder ligger kimen til en personlig arkitektonisk rumlig udtryksform. Som elev af Alexander Vesnin på Vhutemas, hvor han startede i 1921, blev han introduceret til de grundlæggende konstruktivistiske temaer. I hans tidligste arbejder fremtræder et tydeligt ønske om at adskille de funktionelle og strukturelle elementer, på samme vis som der ses en formmæssig understregning af dynamiske overvejelser i tre gensidig retvinklede retninger.

Simple geometriske voluminers rumlige interaktion og gennemsikring i et system af 3 på hinanden retvinklede strukturer blev hurtigt genkendelige fænomener fra Leonidovs hånd. I Lenin-Institutet udvikler han det til det yderste, og projektet bliver et reference-punkt for alle hans senere konstruktivistiske projekter. Fig. 1, 2, 3, 4.

Institutet bestod af et højt bogtårn, ved siden af dette et auditorium, der samtidigt skulle kunne benyttes til planetarium, med plads til 4000 mennesker. Auditoriet blev fra Leonidovs hånd præsenteret som en kugle, fæstnet nedefter som en ballon. Både tårn og auditorium var tegnet som udført af glas og stål fæstnet med tynde wirer. Der forelå ikke mange funktionelle overvejelser, Leonidov så arkitekturen som form, udefra. Et andet idealprojekt var Leonidovs projekt til en Kinofabrik, 1927, hvorfra man skulle kunne sende skærbilleder til alle større byer i verden.

Som udgangspunkt består Leonidovs projekter af en storform, hvorunder de enkelte elementer underordner sig. I Kinofabrikken fastholdes hele kompositionen af en stor cirkelform, hvortil enkeltelementer relaterer sig dels flydende, dels forankret.

I Lenin-Institutet opdelte Leonidov bygningen i adskilte voluminer der blev placeret sideordnede langs hovedaksen og knyttet sammen via et stort sfærisk auditorium, der hævet over jorden fungerede som en kompositionel grundsten for hele kompositionen.

De anvendte voluminer og former var geometrisk ganske simple, men deres komplekse indbyrdes forhold og niveauer producerede en arkitektonisk komposition af sjælden karakter. Fig. 5, 6, 7, 8.

Kompositionen: Centrifugalitet / centripetalitet.

Lenin-Institutet repræsenterer et klassisk eksempel på en suprematisk komposition, som baseredes på den mest præcist formulerede relation mellem elementer - og på

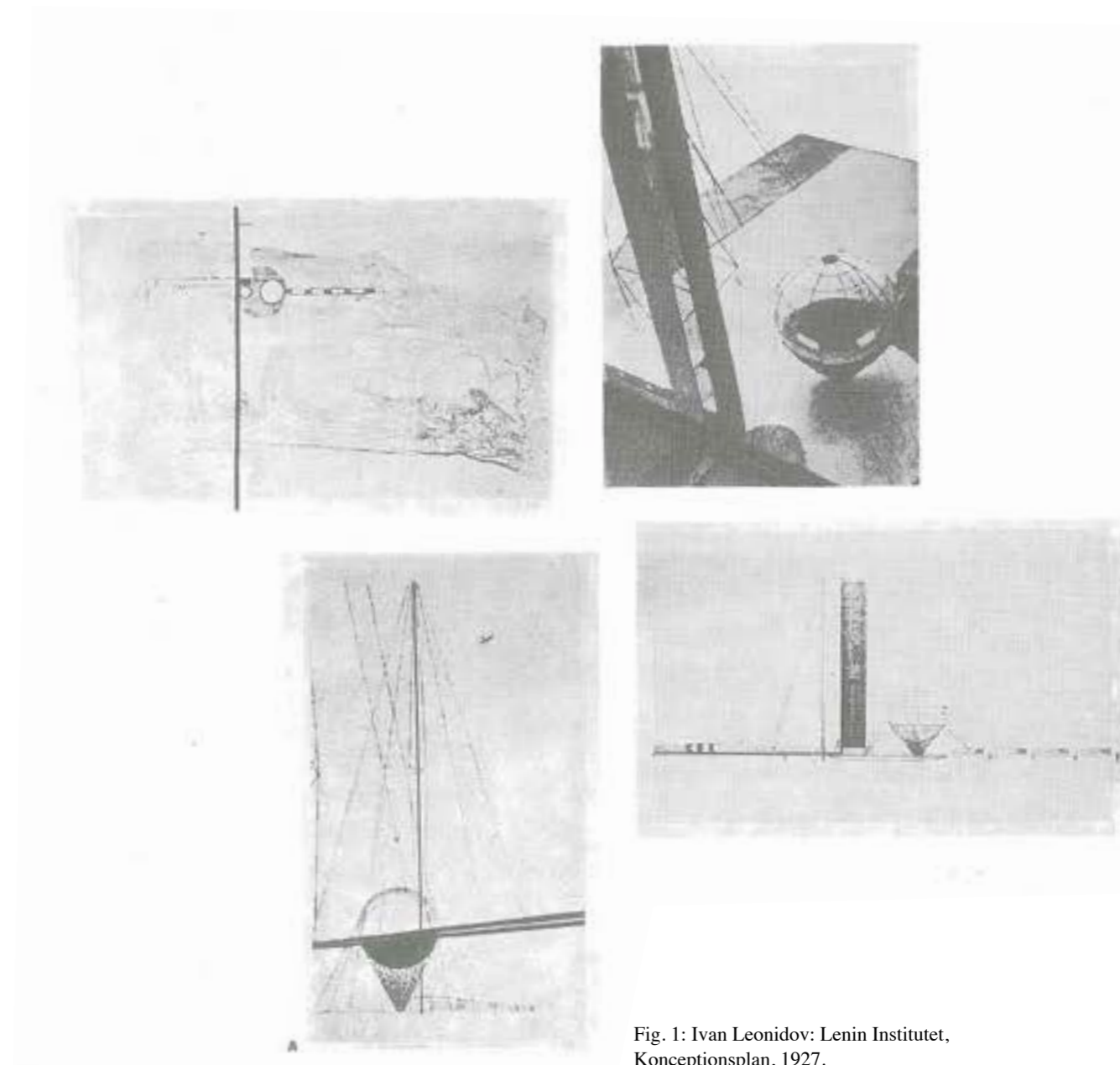


Fig. 1: Ivan Leonidov: Lenin Institutet, Konceptionsplan, 1927.

Fig. 2: Ivan Leonidov: Lenin Institutet, Konceptionsplan, 1927.

Fig. 3: Ivan Leonidov: Lenin Institutet, Rumlig opstalt af ustabil figur, 1927.

Fig. 4: Ivan Leonidov: LeninInstitutet, Opstalt, 1927.

hvad Malevich kaldte deres “vægt, fart og bevægelsesretning”.

Den centrifugale dynamik er åbenbar og understreges ved hovedaksens retningsangivelse helt ud til kanten af papiret. Den centrifugale bevægelse understreges i en underliggende dynamik der spejles primært i kompositionen og er yderligere markant i den aksonometriske afbildning.

Kompositionen består af tre på hinanden vinkelrette hovedakser der beskrives gennem tre horisontale bygningskroppe. Den fjerde retning angives ved en lineær bevægelsesretning der netop snitter cirkel-elementets periferi i bevægelsen ud i naturen. De tre horisontale bygningskroppe artikulerer tre forskellige bygningskalaer i tre forskellige udformninger. Én retning understreges gennem en fleretages lineær bygningskrop, en gennem en én etagers struktur, og i den tredje retning splittes det lineære op i enkeltbygninger, der nok fastholder retningen men også understreges gennem en kraftig horisontal markering. Retningerne forskydes for hinanden således at bevægelsen, der antydes lineær, afviger fra den klassiske hensigt.

Formen der fastholder og organiserer de tre hovedaksers mødepunkt er cirklen. Leonidov introducerer tre cirkulære former - i tre forskellige skalaer. Et hævet cirkulært plan der indskriver selve kompositionen, en cirkulær bygningsform der symbolsk i den volumetriske form giver associationer til en luftballon, hvis ambition om at overvinde tyngdekraften indskriver projektet i samme ambition om at stige mod skyerne og mod uendeligheden. Desuden en mindre fritstående cirkulær bygningskrop, der indfanger dels retningen fra den ene lineære bygningskrop, dels fra “luftballonens” centralpunkt.

Et markant vertikalt element er indplaceret, netop hvor de to horisontale akser og bevægelsesaksen sammenstilles på det cirkulære plateau. Dermed placerer Leonidov et acentralt tyngdepunkt ind i kompositionen, der kun fremtræder som tyngdepunkt i aksonometrien. I selve kompositionen antyder placeringen af det vertikale element snarere en understregning af cirkelns periferi, idet det vertikale element netop skærer bevægelsesaksen i den plane cirkels periferi.

Arkitektonisk overvejelse.

Leonidovs projekt antyder et tvetydigt Euklidisk rum stramt geometrisk defineret, der ophæves og moduleres frit ved hjælp af geometriske elementer. Cirklen og systemet

S o m m e r e n g i k p å h æ l d , o g j e g f o r s t o d a t

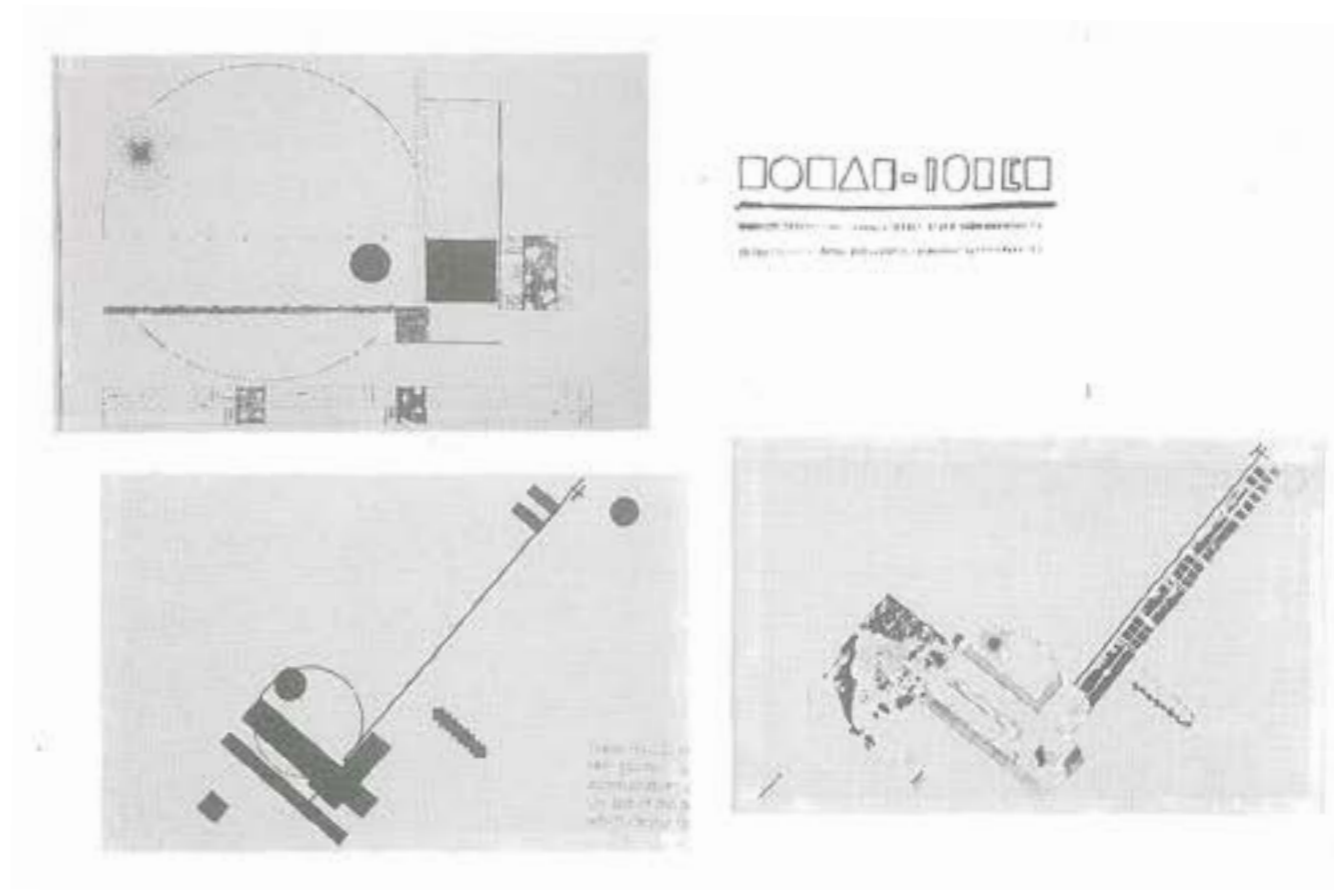


Fig. 5: Ivan Leonidov, Kino-fabrik, 1927.

Fig. 6: Ivan Leonidov, Kino-fabrik, 1927.

Fig. 7: Ivan Leonidov, Kino-fabrik, Koncept plan, 1927.

Fig. 8: Ivan Leonidov, Geometriske figurer fra Leonidovs Skitsebog, 1929-30

b o g e n v a r u h y r l i g . D e t h j a l p m i g i k k e a t

af cirkler bliver ikke blot bærer af en todimensionel og volumetrisk geometri, men skaber også selve udgangspunktet for betydning. Alexandrov & Khan-Magomedov skriver bl.a.: *At cirklen har bevæget sig bag om det geometriske koncept og beskrives som livets aktivitetssfære, organisationssfæren, indflydelsessfæren.* Yderligere er det klart at de koncentriske cirkler ikke blot er symbolske i heliocentrisk forstand, men også udtrykker bevægelses- og dermed kompositionens centrifugale karakter. Leonidov introducerer med denne underliggende cirkelformede platform en rummetafor, der på én gang samler de lineære bevægelser og samtidig skaber en flydende ustatisk sammenhæng, de enkelte elementer imellem. Dette understreges ligeledes gennem det store cirkulære platforms ganske svage hældning.

Projektet til Lenin-Institutets komposition vil jeg for et øjeblik sammenholde med El Lissitzkys Proun R V N 2, 1923, og Malevich' Cirkel som grundtema. Hvor Leonidov i anvendelsen af den cirkulære platform fastholder den flydende bevægelse inden for cirkelns rammer, antyder El Lissitzky at cirklen nok fastholder og afsætter et indre komplekst rum, hvorigennem bevægelsen kan foregå på tværs, men samtidig ligger ustabiliteten latent i kompositionen. Balancen søges fastholdt i den mindre cirkels placering, men lyset fra højre skitserer allerede en vis ubalance. Denne ubalance kan resultere i at kompositionen vipper gennem den mindre cirkels "bevægelige" placering, der samtidig indikerer bevægelse ud af kompositionen.

El Lissitzkys Proun repræsenterer for det hurtige blik et umiddelbart stabilt rum, hvis stabilitet dog hurtigt flyder over i elementernes tilsyneladende ganske tilfældige interne berøringsflader. Lenin-Institutet er derimod åbenlyst indskrevet i et lokalt ordensprincip, hvor de rumlige cirklers centre ligger på samme akse. Den mindre cirkels centrum korresponderer med den ene bygnings akse og "Luftballonens" periferi skærer det "todimensionelle" cirkulære plateaus centrum.

På én gang understreger Leonidov kompositionens centrum men giver samtidig symbolsk en henvisning til periferien - ophæver det klassiske centrum - og placerer som nævnt det vertikale tyngdepunkt ud i cirkelns periferi. ^{Fig. 9, 10, 11, 12.}

Faktisk og fænomenal transparens.

Rowes begreber om faktisk og fænomenal transparens kommer til kort over for kompositioner og bygningsensembler som disse, medmindre vi omsætter begreberne fra

t æ n k e p å , a t j e g s e l v i k k e v a r m i n d r e

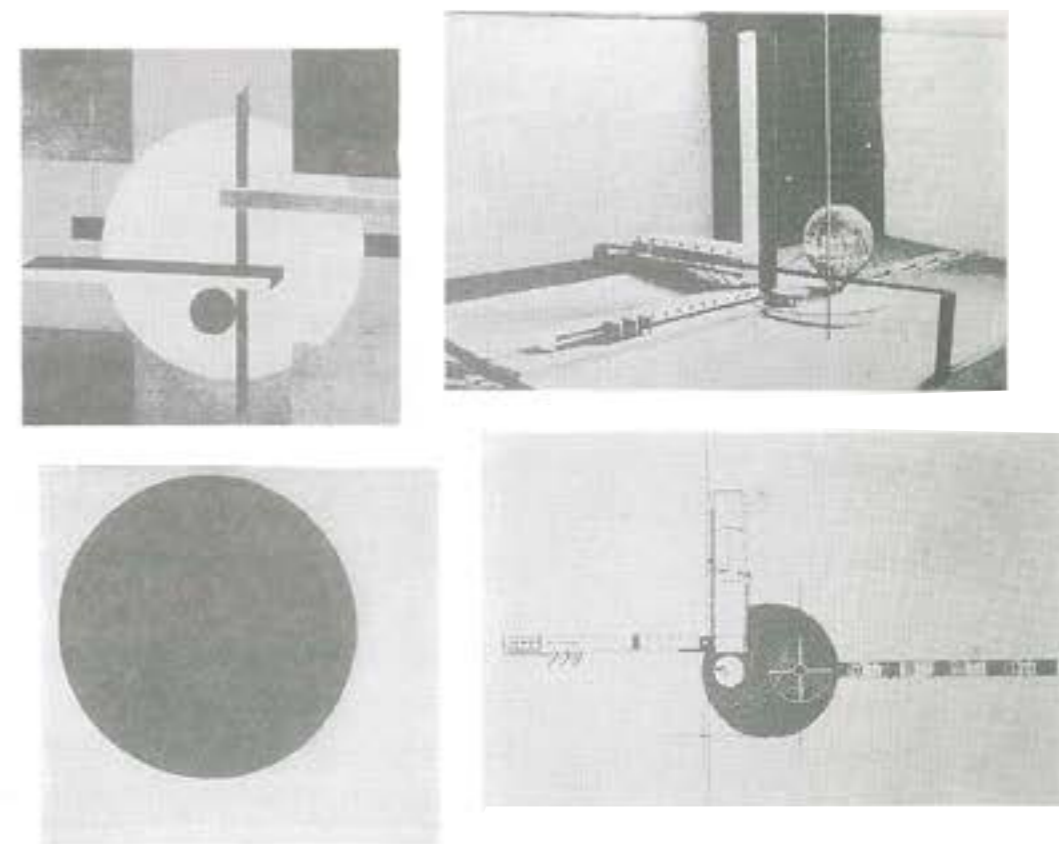


Fig. 9: Malevich: Cirkel, 1920.
 Fig. 10: El Lissitzky: Proun, R V N , 1923.
 Fig. 11: Leonidov: Lenin Institutet, 1927.
 Fig. 12: Leonidov: Lenin Institutet, 1927.

u h y r l i g , j e g s o m o p f a t t e d e d e n m e d ø j n e o g

den direkte transparens i glas og materialer til det mere komplekse dybdespil, som vi så i den analytiske kubisme, hvor rummet lægges ud til beskuerens tolkning. Det bliver dermed den fænomenale, tvetydige transparens, der her er på tale.

I den planare kompositionsform lægger Leonidov sig tæt op af sit kunstneriske udgangspunkt - suprematismen, hvor modstillede elementer i en ikke-defineret rumlig komposition anskueliggør et rum der så at sige fordrer en kompleks rumforståelse. I den volumetriske præsentation præciseres endnu en række detaljer, hvis indflydelse er af fatal betydning for den totale perceptionsforståelse af projektet.

Fra det øjeblik, hvor projektet rejser sig foran beskueren, angives en række vidtrækkende perspektiver der antyder den oplevelse, det vil være at bevæge sig omkring blandt disse arkitektoniske strukturer. Leonidov spænder sin egen tese over det klassiske kompositionsprincip og indskriver dermed en klassisk aflæselighed i projektet. Den overskuelighed og forklarlighed, man i renæssancen indlæste i ordensprincipperne, spiller med i Leonidovs rumlige overvejelser. Men det sker med nutiden in mente, hvorved han bevidst sætter principperne i spil både i komposition og volumetrisk udformning for at skabe modsætningsfyldte rumlige dimensioner. Der er med andre ord tale om en konsistent dialektik mellem faktum og en underliggende betydning. Det todimensionelle rums realitet (kompositionen) er konstant modstillet det tredimensionelle rum. I kraft af den heraf opståede spænding fremtvinges kontinuerligt nye anskuelsesvinkler.

Mens Giedion i "Space, Time and Architecture" har udtrykt, at den moderne verdens kompleksitet er et problem, der bør få kunstnere til at betænke sig og skabe en ny form for monumentalitet og orden der kan modsvare tidligere tiders kunst, så vil jeg modsætningsvis søge at indskrive tidligere tiders kunst i en tradition der må blive en del af nutidens. Derfor når jeg påstår at Leonidovs projekt forholder sig afklaret til sin og samtidens tradition indenfor de metoder, hvorunder det rumlige moduleres, så er det med henblik på at fremhæve de arkitektoniske kvaliteter der opstår af *spillet mellem traditionen og den nutidige artikulering*. Med andre ord at bruge den præcision der udspringer af sammenligningen til at understrege forskellene.

På baggrund af traditionsbevidstheden, at det altså er i traditionen, de principper ligger, som man kan modsige og indskrive i en kompleksitet, således at principperne

b e r ø r t e d e n m e d t i f i n g r e m e d n e g l e . J e g

arves på nær deres fordring om at have redegjort for en absolut afklaret sandhed, som det fremgår af Venturis "Complexity and Contradiction".

Idet Leonidov søger en rumliggørelse gennem de enkelte elementers position, er det ikke ønsket om at skabe rum i klart defineret forstand, hvor rummets afgrænsning udgøres af vertikale vægge. Derimod præciserer han i klassisk forstand rummets udstrækning i planet, idet den let hældende cirkulære form foreholder beskueren rummets afgrænsning i det horisontale plan. Dermed præciseres det universelle aspekt, samtidig med at projektets autonome karakter tilsvarende fastholdes.

Leonidov behersker i projektet til Lenin-Institutet en ganske særegen evne til at modstille det todimensionelle planare udtryk med det tredimensionelle volumetriske i en spændingsfyldt stilhed.

For lige at vende tilbage til de to forståelsesrammer, som kort blev skitseret i Kepes og Lise Beks definitioner, er det interessant at foreholde Leonidov til to forskellige verdensopfattelser. Enten en total accept af en verden uden værdipunkter i en total frasigelse af traditionen. Eller modstillet de bevægelser, der fastholder et arkimedisk punkt, ud fra hvilket verden og virkeligheden kan forstås og tolkes, og det er her Leonidov kommer ind.

NOTER

DET TREDIE RUM.

1. se iverdige note 7. Mod en ny permanens - kubismen.
2. Den tyske filosof Immanuel Kant (1724 - 1804) formulerede sit sandhedsbegreb ud fra kulturens evne til at forstå sig selv. Sandheden er for Kant sandheden om vores måde at se og tænke på. Han omfatter eksempelvis ikke begreberne rum og tid med en begrebsliggørelse, men beskriver dem som anskuelsesformer, og dermed former for bevidsthed. Hermed knytter han sandhedsbegrebet til den subjektive fortolker og placerer dermed denne ind i rummet for fortolkning. Kants pointe er, at tiden og rummet tilhører selve den menneskelige konstitution. Tiden og rummet er først og fremmest egenskaber ved vor forstand, der medfører at vi oplever verden som processer i tid og rum. Dette kan eksemplificeres med det at hælde vand i en kande, hvor vandet følger sig efter kandes form. Ligeså, hævder Kant, følger sanseindtrykkene sig efter vore "anskuelsesformer. Kants rum er et absolut rum ligesom Newtons, og ikke blot et relationssystem.
3. Allerede den romerske forfatter Plinius havde funderet over dette og fortalte anekdoten om maleren, der havde afbildet druerne så livagtigt, at fuglene kom flyvende for at hakke i dem.
4. Paris 1973, p. 83
5. Tidens rum: "Renæssancen og Modernismens rumopfattelse - under omdannelse i postmoderne tider." p.24. SBI 60 1990.
6. Colin Rowe: The mathematics of the Ideal Villa and other essays. 1976.
7. Oswald Spengler :Decline of the West. 1962.

f ø l t e , a t d e t v a r e t m a r e r i d t s o b j e k t , e n

DET TEMPORALE OG DET SPATIALE I DET MODERNE ARKITEKTURPROJEKT

Den arkitektur som følger i kølvandet på billedkunstens udvikling er i en vis udstrækning skildret i verdensudstillingerne i London 1859 og 1889 i Paris, der begge vidner om fascinationen af den tekniske tidsalder. Den nye visualisering og perception af rum og tid i impressionismen og kubismen som en beskrivelse af proces og bevægelse, ses ikke umiddelbart skildret i arkitekturens rumbeskrivelse, men kan derimod hævdes beskrevet igennem den transparens den moderne teknik muliggør. Afbildningen af virkeligheden, som i renæssanceperspektivet nærmer sig en videnskabeliggørelse, resulterede i impressionismen og kubismen i en mangefacetteret og relativ skildring af virkeligheden. Dette siger blandt andet noget om kunstens begrænsning, hvor det ikke er virkeligheden der afbildes, men vort forhold til virkeligheden. *Kunstværket er*, med Willy Ørskovs ord: *det punkt, hvor en indre og en ydre virkelighed mødes.*

Sigfried Giedeons begejstring for de nye rumlige udtryksmuligheder inddrager også den nye ingeniørkunst, hvor Eiffeltårnet er et taknemmeligt eksempel. Han siger bl.a.i: *Mechanization Takes Command - A Contribution to Anonymous History: In den luftumspülten Stiegen des Eiffelturmes (...) stösst man auf das ästhetische Grunderlebnis des heutigen Bauens: Durch das dünne Eisennetz, das in dem Luftraum gespannt bleibt, stömen die Dinge,.... verlieren ihre abgegrenzte Gestalt: kreisen im Abwärtsschreiten ineinander, vermischen sich "simultan".* Og videre i "Gegen das Ich" 1918: *Durch das Kondensierung der Materie (beim Eisen) auf wenige Punkte entsteht eine ungekannte Transparenz, schwebende Beziehung zu anderen Objekten, Gestaltung des Luftraumes.....¹* Kandinsky har sit bidrag til aflæsningen af de nye konstruktioners modellering af luftrummet. I "Über das geistige in der Kunst," 1912:

Der Verbindung von Glas und Eisen verlangt ihrer Natur nach eine wesentliche Entmaterialisierung des Baues....

Det tynde jernnet der indspændes i luftrummet, den simultane udveksling, transparens- luftrumets gestaltning - for til slut at ende i en total afmaterialisering. Begreber der beskriver den moderne virkelighedsopfattelse i tid og rum. Øjnene bestemmer det sete - Giedeon påpegede det tids/rumlige aspekts forskydning fra den almene opfattelse mod at gribe og modellere det moderne rum i den moderne arkitekturs opløste struktur, der modsvarer i Rowes definition af den faktiske transparens.

Mellem repræsentationens rum og det betydningsløse.

Det kontekstuelle rum.

Bestemmelsen af det "moderne arkitekturprojekt" spaltes i overensstemmelse med den tidligere sondring i to parallelle retninger, den lovmæssige og den funktionelle hensigtsmæssighed. Den funktionelle udtrykker sig gennem et dynamisk og ekspansivt formudtryk. Udgangspunktet er her de teknisk, konstruktive erfaringer, som lader stålskelet, nye materialer og bærende søjler opstå som et rum i bygningens indre - udefineret flydende sammen med omgivelserne.

Opgivelsen af det klassisk definerede interiør blev ifølge den funktionelle hensigtsmæssighed legemliggjort i sin yderste konsekvens i forstads kvarterernes betonbyggeri. I relation til den lovmæssige sætter den spor i ønsket om gennem modsætninger at skabe harmoni, balance og tavshed. Ikke centreret og stabilt som i det klassiske rum, men i en stadig udveksling det stabile og det ustabile imellem.

I dette rum tildeles subjektet hovedrollen at skabe komplementaritet det spatiale og temporale imellem. Ikke i et konstant forhold men i et harmonisk balancerende. De stabile temaer som harmoni, frontalitet, orden, symmetri og afsluttedhed genfortolkes i overensstemmelse med samtidens øjne, hvorfor disse begreber får en anden og nutidig betydning. I denne tolkning af det moderne befinder vi os i tomrummet mellem repræsentationens rum og det betydningsløse. Stedet mellem erindring og forventning - i tidsrummet. Det er i dette rum nutidens kontekstuelle rum anticiperes.

Det moderne arkitekturprojekt - en anden modernitet.

En række projekter anticiperede den moderne arkitekturs tid- og rumopfattelse - men

J e g t æ n k t e p å i l d e n , m e n j e g f r y g t e d e , a t

var ikke i følge min terminologi - moderne i sig selv. Den grundlæggende skelnen ligger i tolkningen af tid og rum.

Maskinen blev anvendt som afsæt for en ny orden, nye principper for komposition og geometrisk forenkling. En afsøgning af det uendelige rum i spændingsfeltet mellem betydning og det betydningsløse - det tavse rum der sætter ny betydning. Naturen var underordnet mennesket - et kulturelt menneskeligt arte-fakt. Den "moderne arkitektur" der tager sit afsæt i det æstetisk moderne, søgte efter min opfattelse at forholde det spatiale og det temporære i et dualistisk balancerende spændingsforhold, idet jeg sætter følgende hensigt, at de søgte at:

- konstituere et nyt ordensbegreb gennem nytolkning af harmonibegrebet.
- afsøge en rumlig kontinuitet - i et flydende udetermineret rum.
- indarbejde tidsaspektet tolket som en åndelig dimension.
- søge arkitekturen udviklet på egne iboende præmisser.
- afsøge rummets dualisme mellem det stabile og det ustabile.

De Stijl udviklede ideen om et kontinuerligt rum - en verden af separate men relaterede simple rektangulære former. Konstruktivismen tolkede det mekaniserede liv og sammenholdt tiden og rummet som dynamiske interrelaterede faktorer i synlig dialog.

I dialog med det klassiske - mellem konstans og forandring.

Jeg vil nu vende tilbage og kombinere disse præmisser med Colin Rowes faktiske og fænomenele transparens som udgangspunkt for aflæsning af en rumopfattelse der fastholder et arkimedisk punkt, hvorfra verden og virkeligheden kan forstås og tolkes.

Den grundlæggende klassiske holdning til en "verden i forandring" udspringer af mellemspillet mellem konstans og forandring, hvis gensidighed udtrykkes i rumopfattelsens kompleksitet. Hvor den faktiske transparens spores i Picassos *l'Arsienne* i forhold til værkstedsfløjen i Bauhaus af Walter Gropius, er det stadig den fænomenele transparens der er til stede, når vi vender os mod De Stijl.

I passagen mod arkitekturen...

I 1919 skriver Van Doesburg en tekst, hvori han sammenholder Rietvelds hentydninger til rumlige sammenhænge i hans rød/blå stol med rumillusioner i et billede af Giorgio de Chirico:

f o r b r æ n d i n g e n a f e n u e n d e l i g b o g v i l l e v æ r e

Difference and correpondence.

Difference in intention, in expresion, in means.

Correspondence in metaphysical feeling and mathematical indication of spaces.

In both: spaces bounded by spaces.

Penetration by space.

Mystique by space.²

Allerede Sigfried Giedion omfattede Rietvelds stoledesign med stor veneration på grund af den indflydelse han mente udformningen måtte have på den mere permanente og konservative kunstart arkitekturen. Rietveld udtrykte følgende i en forelæsning i 1957: *If for a particular purpose, we separate, limit, and bring into a human scale a part of unlimited, it is (if all goes well) a piece of space brought to life as reality. In this way, a special segment of space has been absorbed into our human system.³*

De vertikale og horisontale flader er placeret i endegyldig ligevægt, hvor en let hældning i selve stoleryggen og siddefladerne: det røde og blå element, angiver den ganske bekedne form for bevægelse, som objektet antyder. Samtidig forskydes bevægelsen ud fra stolens samlingspunkt. De klassiske *arts* og *crafts* elementer: stærke retvinklede former og linier, skarpskårne kanter, den simpelt udtrykte konstruktion, repræsenterer ligeledes en fuldent abstraktion og reduktion i forhold til et lignende artefakts traditionelle krav til udformning. Således er signalet ikke komfort, som traditionen bød. Signalet er abstraktion og præcision. I senere stoledesign afskærer han sig fuldstændig fra at benytte hældende elementer, der kan tolkes som værende dynamiske. Rietvelds stoledesign repræsenterer et kardinalpunkt af stor betydning for De Stijl og udtrykker en tredimensionel ækvivalent til Mondrians abstrakte maleri med de enkelte linier udstrakt i det uendelige. Stolens delelementer er udformet således, at de enkelte elementer skal opfattes som flydende uafhængigt af hinanden i et "håndgribeligt", kontinuerligt rum.^{Fig. 1.}

Spalten mellem det statiske og det foranderlige

I den *rød/blå* stol, 1918, skildrer Rietveld et *uendeligt rumligt kontinuum*.⁴ En ganske lille detalje fremhæver den indflydelse den samtidigt udviklede gestalteori havde på rumpfattelsen: nemlig de gult malede, afskårne endeskiver, som symboliserede at de enkelte materialestykker var udskåret af længere trædele.⁵ Rietvelds stol fremstår som et eksempel på et rum som er indskrevet i en ubestemt betydning. En *passage*

s å u e n d e l i g o g k v æ l e h e l e k l o d e n i r ø g .



Fig. 1: Rietveld: Berlin stolen, 1923. Variation af den Røde/blå stol, 1918.

J e g e r i n d r e d e a t h a v e l æ s t , a t d e t b e d s t e

- netop mellem den af renaissanceperspektivets forestilling om rummets universelle gyldighed og permanens og det rum, der under indflydelse af ydre forhold, er i en stadig forandring og udvikling.

Således ser jeg Rietveld skabe en art *passagen-werk*, hvis dialog med de harmoniske principper på den ene side og foranderligheden i det uendelige blik på den anden sætter spalten mellem det statiske og det foranderlige.

I balancen mellem intellekt og instinkt.

Hvor Mondrian og Malevich anvender henholdsvis Gridden og Kvadratet som axiom for enhver reduktionsproces, udvikler Van Doesburg sit eget udgangspunkt i form af hyperkuben. Hyperkube i *hyberspace* kontrasterer som filosofi den traditionelle kubiske arkitektur, hvis focus vender ind mod den centrale kube. Den nye hypercube eksisterer som et indre tomrum. Van Doesburgs teori knytter an til en række tidligere overvejelser om den 4. dimension blandt andet inspireret af Apollinaire og Severini.⁶ Van Doesburgs kunstneriske udvikling balancerer hårfint på kanten af det dynamiske aspekt. Han fascineres af futuristernes og dadaisternes forskydninger mellem figur og grund, en fascination han med forskellige temaer afsøger og som bliver et genkommende træk i hele hans produktion, men som dog overskygges af en tro på tomrummets poetik, hvis legitimation hentes i en stabil figur. Fig. 2, 3, 4, 5.

I *The will to Style*, 1922, søger Van Doesburg en afklaring af kunstens grundlæggende konflikt. Han afdækker konflikten mellem to polare kræfter. Det være sig forholdet mellem natur og ånd, det feminine og det maskuline, det negative og det positive, det statiske og det dynamiske, det horisontale og det vertikale. Begreber som han sætter som de invariable elementer, i hvilke modsætningerne i vores eksistens har sine rødder.

Han taler for en forsoning mellem disse ekstremer der udgør substansen i livet, og som repræsenterer et kunstnerisk udtryk af kollektiv og ikke individuel karakter.

Han beskæftiger sig med to udviklingslinier - den tekniske og den kunstneriske, og hvor de mødes i vores tid applikeres maskinen, hvilket er en selvfølge. Han fortsætter med at hævde at maskinen er det reneste eksempel på balance mellem det statiske og det dynamiske, mellem intellektet og instinktet. Hvis kultur i den bredeste opfattelse virkelig betyder uafhængighed af naturen, er det ikke underligt at maskinen indtager hæderspladsen i konceptet for den kulturelle stil.

s t e d a t g e m m e e t b l a d e r i s k o v e n . F ø r j e g

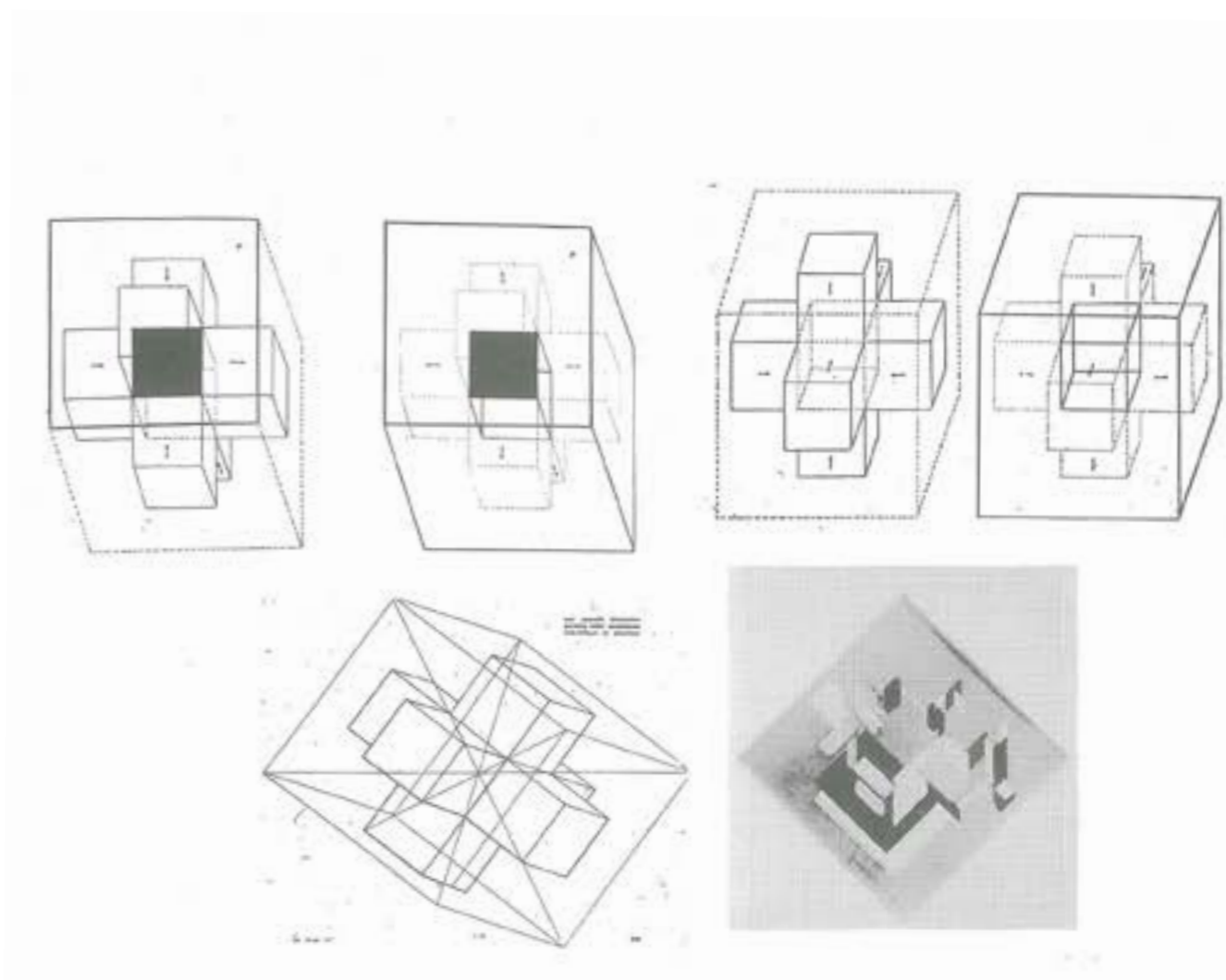


Fig. 2: Van Doesburg: En ny dimension. Indskrevet kubisk komposition.

Fig. 3: Van Doesburg: Skematisk repræsentation af 3 dimensionelt rum, Centrifugal - centripetal simultan bevægelser. Fra *Die Form*, IV (15. maj 1929)

Fig. 4: Van Doesburg: Illustration af Kuben og hyperkuben fra Van Doesburg: *L'Evolution de l'Architecture moderne en Hollande, L'Architecture Vivante*, 1925.

Fig. 5: Van Doesburg: Color-construction in the fourth dimension of Space-time, 1924.

b l e v p e n s i o n e r e t , a r b e j d e d e j e g p å

Van Doesburgs projekter undergår en vigtig drejning efter at han på Bauhaus i 1921 møder den yngre, hollandske arkitekt Van Eesteren, som var elev her. Van Doesburg beskriver sit møde med Bauhaus: *I have radically turned everything in Weimar on its head.... Every evening I have spoken to student there, and have spread the poison of the new spirit.* Også Gropius, der på dette tidspunkt var leder af Bauhaus, blev stærkt inspireret bl.a. af Rietveld lysarmaturdesign.

Van Eesteren og Van Doesburg starter efter deres første møde en brevveksling der munder ud i konkrete samarbejder. Det første var et universitetsprojekt til Amsterdam 1923, tegnet af Van Eesteren, hvor Van Doesburgs bidrag var farvesætning og præcisering af de enkelte rumelementer. Van Doesburg indskriver kompositionens enkelte rum i rene geometriske former, hvor det kontre-kompositoriske element indskriver de stabile figurer i en dynamisk sammenhæng. Farver er for Van Doesburg et forstærkende, rumskabende arkitektonisk redskab, hvilket ses udviklet hans senere projekt til Café Aubette, 1926-1928, hvor det klassisk definerede interiør opløses, idet Van Doesburgs kontrekompositioner diagonalt eliminerer hjørnerne og beskuerens stabile position. Herved vanskeliggøres perceptionen og fuldendelsen og betydningsdannelsen sker i det enkelte individ.

Det væsentlige her er planens kompositoriske fastholden i de stabile elementer som figur/grund og den symmetriske planløsning, mens det ustabile - hvor der rokkes ved beskuerens perception, ligger i det tredimensionelle, rumlige aspekt, i snit og opstalt. Hvorfor vi netop altid ser Van Doesburgs projekter som aksonometriske afbildninger. En inspiration til denne opfattelse og gengivelse af rummet kan ses i El Lissitzkys Proun rum 1923, på den store Berlinudstilling, hvor en tilsvarende metode til opløsningen af det klassisk stabile udtryk opløses gennem modstilling af diagonale felter i rummets hjørner. En metode der fik stærk indflydelse på Van Doesburg og Van Eesteren, der begyndte at producere tegninger af objekter udspændt vægtløse i rummet afbildet axonometrisk, organiseret omkring et rumligt center.

I forbindelse med en fælles invitation til at udstille i den franske kunsthändler Rosenbergs Gallerie de "L'Effort Moderne" i 1923 udvikledes Van Eesterens samarbejde med Van Doesburg til at omfatte Rosenbergs eget hus: *Maison particulière*, 1922, der samtidig udstilledes. Ud fra Van Eesterens design analyserede Van Doesburg huset ud fra sine kontrekompositoriske teorier, der omfattede en analyse af den

indre sammenhæng mellem de enkelte flader og planer.

Van Doesburg og El Lissitzky mødtes første gang i 1921, hvorefter Van Doesburg inviterer El Lissitzky til at træde ind i De Stijl. El Lissitzky præsenterer sit projekt: "Fortællingen om to kvadrater" i tidsskriftet De Stijl i 1922. Fortællingen præsenteres som en bog på 10 sider designet og skrevet af ham: ^{Fig. 6, 7, 8.}

1. *About two Squares. El Lissitzky*
2. *To all, to all Young Fellows*
3. *El Lissitzky: A suprematist story - about Two Squares in 6 Constructions: Berlin, Skythen, 1922.*
4. *Do not read: Take - PaperFold
Blocks.....Colour
Pieces of wood....Construct*
5. *Here are - Two Squares.*
6. *Flying towards the Earth - from far away - and*
7. *and - see - Black Chaos*
8. *Crash - all is scattered*
9. *and on the Black was established Red Clearly*
10. *Thus it ends - further.* ⁸

En kontrolleret symmetri.

Omkring 1918-20 havde Mondrian og Van Doesburgs billeder udviklet sig til rene destillater af sort, hvidt og primærfarverne indsat i den simplest mulige geometriske komposition. Et formsprog der naturligt lod sig overføre på arkitekturen. I 1923 var Van Doesburg således i stand til at udforme en serie ganske bemærkelsesværdige modeller og diagrammer som indkorporerede tidligere De Stijl eksperimenter. *Maison d'Artiste* repræsenterer sammen med *Maison Particulière* det totale brud med beaux-arts klassicismens symmetriske og akseale disposition. Den totale simplifikation, svævende planer i spændingsfyldte kompositioner, udgør en "kontrolleret asymmetri", hvis "uhistoriske klassicisme", som Oud benævner den, bliver sakrale temaer for De Stijl.

For at komme bag det formelle i aflæsningen af det centrifugale og det centripetale tema mener jeg at finde forklaringen i Van Doesburgs egne kompositioner fra 1917, hvor de to begreber ikke blot repræsenterer et formalt dynamisk indgreb i en stabil komposition, men indeholder et komplekst ordenssystem baseret på rotation og

reflektion af originale elementer.

De første eksempler på Van Doesburgs rotationssystem ses blandt andet i J.J.P. Ouds hus, De Vonk hvortil Van Doesburg udformer et stengulv i en for den umiddelbare betragtning sindrig komposition. Van Doesburg komponerer gulvet i to symmetriske halvdele, men for at undgå gentagelsen af de enkelte formelementer afsætter han positive og negative farver i hver sin halvdel, således at den "konkrete" symmetri ikke fremtræder men skal opleves som et "forslag til en symmetri". Hermed involverer han dels fænomenet figur/grund, dels appellerer han til betragterens indlevelsesevne og forestillingsevne.

Van Doesburg eksperimenterer allerede i 1917 i arkitektonisk kontekst med simple rotationssystemer,⁹ som han udvikler sammen med Oud i De Vonk 1918. Van Doesburg arbejder i to dimensioner - symmetri og repetition, rotation og reflektion. Yderligere kan dette begrebssæt udbygges med positive/negative figurer og forskydningen mellem figur/grund. Fig. 9.

Således sammenholder han elementer som rummets geometri, naturlig belysning og symmetri med farvernes indflydelse, hvilket kan betegnes som hans "painterly conception of architecture". En arbejds metode, der umiddelbart kan synes kompliceret, men som diagrammet angiver er ganske simpel. Kompositionen defineres som et spil, der roteres, reflekteres eller gentages et bestemt antal gange. Symmetrien, gentagelsen og rotationen gør den oprindelige komposition vanskelig at opfatte, idet farver i stedet for at understrege ligheden, angiver forskellighed. Kompositionens akse, hvorom den henholdsvis roterer, reflekterer og skaber symmetri, udgøres af en horisontal linie.

Når Van Doesburg i sine kubistisk inspirerede kompositioner Dance I og II (1916) anvender en vertikal akse, ses kompositionen roteret symmetrisk omkring en diagonal, hvis tilstedeværelse introducerer bevægelsesaspektet på en ganske anderledes direkte måde. Van Doesburg kommer i "Principles of Neo-Plastic Art" 1919 ind på de konkrete overvejelser, der går forud for disse kompositioner: ... *The essence of the formative idea (of aesthetics) is expressed by the term cancellation. One element cancels out another. This cancelling out one element by another is expressed in nature as well as in art(.) Although we cannot grasp the perfect harmony, the absolute equilibrium of the universe, each and everything in the universe is nevertheless*

v e s t i b u l e n s h ø j r e s i d e e r e n s n o e t t r a p p e ,

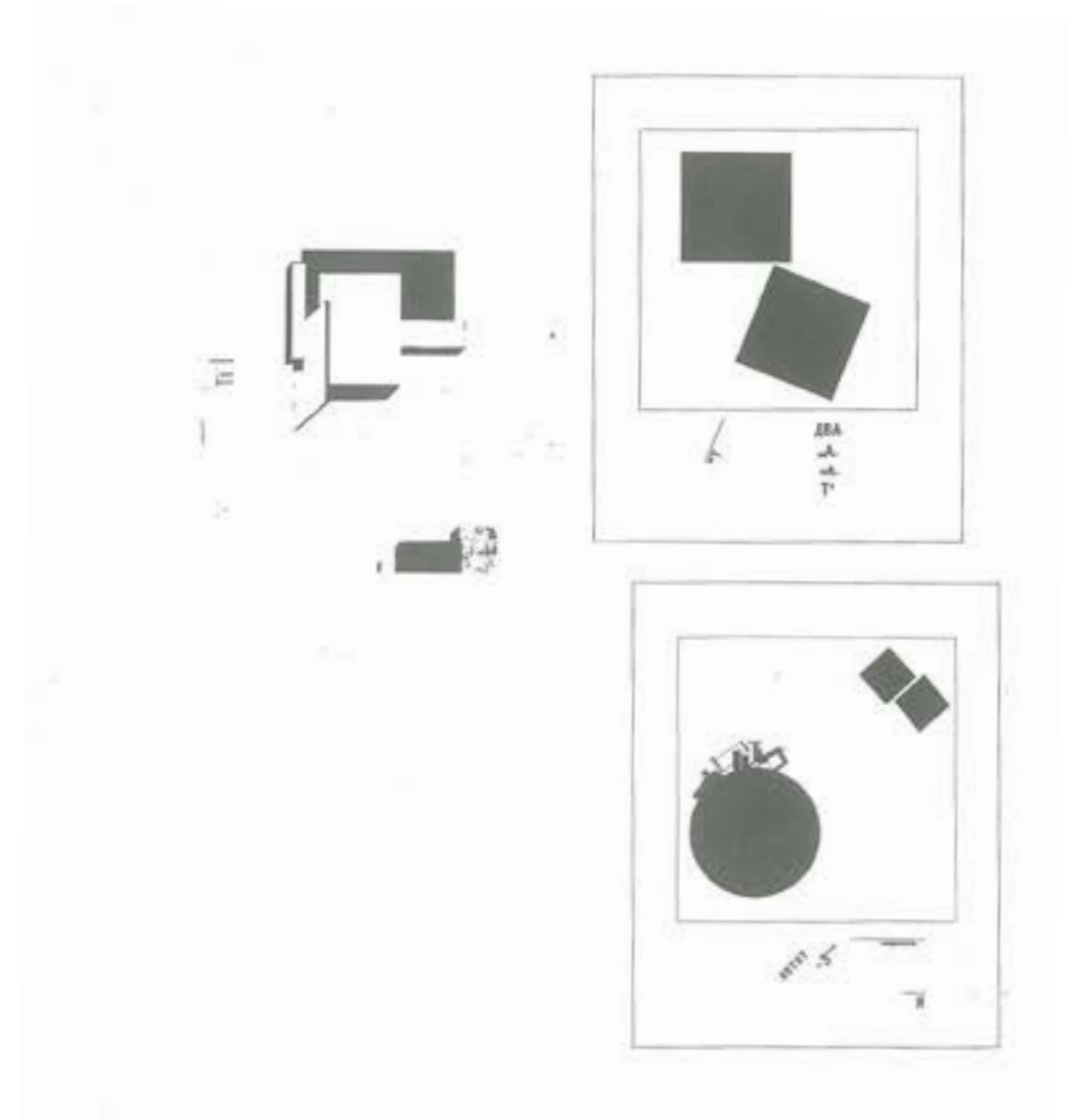


Fig. 6: El Lissitzky: Proun 1C 1919. Forside til De Stijl, v/6 (juni 1922).

Fig. 7: El Lissitzky: Fortællingen om to kvadrater, 1922.

Fig. 8: El Lissitzky: Fortællingen om to kvadrater, 1922.

s o m g å r n e d i k æ l d e r e n , h v o r k o r t e n e o g

*subordinated to the law of this harmony, this equilibrium. It is the artist's business to discover and give form to this concealed harmony, this universal equilibrium of things, to demonstrate its conformity with its own laws, etc.*¹⁰

For kubisterne udgør de tre centrale ideer om rum: 1: Inddragelsen af billedets overflade og illusionen om dybde. 2: Konceptet om simultanitet, og 3: Beskuerens bevægelse om billedet. For Van Doesburg udgør kubismen både en inspiration men også en bevægelse, hvortil han bevidst skaber distance.

Vender vi os et øjeblik igen mod Braques billede af *Læsende kvinde*, 1911, udtrykker det et aperspektivisk rum. De enkelte fladers placering illuderer en distance der reelt ikke eksisterer. Samtidig kan vi observere nogle ganske uventede sammenhænge mellem de flader, der ligger i front og de bagvedliggende.

Med andre ord udtrykker Braques billede mere et arrangement af former på en plan overflade, end det udtrykker det dybdespil som vi oplever i Picassos portræt af *Ambroise Vollard*. Her ses illusionen om et defineret rum som ved nærmere eftersyn opløses og forsvinder ud i mange retninger. Samtidig forstærkes følelsen af at figuren optræder i relief, at der eksisterer et foran og et bagved. Billedet består af mange af hinanden uafhængige mindre flader og rummønstre hvis sammenhæng med billedets figur er undefineret, hvilket er i modsætning til Braques billede.

Bevægelsen antydes i den konstante fluktuering mellem overfladen og illusionen om dybde. Det ene øjeblik synes et plan at bevæge sig indad i billedet væk fra beskueren, det næste synes det at bevæge sig udad mod billedplanet mod beskueren. En anden måde at udtrykke bevægelsen på er konkret at betragte objektet simultant fra forskellige sider. Det simultane aspekt er kernen i den kubistiske teori, ganske i overensstemmelse med Einsteins relativitetsteori.

Fra det æstetiske til materialet.

Maskinen blev for Van Doesburg - som for Schoenmaekers - et konkret tegn på det abstrakte univers, og samtidig en idealisering af en virkelig organisme. Maskinen blev set som en syntese af modsætninger, resultatet af den konstruktive logik, og var dermed i stand til at overvinde den materielle naturs former og kræfter. Hvor Schoenmaekers indflydelse på Mondrian udtrykkes gennem den Hegelske dualisme, søgte Van Doesburg at flygte fra den hegelske tradition, idet han eksempelvis ikke ser

begreberne abstrakt/konkret som modsætninger men som facetter af samme enhed "undivided and indivisible".¹¹ Enheden var i analogierne: livet, maskinen og kunsten.

I "From the Aesthetic to the material" konstaterer Van Doesburg: At såfremt kunsten direkte er determineret af sine egne formelle og materialemæssige karakteristikker og ikke af noget externt, eller gennem symbolske referencer til ideer eller objekter uden for sig selv, så ville man have udviklet en kunst, der ville have udtrykt en materiel realisation af det ideelle, ikke blot en symbolsk reference til en forestillingsverden af ydre usynlige værdier: *This need for a unity of form, for a single and indivisible real world gives rise to the will to realise in the materials of architecture what the ideal aesthetic of the "free" arts has revealed.*

Van Doesburg holder i 1923 en forelæsning i Berlin over sin artikel: "From the aesthetics to the material", hvori han noterer sig at der i Rusland findes dels suprematister, dels El Lissitzky med sine Proun der med udgangspunkt i det æstetiske søger at danne form.

Figur/grund.

For at underbygge denne relationstankegang der udspringer af spændingsfænomenet, vil jeg ved hjælp af et enkelt tidligt billede illustrere den distinktion mellem en dynamik i overfladen og bevægelse i dybden som Van Doesburg anvender i sine kompositioner. Umiddelbart vil relationer placeret i billedfladen mellem former og elementer være uden interesse, mens proportioner mellem former i dybden er mere interessante for at forstå hans metode til at skildre rummet. *Kortspillerne Komposition IX*, 1917 som jeg har vist tidligere, kan tjene som eksempel og er inspireret af Mondrians plus-minus kompositioner fra 1914-17.

De sorte, horisontale og vertikale linier er afbalancerede med de hvide områder som ligger imellem og rundt om dem. Her er det ikke blot et spørgsmål om en dynamisk balance på billedfladen - men også om at formerne fluktuerer. Det betyder at deres position konstant varierer afhængig af perceptionen, og en bevidst sanselig erfaring af formernes position er udgangspunktet. Kompositionen kan derfor ikke blot fortolkes som et plant overfladebillede. De sorte positive former kan opleves som lå de foran de hvide negative former. Omvendt kan det præcis modsatte hævdes. De sorte linier kan opleves som huller - negative former indrammet af den hvide overflade.

Oplevelsen fluktuerer mellem disse to tolkninger, som Van Doesburg er sig meget bevidst og omtaler direkte i "Über das Sehen neuer Malerei" 1918. Hvor han netop skelner mellem den neo-plastiske gestaltkomposition og kompositionen, hvor de enkelte elementer ligger fast.

I projektet til *Maison Particulière* er Van Doesburg optaget af at afprøve sin counter-constructive analyser, som udspringer af hans contre-relieffer. Dels er han fascineret af de indbyrdes relationer mellem de forskellige planer og vertikale elementer, som anskuelliggøres i projektet, dels af El Lissitzkys aksonometriske fremstillingsform. Aksonometrien udgør for Van Doesburg den direkte anledning til at betragte huset - modellen - som en skulptur i sig selv. Han gør de enkelte fladers indbyrdes relation til det afgørende aspekt for valg af farver, idet han understreger de horisontale og vertikale temaer. Van Doesburg taler her om at skabe et "rum/tid maleri" (*Raumzeit-malerei*), hvis grundlæggende tese er at skabe et projekt der ikke kan opleves som en helhed og hvor maleriets rum - og arkitekturens rum bliver et konceptuelt rum.^{Note 12, Fig. 10.}

Hyberkuben - House for an artist.

I Theo Van Doesburgs og Van Eesterens projekt til *House for an artist*, 1923, er det åbentlyst at trække på nogle formale referencer dels til den analytiske kubismes spattering mellem elementerne, dels til De Stijls egen tolkning af rummet og tiden. Van Doesburg siger om den nye arkitektur:

The new architecture is anticubic, in other words, its different spaces are not contained within a closed cube. On the contrary, the different cells of space (balcony volumes, etc. included) develop excentrically, from the center to the periphery of the cube, so that the dimensions of height, with, depth, and time receive a new plastic expression. Thus the modern house will give the impression of floating, suspended in air, in opposition to the natural force of gravity." *L'Architecture Vivante* 1925.¹³

Det formelle aspekt ses bl.a. når Van Doesburg omsætter kompositionen til tre dimensioner og indskriver den i hyberkuben.^{Fig.11, 12, 13.}

Hyberkuben understreger blandt andet det anti-frontale tema, der kendetegner Van Doesburgs design. Huset er derfor ikke defineret ved hjørner eller flader, men tværtimod søger han at beskrive en indskriven i hyberkuben som en fluktuering - en kon-

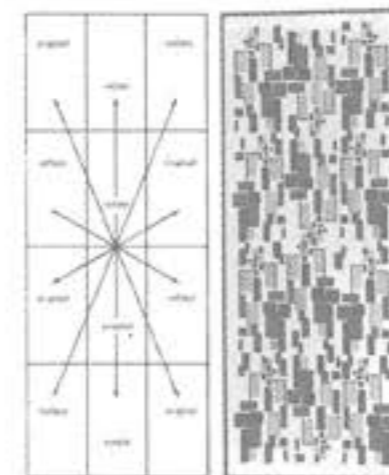
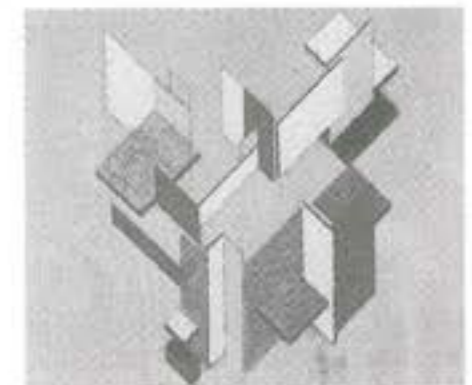


Fig. 9: Van Doesburg: Glasmosaik, Komposition VI, 1917, Skematisk beskrivelse af symmetri.
Fig. 10: Van Doesburg & Van Eesteren, Maison Particulière, 1923.

stant bevægelse, der dels skyder elementerne ud, dels samler og understreger tyngden i kompositionen. En “developpement plastique polyédrique dans l’espace-temp.”

Det tredimensionelle er i Van Doesburgs udformning - i øvrigt som det kendetegner Leonidovs, stedet hvor det ustabile, fluktuerende og dynamiske udtrykkes. Hvorimod den todimensionelle komposition i højere grad søger at fastholde en form for stabilitet - og klassicitet, hvilket jeg i det følgende vil søge at uddybe.

Går vi nu tættere på projektet til “*House for an Artist*”, så blev det udarbejdet til udstillingen i Paris 1923, samme år som El Lissitzky udstiller sit “Proun-rum” i Berlin.. Selv om Van Doesburgs rumdiagrammer, som de fremtræder her aldrig blev opført i 1:1, anticiperer de den rumkonception der senere udfoldes i Schröder huset. De centrifugale bevægelsesmønstre kombineret med planer, der skyder sig ud i omgivelserne ud mod kvadratets sider, udtrykker det universelle aspekt - ønsket om at udgøre en del af det udenforliggende abstrakte univers. Refererer til et større hele og efterlader et indre tomrum, som indskriver den vertikale sammenhæng husets planer imellem. Planerne, der som flader knyttes til en vertikal “søjle” markeres grafisk, dels af hjørnemarkeringer, dels af de vægge, der tilsammen danner og definerer det tomme centrum.

Kompositionen.

Van Doesburgs rumgestaltning betegner først og fremmest en koncentration på proportionerne mellem de formelle elementer. Van Doesburg søger at skabe den størst mulige spænding i sine kompositioner ved hjælp af en asymmetrisk fordeling af retvinklede kvadrater og rektangler. Han udtrykker at det er de præcise proportioner i balance, som skaber harmonien ved at tillade forskellige former og farver at ophæve og negere hinanden. Hensigten er at nedtone det dramatiske gennem rene farver, simple former og rette linier for derigennem at henlede opmærksomheden på den stigende spænding mellem formerne og på relationen mellem farverne. Det væsentlige for mig er at relationen i sig selv er usubstantiel og ikke-materiel. De enkelte dele fortøner sig for at skabe en total oplevelse af balance og harmonisk orden. Van Doesburg er ganske i tråd med det teosofiske udgangspunkt set som en udviklingsteori for åndelige værdisæt, for hvilket geometrien blev symbolet for den universelle harmoni.

f o r i k k e a t b e m æ r k e , i h v i l k e n h ø j d e o g i

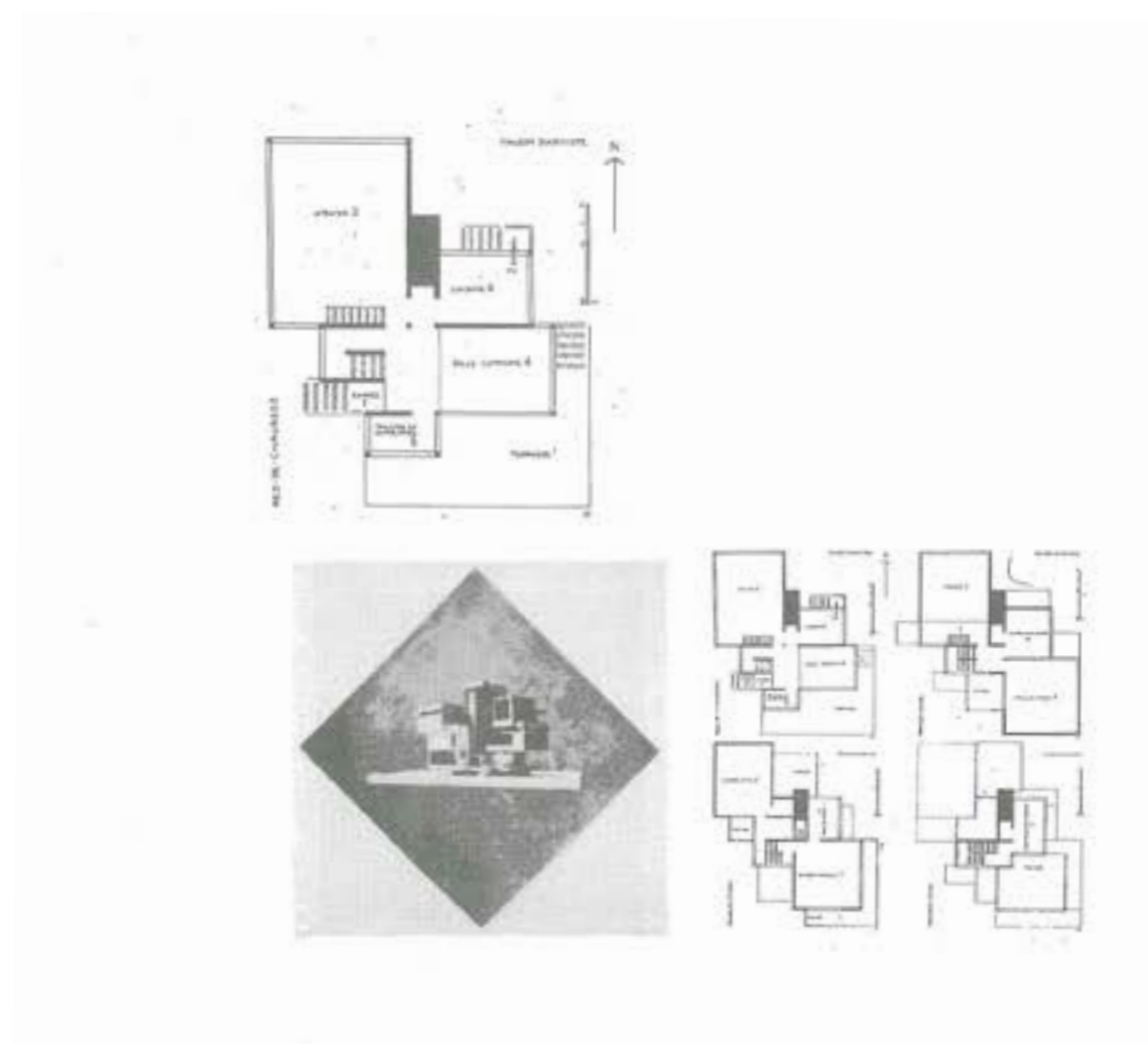


Fig. 11: Van Doesburg & Van Eesteren: Hus til en kunstner, 1923.

Fig. 12: Van Doesburg & Van Eesteren: Hus til en kunstner, 1923.

Fig. 13: Van Doesburg & Van Eesteren: Hus til en kunstner, 1923.

h v i l k e n a f s t a n d f r a d ø r e n .

Bevægelsen i kompositionen.

Van Doesburg afprøver den rumlige spatiering med farvesætningen, således husets enkelte flader i opstalt fremstår som en countercomposition af elementære flader.

Med farverne afsøger Van Doesburg det rumlige aspekt, med *centrifugaliteten* som metode afsøges en ny orden, hvis grundlæggende princip konstitueres i det tomrum, der opstår når elementerne drives til kompositionens kant.

Van Doesburg beskriver huset som en skulptur, hvis flader antager forskellige modsætningsfyldte farver og oplevelsesdimensioner. Huset kan ikke overskues eller gennemskues i sin helhed fra en bestemt synsvinkel, men antager en conceptuel karakter, hvor oplevelsen og de enkelte billedtableauer skabes gennem den bevægende beskuer.

Denne form for rumoplevelse henter i vesterlandsk sammenhæng sit udspring i den i afsnit beskrevne rumopfattelsesmodel i den før moderne romantiske have. Den er netop beskrevet ved ikke at være determineret af akseale vuer og centrum men indfanget i et net af referencepunkter. Deres indbyrdes forhold er netop defineret gennem relationen.

I østerlandsk sammenhæng ser vi det samme rumforhold gøre sig gældende i alle japanske huse, som er opbygget og disponeret omkring begrebet *oku*. Man ledes gennem huset - præsenteres for skiftende oplevelser, kig og opstillede scenarier i form af miniature haver. En bevægelse fra det ydre til det indre, fra lys til mørke - beskrevet af udefinerede grænser og overgangzoner.

Begrebet *Oku*, der betyder det mindst synlige, mindst tilgængelige og betyder det tomrum - eller det centrum i byen, der ikke findes - er spredt ud eller utilgængeligt. *Oku* gennemtrænger den japanske kultur og udgør et vigtigt begreb i oplevelsen og beskrivelsen af arkitektur, haver og bymæssige områder.

Oku er for Van Doesburg det rum, der efterlades, når kompositionens horisontale flader er forskudt fra deres symmetriske position. Dette tomrum repræsenterer tyngdepunktet, som den klassiske komposition funderes på. Hvorimod trappeelementet mellem de enkelte etager substantiverer kompositionens omdrejningspunkt.

Kompositionen består af få simple former, der gentages i en forskudt rotation. Det stabile hentes i den todimensionelle, umiddelbare ligevægt der forskydes til et spæn-

dingsforhold i den tredimensionelle, aksonometriske afbildning. Her figurerer den fænomenele transparens, det komplekse dybdespil, vi så i Braques rumgengivelse. Her er det netop dialogen med beskueren, evnen til at omsætte de skjulte elementer i kompositionen, der spiller ind, men hvor det i lige så høj grad er spørgsmålet om at genfinde de klassiske temaer der udtrykkes gennem den overskuelighed og harmoni, projektet udtrykker.

Forskudt ligevægt.

Van Doesburg henviser efter min opfattelse bevidst til det klassiske formvokabular, men placerer punktet for symmetrien forskudt for den konventionelle akseale opfattelse af det harmoniske begreb. Spejlingslinien og punktet for rotationen af de enkelte voluminer placerer han symmetrisk mellem de enkelte rektangulære former. Hermed understreger han mellemrummets betydning, og så at sige fejrer de rum, der opstår mellem de definerede rum. Herved beskrives deres betydning i relation til mellemrummets position. Det formelle koncept for moderne kunst, der på den ene side inspireres af de klassiske værdier, på den anden af den kontrollerede asymmetri. En forskudt ligevægt som anticiperer det spændingsforhold, som vi ser adskille det stabile, symmetriske rum fra den moderne rumtype.

NOTER

DET TEMPORALE OG DET SPATIALE.

1. Begge citeret fra Georgiadis: Sigfried Giedeon, Eine intellektuelle Biographie.1991, p.72.
2. De Stijl, Visions of Utopia. Filler, Martin: Manifestoes for a new Revolution. The furniture of Gerrit Rietveld. 1988.
3. Forelæsning på Stedelijk Museum: Theodore Brown The work of G. Rietveld, Architect cit. De Stijl : ibid.
4. De Stijl : ibid.
5. Dette aspekt udvikles yderligere af Kenneth Frampton:Neoplasticism and Architecture: Formation and transformation.I De Stijl : ibid.
6. Hybercuben benævnes i forskellige sammenhænge:tesseract. En beskrivelse, der sandsynligvis stammer fra Claude Bragdon:Projective Ornament, Rochester, N.Y., 1915. Heri afsøges repræsentationen af det 4 dimensionelle rum med udgangspunkt i punktets bevægelse. Heri knyttes an til den diskussion, der også findes hos Malevich, at arkitektonerne udgør tilstanden netop inden repræsentationen. Henderson udvikler dette tema ganske grundigt.
7. Benton, Tim and Charlotte, with Dennis Sharp: Form and Function. p.93.
8. Gray, Camilla:The Russian experiment in Art 1863-1922. Thames and Hudson, Ltd London, 1962, p. 257.
9. Rotationsteorien (min betegnelse) gennemgås i Doig, Allan.:Theo Van Doesburg. Painting into architecture, theory into practice. Cambridge. 1986, p. 63.
10. Doig, Allan: ibid.
12. 1. Doig, Allan: ibid, p. 134.
13. Doig, Allan: ibid, p. 157
14. Henderson :The fourth dimension.. Princeton 1983

REFLEKTIONER

AFSLUTTENDE

Contemplation is quite unlike the attitude of the average viewer; it has no answers to give to a person that has no questions to ask. Rudolph Arnheim, 1966.

Intentionen med denne afhandling har været at aflæse sammenhæng og mulige fremtidige fælles inspirationsfelter på tværs af kunstarterne. At afsøge et indre system hvorpå kunstarterne reagerer samt søge at begrebsliggøre dette. Dernæst gennem udvalgte værker at udvikle et redskab til at analysere dels historiske dels samtidige og fremtidige projekter. Dette redskab benævner jeg det kontekstuelle rum som er den figur gennem hvilken, jeg genlæser den klassiske og den moderne rumopfattelse. Et redskab, der fritlægger det autentiske og dermed sikrer gyldighed ud over samtidens definitioner af kvalitet.

Det første har for mig været af opklarende og funderende karakter. Jeg har begrænset mig til at lægge ét raster: det kontekstuelle, over begreberne det klassiske og det moderne. At sætte ind overfor moderniteten betyder for mig forankring midt i det flygtige. Heraf udskilles mit bud på en arkitektonisk og erkendelsesmæssig horisont.

Jeg har ønsket at udvikle en figur, hvorigennem det udsagte kan reformuleres og søges artikuleret og dermed forholde mig til den praksis, som i særdeleshed er arkitektens. Dermed er det tankemodellens sigte at begrebsliggøre disse spørgsmål, der netop ikke lader sig besvare i ét blik. Den tidlige modernitet udvikler sig i kølvandet på de fælles værdiers sammenbrud. Hvor de moderne kunstnere måtte vise mistillid til det fællesskab som en ydre referenceramme betegnede, er vores egen problemstil-

ling en ganske anden, idet vi uophørligt netop søger at aflukke tiden sammenhæng og mening.

Vi har ingen filosofi ingen skråsikre systemer, der kan værne os mod flygtigheden. Kun ved igen at give det reflektive og rummet betydning mener jeg, vi kan genskabe troen på det autentiske. Således er denne afhandling tilrettelagt uden et decideret klimaks for øje, men ud fra ligeværdighed og vægt.

Gennem den kontekstuelle rumfigur er det min agt at ændre det horisontale og det defocuserede blik til et arkæologisk vertikalt syn, der netop forankrer i det flygtige. Ved bevidst at konfrontere repræsentationens konstituerende temaer forskyder de sig.

Det tomrum, jeg har søgt skabt, og hvorfra jeg har sat focus, skal opfattes som et sted mellem forgrund og baggrund. Et sted mellem ude og inde - på grænsen mellem to betydninger. Det kontekstuelle rum kommer netop til syne blandt andre rum, der peger på dets eksistens.

Gennem at benævne dette rum - det kontekstuelle rum, har det været min intention at gøre en forskel, den forskel som gør det kontekstuelle rums væren der til en forskel. Dermed har jeg afsøgt muligheden for at denne tankemodell kan blive til en blivende forskel. En blivende forskel jeg funderer i det foreliggende arbejde, og som for mig er en teori for praksis. Den fremtidige proces er derfor at disponere omverdenen for dette rums mulighed. Min proces har grundlæggende været åben over for det uventede, hvil- ket har besværliggjort den men samtidig kvalificeret den. Netop idet jeg har søgt at isce-nesætte en konfrontation som ikke kan opretholdes, bliver repræsentationens problem mest anskueligt i forstudierne til det kontekstuelle rum. ^{Fig.1-5.}

Konfrontationen mellem det klassiske og det moderne rumbegreb fremtræder for det ikke betydningsgivende blik som fravær - som en skygge eller et tomrum efter at alt andet er trukket ud. Er man sig denne (betydningsgivende) beskuerrolle bevidst, ser man også den sammenhæng der opstår mellem betragter og rum.

Det jeg søger i arkitekturen nu, hvad jeg kræver af den og af mig selv, er et personligt sprog, der genopdager dén almene gyldighed, som det fælles arkitektoniske formsprog har mistet. Et sprog, der udtrykker det individuelle alment for at bekræfte ikke blot arki-tektens men også beskuerens individualitet. Et sprog der er klart og gennemsigtigt så vi igen kan få øje på hinanden. I det kontekstuelle rum hvis konturer jeg nu har tegnet, vil sporet af en svag betydning endnu kun være tegnet i SAND.

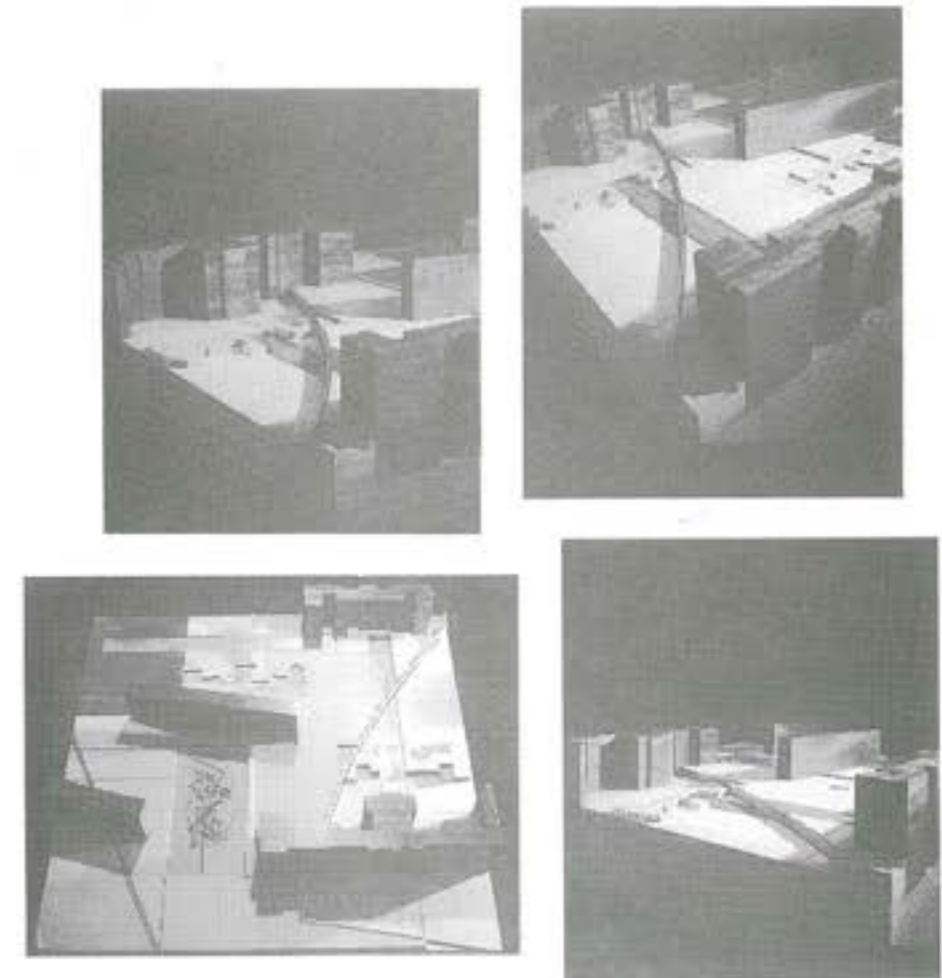


Fig.1: Forstudier: det kontekstuelle rum.

