

# GRID

## *Intern faglig debat på Kunstakademiets Arkitektskole, Afd 6*

Einig zu sein ist göttlich und gut; woher ist die Sucht denn  
Unter den Menschen, daß nur Eines und Einer nur sei?  
HÖLDERLIN

---

N° 30 Fødselsdagssærnummer 12 maj 2000

---

## Knudedunk

Der er ikke mange der véd det; men en af de mest gennemtænkte arkitekturteorier - ikke blot herhjemme og i nyere tid, men i tænkningens hidtidige historie overhovedet - er blevet til som et forskningsprojekt ved Kunstakademiets Arkitektskole: Erik Werner Petersens afhandling fra 1997, *Lysets i-tyngdesættelse*. Det er en grund til dette misforhold: det 250 sider store *opus* er hidtil kun blevet mangfoldiggjort i ganske få eksemplarer, som kun en privilegeret inderkreds har haft adgang til. Lad dette være en anledning til at ønske værket en bedre skæbne!

*Lysets i-tyngdesættelse* falder i tre dele. I første del lægges grunden for en "ontologi" for arkitekturen som kunst der i det arkitektoniske værk sam-artikulerer de tre fundamentaler: Lyset, Kroppen og Tyngden. I anden del søges en matematisk model for denne sam-artikulation, som forfatteren finder i de "lukkede fladers" geometri. I tredje del prøves modellen på udvalgte og udsøgte arkitektoniske hovedværker.

Denne skematiske oversigt må dog ikke forlede til at tro at der er tale om en traditionelt videnskabelig bestræbelse på først at opstille sandsynlige hypoteser, og derefter bevise deres gyldighed på en genstand uden for teorien. Begrebet "ontologi" indicerer snarere det modsatte: det handler ikke om at formulere en teori "om" arkitekturen, set i et exteriørt perspektiv, men tværtimod om så at sige at lade arkitekturen *selv* formulere teorien (som i dette tilfælde for øvrigt også omfatter hvad der overhovedet måtte menes med ord som "se" og "perspektiv"). Med Forordets formulering (efter Michel Serres) er den bedste model for et fænomen fænomenet selv - og den bedste model for arkitekturen således arkitekturen selv (således som arkitekturen også i praxis ledes af sig selv som "model"). "Den fremsatte ontologi er dermed i al beskedenhed et forslag til den næstbedste model for arkitekturen".

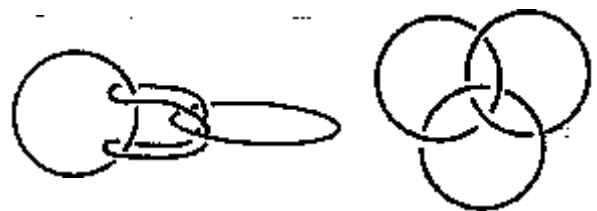
Det betyder ikke blot at arkitekturen som kunst - som værker - er nærværende hele undersøgelsen igennem, men langt mere skarpt at hele undersøgelsen fra starten placerer sig *et andet sted end videnskaben*. Ud fra en betragtning af Aristoteles' fire "årsager", som henfører videnskaben til den *formelle* årsags domæne, udpeges kunstens - og dermed undersøgelsens eget - domæne til at være den *bevirkende* årsags - her forstået som den virkningssammenhæng der ikke er underordnet hverken en formmæssig eller en stofmæssig "rationalitet". Denne er *magien*. Kunsten er magisk (Picasso), og her

tager undersøgelsen følgelig sit afsæt.

Allerede første del er af en *tour-de-force*, hvor den ene figur og reference griber den næste, som i en hvirvlende kædedans: undersøgelsen illustrerer allerede fra starten selv den figur som skal vises, den "knode" hvor før og efter, årsag og virkning, ideligt omvendtes og går over i hinanden. Det er som at læse Hegel (og Hegel er faktisk også blandt referencerne), blot uden fornemmelsen af at styres et bestemt sted hen (hvilket er logisk, da Hegels teleologiske tænkning underordner sig Aristoteles' formålsårsag, mens kunsten, som Kant siger, er *Zweckmäßigkeit ohne Zweck*). - Magien er da, for det første, en *gestus* - dette begreb leder over til Lyotards nærmere bestemmelse af denne gestus som en "vridning" - vridningen fører over i Lacans overvejelser om den betydningens tidlighed som *Nachträglichkeit*, hvor "før" kommer efter "efter" - og dette fører atter over i Baudrillard's betragtninger over *spillet* som reversibilitet. "Spil" er imidlertid blot et andet ord for "værk", og undersøgelsen - som nævnt hele tiden ledsaget af arkitektoniske eksempler - har hermed nået sin første definition af arkitekturen som et spil eller en "strid" mellem matricer: "I arkitekturen underordner kompositionen sig aldrig en ratio, men sætter derimod en strid mellem matricer i værk". Som i spillet kræves altid to indbyrdes stridende principper, og det er derfor det arkitektoniske værk aldrig kan begribes blot som en "form" - eller som "én-form", om man vil.

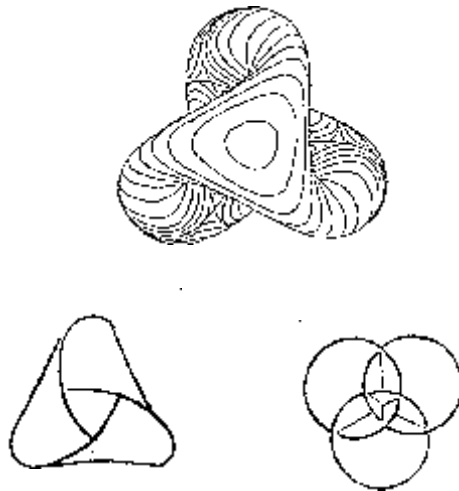
I værket som spil åbnes en spalte som én gang for alle gør det af med enhver entydighed. Dette er grunden til at EWP må indføre begrebet om *knuden*. I cirkulens figur er enhver position éntydig: indenfor, udenfor, eller på selve periferien. I knudens figur, derimod, er der noget som går snart under, snart over noget andet (som samtidig er det selv). Og således må det arkitektoniske værk tænkes - af den simple grund at en "arkitektur kræver en åbning i grænsen, som både er inden for og uden for grænsen. Eksempelvis et vindue eller en døråbning". Kun knudens geometri - som omfatter et helt register, fra den simpleste knude på en snor over möbiusbåndet til den sære figur, vi møder i anden del som "Boys flade".

Det kan måske lyde temmelig "formelt"; men første del lander uhyre præcist med en kvalitativ bestemmelse af nøjagtigt hvilke størrelser, der som et minimum må indgå i det arkitektoniske værks knude. Den første er Kroppen: bygningskroppen, med sine åbninger, der svarer til menneskekroppen og dens åbninger, og som kun derved formår at "indoptage" denne og underkaste den dén vridning som er dens egen. Det som vrides i bygningskroppen, er imidlertid ikke hvad som helst, men primært de to aldrig parallelle "axer" Lyset og Tyngden: det som drejer, og det som falder. Det minimale topologiske model for arkitekturen er således den "borromæiske knude" af Krop, Lys og Tyngde, som tre ringe der sam-artikuleres i værket, således at ingen af dem er låst fast i nogen anden, men alle tre låst fast af deres fælles sam-vridning:



Med anden del tager fremstillingen nu et spring, som læseren ikke kan undgå at mærke som et ryk (i kroppen!), og som er uundgåeligt, når der skiftes fra et figurativt til et matematisk register. Den læsende arkitekt vil med tilfredshed notere en sætning som: “Det fornemmeste en arkitekt kan bemestre, er ikke rummet, men lyset”; han vil mærke en begynde foruroligelse når lyset nærmere bestemmes som det “der med sin gentagelses- mæssighed og sine kvantespring står i modsætning til gravitationens universalitet”, og som “i sin totalitet altid unddrager sig det synliges felt”; og han vil blive alvorligt bekymret, når han læser at “Alt rum er flade”.

Dette er imidlertid altsammen blot tilnærmelser til fremstillingens centrale knude, der - som allerede nævnt - er knuden selv, i den for denne sammenhæng ultimative form, nemlig som en knude ikke blot “i” rum, men en knude *af* rum, en knude som er identisk med *Rummet*. En sådan knude må være en knude af flade, der ikke har noget “udenfor” - og dette er jo for øvrigt ikke noget, EWP finder på, men er blot at drage konsekvensen af noget, enhver arkitekt er fortrolig med eller ligefrem tager for givet, nemlig *perspektiven*. Perspektivens teori (som først blev formuleret matematisk af Desargues i begyndelsen af 1600-tallet) involverer begrebet om den “projektive plan”, dvs en plan hvis uendelighed ikke blot er defineret negativt som endeløshed, men hvor punktet “uendelig” er indoptaget i planen (således som vi kender det fra “forsvindingspunktet”: det skæringspunkt mellem parallelle linier som findes *i* det perspektiviske billede). En sådan plan bliver nødvendigvis “krum” - men hvad værre er: den bliver også lukket, for så vidt som identifikationen af punktet “uendelig” føres igennem “hele vejen rundt”. Det nærmeste, vi kan komme en forestilling om en sådan topologi (og hvis det er svært at “se for sig”, er det ikke så mærkeligt, for så vidt tesen er at det er en sådan topologi, vi ser *i*, og betragtningen af “rummet som sådan” derfor kræver en “vridning” af de helt store!) er netop “Boys flade”, som kan vises at indeholde alle de simple figurer, som undersøgelsen indledtes med: den simple knude, möbiusbåndet, og de borromæiske ringe.



Et afgørende træk ved topologier som Möbius' bånd og Boys flade, er at de ikke er orienterede, dvs hvis man forsøger at forlænge retningen fra ét punkt A til et andet punkt B vilkårligt langt, vil man før eller siden opdage at retningen er blevet vendt om (vredet): når vi atter møder A og B, kommer B før A! Der gælder altså en *lokal* orientérbarhed, men ikke en global. Denne stringente a-stringens, om man vil, udnytter EWP i tredje del til at formulere en model for forløbet i arkitektur. Som teoretisk

forspil til disse overvejelser, diskuterer EWP noget af det mest sindrige og foruroligende, der er tænkt i det 20 årh, nemlig Lacans rent algebraiske demonstration af den freud'ske gentagelsestvang (eller "dødsdrift"): det kan vises at enhver tilfældig serie af cifre nødvendigvis, efter en vis tid, må udvise en i første omgang skjult struktur, således at forstå at de første tilsyneladende "tilfældige" skridt i anden omgang (*après coup*, som man siger på fransk) viser sig at være "nødvendige" (jeg bevægede mig "frit" fra A til B, og fra B til C, men i C må jeg pludselig indse at mens jeg udmærket kunne være kommet ad en anden vej *til* C, kunne jeg ikke være kommet noget andet sted *fra* end A, og når herefter jeg bevæger mig frit videre til D, opdager jeg pludselig det samme om B, der set fra C så' helt vilkårligt ud, osv - det er dette der giver fornemmelsen af "skæbne" eller fatalitet i den enkeltes liv).

I en række særdeles overbevisende analyser af forløb i arkitekturværker (Villa Giulia, og - som den hårdeste prøvesten - Loos' villaer), viser EWP hvorledes en sådan logik gør sig gældende i menneskekroppens "*coitus*" med bygningskroppen: jeg træder ind, rummet ligger åbent foran mig, jeg bevæger mig frit omkring - og pludselig befinder jeg mig et sted, hvor det ikke længere er mig der suverænt sætter rummet, men rummet der har sat mig. Ikke i kraft af simpel æstetisk bjergtagethed, men i kraft af at min lokale "orientering" i det arkitektoniske rum modsvares af dette rums egen globale des-orientering. EWP bliver selv en smule foruroliget over disse analysers "magiske" efficitet, og må til sidst ligefrem "advare" mod at vold-bruge sin ontologiske model som generelt ananalyseredskab - under henvisning til at en analyse der fortjener navnet, altid må vise noget nyt og overraskende, og dermed selv have værkarakter (dvs lige så lidt som værket kan være blot en "applikation" af en teori, lige så lidt kan analysen være det). Det er en vigtig pointe, i forbifarten: en dårlig teori om kunst er ikke dårlig fordi den er 'forkert' - den er tværtimod kun alt for rigtig - men den er dårlig fordi den lader sig anvende uden skelnen på god og dårlig kunst (eller på kunst og ikke-kunst).

*Lysets i-tyngdesættelse* kan ikke beskyldes for hverken banale eksempler eller redundante analyser: som lektur betragtet, er det nærmest en gyser! Hvor videnskaben har sin uundgåelige entropiske tendens mod det Samme - som ender med at gøre selv den mest radikale erkendelse kedsommelig - efterlader EWPs afhandling læseren med den anderledes stimulerende fornemmelse af at havde vi blot én gang forstået disse ting, havde vi forstået alt - og var dog alligevel henvist til at begynde forfra! Således er det med de lukkede fladers geometri. Hvilket ikke skal forhindre os i her endnu en gang at udtrykke ønsket om at forfatteren og Kunstakademiets Arkitektskole vil tage de nødvendige skridt til at få denne magiske skatkiste "åbnet" for en videre læserkreds - eller skulle vi sige: en videre læserknode?

*Kasper Nefer Olsen*