

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

Nº 49 november 2001

1 : 1

af Henrik Oxvig

Jeg vil i det følgende reflektere over temaerne: Skala, Arkitekturhistorie og Rum – og refleksionerne, der bringer os omkring, tager udgangspunkt i en betragtning, fremført af den franske filosof Michel Serres i teksten, "Ce que Thales a vu au pied des pyramides".ⁱ Serres skriver, at grækeren Thales for foden af pyramiderne opfandt ikke blot geometrien, han opfandt også skalaen. I kraft af den skygge, pyramiden kaster på sandet, så Thales muligheden for at skabe pyramidens geometriske model – en model, der proportionalt var identisk med pyramiden, men på en mindre skala.

Michel Serres er ikke arkitekturhistoriker. Men hans betragtning refererer til en problematik, der har været afgørende for arkitekturhistorien. Forståelsen for geometri og skala har spillet en afgørende rolle for transporten af arkitektonisk erfaring gennem historien. Og mange mener, at dén historie begynder i Egypten. Ernst Gombrich, en betydelig kunsthistoriker af vor tid, skriver således med overbevisning i sin *The Story of Art*, at "en eller anden form for kunst findes overalt på jorden, men historien om kunsten som en fortsat søgen begynder ikke i de sydfranske huler eller hos de nordamerikanske indianere. Der er ingen direkte forbindelse mellem de mærkelige tilløb og vor tid, men der er en direkte tradition rakt videre fra mester til elev, og fra elev til beundrer eller efterligner, som knytter vor kunst af i dag, hvert eneste hus og hver eneste plakat, til kunsten i Nildalen fra omkring fem tusinde år siden."ⁱⁱ

Thales går i skole hos egypterne, hvor han aftvinger pyramiderne deres sandhed i kraft af geometrien og den skala-model, der lader sig transportere fra Nildalen til den øvrige verden og senere kulturhistorie. Geometrien aftvinger pyramiderne en essens, ja, grækerne ville vide, at geometrien er pyramidernes essens – og geometrien skulle blive essentiel for den klassiske tradition i arkitekturhistorien. Sådan nogenlunde kan man forstå betydningen af det, Thales opfandt og forstå, hvad det er Gombrich mener, når han siger at vi allesammen har stået i lære hos egypterne. Arkitektur og geometri er ikke synonyme – men der hersker en indre identitet mellem geometri og arkitektur, som betinger den skalaforståelse, der har haft afgørende betydning for arkitekturhistorien.

Jeg vil hen langs denne tekst antyde betragtninger, der søger en anden skalaforståelse - betragtninger, der insisterer på, at arkitektur *ikke* er geometri, for så vidt arkitektur til forskel fra geometri altid har mål, størrelse. Og jeg vil overveje, hvorvidt en sådan skalaforståelse bør knyttes til overvejelser over, om ikke forholdet mellem lærer og elev, sådan som Gombrich forstår det, er med til at cementere én form for lærdom og udgrænse andre, som kunne bevidne menneskets evne til at forandre kulturen ved at skabe andet end det, der modsvarer et herskende regelsæt. Jeg finder det således interessant, når antropologen Margaret Mead bemærker, at "evnen til at lære er ældre – og også mere udbredt – end evnen til at undervise."ⁱⁱⁱ Meads betragtning kunne tjene som argument mod at afgrænse kunstens historie, således som Gombrich gør det. Allerede franske istidshuler med deres vægmalerier må med i historien om kunst og arkitektur, da vi dér møder tidlige vidnesbyrd om, at mennesket i kraft af sin evne til at lære – i kraft af sit mimetisk-skabende forhold til verden – har etableret en livsverden i naturen, der ikke hviler på forudetablerede formler og regler. Tværtimod er det at bringe på formel én tolkning blandt andre af vort skabende forhold til verden – et skabende forhold, der vedvarende vil åbne nye muligheder og dermed kalde på kritisk, forandrende refleksion over kendte regelsæt.^{iv}

Før jeg kommer til en drøftelse af den skala-forståelse, der udfolder sig med vished om forskellen mellem geometrisk model og faktisk arkitektur – og før jeg kommer til en drøftelse af, hvorvidt en sådan skalabetragtning kan hente næring fra overvejelser over menneskets mimetisk-skabende forhold til verden, som ikke grunder sig på forudetablerede regler – vil jeg dvæle ved den skalaforståelse, der grundlægges med Thales. Det er nemlig min opfattelse, at den skalaforståelse, vi kan knytte til Thales, skal forstås i overensstemmelse med en særlig kulturel horisont, hvilket i sig selv peger på, mener jeg, at det er reduktivt uden videre at tillægge denne forståelse universel gyldighed. I min bestræbelse på at nå frem til en anden forståelse af skalaens problem vil jeg derfor bestemme og relativere dén kulturelle horisont, Thales' betragtninger er knyttet til for i den forlængelse og under inddragelse af moderne filosofisk æstetik at antyde muligheder for at bekræfte, at menneskets mimetisk-skabende forhold til sin verden vedvarende åbner nye horisonter for refleksionen.

II Bag forestillingen om, at der hersker en indre identitet mellem geometri og arkitektur, ligger en særlig forståelse af matematik og tal. Enhver af de kulturer, som i følge Gombrich har stået i lære hos egypterne, er kendetegnet ved at have tillagt tal og matematik en betydning, som ikke skyldes tallene og matematikken selv. Vi bruger i dag det samme talbegreb som grækerne, men forståelsen af tal og matematik har

gennem historien undergæet en fortsat forandring, der ikke er forårsaget af hverken tallene eller matematikken selv. Til forskel fra for eksempel astronomi og mineralogi er matematikken ikke en ren videnskab. Man kan definere astronomiens og mineralogiens genstand, men man kan ikke og har aldrig kunnet definere matematikkens genstand. Ifølge Oswald Spengler^v gælder derimod, at det virkelige tal, med hvilket matematikken arbejder, snarere er at ligne med et symbol, som i den enkelte kultur spændes op i en bevæget og bevægende relation mellem det egne og det fremmede, mellem jeg og ikke-jeg – en relation, der er mere omfattende end dén, rent tekniske relation til verden, der i vor tid præger matematikkens selvforståelse og som har medvirket til universalisering af grækernes skalaforståelse.

Når pytagoræerne omkring 540 f.Kr kunne fremføre, at alle tings væsen er tal og at tallet 1 er tegnet på den fuldendte begrænsning, så ligger der under dette en storartet, gennemgribende, religiøs intuition, der søger fuldendt begribelse af det virkelige ved i én proces at erkende og begrænse det. Denne forståelse af verden var forberedt med pyramiderne – pyramiderne vidner om, hvad Spengler omtaler som den antikke, apollinske sjæls orientering ikke mod dybde og rum, men mod afgrænsede, (be-)gribelige enheder i verden^{vi} Men det var først Pytagoras og siden Euklid, som i forlængelse af Thales bragte denne viden på formel ved at formulere forståelsen for, at tal og geometri henviser til afgrænsede figurer. Når Euklid talte om en trekant, drejede det sig om grænseflader ved en krop og aldrig om et system af tre krydsende liner eller en gruppe af tre punkter i rum af tre dimensioner, sådan som det siden, i nyere tid og i overensstemmelse med en ændret forståelse af matematik og tal, skulle blive tilfældet. Geometriens afgrænsede figurer og forestillingen om, at tallet fremstiller væsenet bag alle sanselige ting, er det mest karakteristiske ved den antikke matematik, der alene opererede med hele, positive tal og ikke havde kendskab til nullet, da det jo ikke henviser til noget faktisk eksisterende og afgrænset. Med den antikke matematik er tallet defineret som mål, og at måle vil i den forstand sige at måle noget nært og kropsligt, en skulptur eller arkitektur som skulpturel genstand. At måle er imidlertid ikke at give konkret mål, støtelse, men at være orienteret mod det enhedslige ved det håndgribelige og mod at proportionale relationer, som kan artikulere med den enkelte genstand, lader sig summere som 1. I antikken betød *symmetria* ikke spejling over en delende akse, men sammåling af alle elementer ved en genstand, hvilket såvel havde betydning for geometrien som for arkitekturen. Det er på den baggrund, man kan forstå, at der ifølge grækerne hersker identitet mellem pyramidens og geometriens figurer.

Som antydet falder antikkens symbolsk-spekulative forståelse af matematikkens verden udenfor den forståelse, som præger dén moderne, matematiske videnskab, der er rent teknisk. Ifølge Spengler er moderne, teknisk matematik imidlertid ikke blot blind for den antikke matematiks betydningshorisont, den synes også at have glemt, at den selv er opstået indenfor en ny, anderledes horisont. Som det er tilfældet med den antikke matematik er heller ikke den moderne matematik i dialog med egenskaber ved verden *an sich*, hvorfor også moderne matematik vil have sin tid og opleve sin undergang.^{vii} En dag vil man forstå matematikkens ganske forskellige fra, hvordan vi forstår den i dag. Når Spengler i overensstemmelse med spekulativ, skolastisk visdom påpeger, at den gotiske katedral er at forstå som et udsnit af et uendeligt, guddommeligt lys – og at katedralen dermed virkeliggør infinitesimalregningens idé århundreder før dén matematiker var født, som kunne udfolde denne idé i matematikken – så markerer dette horisonten for en kultur, der adskiller sig fra den antikke uden dog at denne, nye kultur dermed er på sporet af en universel, evig sandhed om verden, sådan som skolastikerne med tiltro til det spekulative selv kunne mene det.

Den nye kultur må derimod beskrives i sin konkretion som undersøgelse, bestemmelse og udfoldelse af en række nye muligheder. Kulturen er, hvad den gør med sine muligheder gennem de følgende århundreder, hvor den blandt andet opfinder infinitesimalregningen, som endnu ikke var en mulighed for den antikke, apollinske ånd. Den gotiske eller – med Spenglers ord – faustiske ånd er båret af muligheder for at undersøge verden som dybde eller rum – og dybden eller rummet er da andet end den tredje dimension, som den cartesiske geometri, der banede vejen for moderne teknisk matematik og geometri, siden skulle operere med. Dybden er snarere den første dimension i hvilke de andre dimensioner er. Dybden er kulturens horisont og markerer en altdominerende oplevelse og forståelse af livet som bevægelse, afstande, udstrækninger, afgrænsninger og, i sidste ende, død. Spengler vil vide, at den nye gotiske ånd fødes omkring år 1000 med den dengang udbredte forestilling om, at verden bevægede sig mod sin snarlige undergang.

III Filosofen Kant leverer en genial mulighed for at reflektere over dybden eller rummet, hvor han kort før år 1800 undfanger forestillingen om *a prioriske* anskuelsesformer (tid og rum). Mens tid ifølge Kant er en indre bevidsthed er rum bevidsthed om det ydre i hvilket det, mennesket spekulerer over, beregner og sanser spændes op og indplaceres. Der gives ikke noget sådant som rummet i sig selv – og der er altid noget, som er længere væk, uden for vore sansers rækkevidde. Der er rum for spekulation. Kants filosofi var epokegørende ved den *a prioriske*-forståelse af anskuelsens former – dét muliggjorde undersøgelser af, hvorledes disse former bestemmes forskelligt af forskellige epoker, således som Spengler blandt andre har foretaget dem. Det er således også Kants *a prioriske* forståelse af anskuelsesformerne, der ligger til grund for Spenglers påpegning af, at grækerne fornægtede rummet og end ikke savnede et begreb derom. Rummet er ikke en naturgiven, fysisk kendsgerning, der med nødvendighed må have optaget enhver kultur. Det afgrænsede, genstandsmæssige græske tempel og den dybe, gotiske katedral, spændt op i et uendeligt, guddommeligt lys skal derfor forstås som to forskellige aktualiseringer af muligheder ved forskellige kulturelle horisonter.

Rummet som *a priorisk* anskuelsesform gav Spengler mulighed for at undersøge, hvorledes forskellige kulturer bestemmer deres horisont ved et særligt samspil af de forskellige evner, mennesket er bærer af og som den kantianske filosofi – i forlængelse af anskuelsesformernes *a priori* - har forstået at udskille og tematisere. Hos Kant finder man således en påpegning af forskellen mellem forstandens beregnende evne, der knytter sig til vor brug af geometri og tal, og fornuftens spekulative evne, der udfoldes med overvejelser over faktisk uafgørlige, men virksomme, betydningsfulde spørgsmål om, hvorvidt verden er endelig, sådan som grækerne mente det eller uendelig, sådan som vi møder denne forestilling undersøgt og konkretiseret med det faustiske menneske. Som jeg vil vende tilbage til, så er de prækantianske kulturer, jeg med reference til Spengler har omtalt som henholdsvis apollinsk og faustisk, præget af en overgribende, horisontbestemmende insisteren på det spekulative, metafysiske, omend på forskellig vis. Templet og katedralen forstås i overensstemmelse med forskellige metafysiske horisonter, der influerer epokenes forståelse og brug af matematik og geometri - og forestillingen om at der hersker identitet mellem rum og geometri, sådan som vi for eksempel møder denne forestilling fremstillet i ungenæssancens perspektiviske maleri, må begribes og arves som en særlig formgivning af dybden og ikke som en universel sandhed. Perspektivet er en mulighed ved det faustiske menneskes horisont og præsenterer ikke en sandhed om verden *an sich*, sådan som den cartesiske filosofi siden skulle give anledning til at mene det. Jeg vender nedenfor vedvarende tilbage til betragtninger over perspektivet.

På overgangen til dén moderne verden, der ikke mener at begrunde sin horisont med spekulation, lod Kant sig imidlertid selv snyde. Inspireret af Descartes og Newton og med insisteren på, at mennesket skal tænke uden anden ledelse, opgraderede Kant forstandens beregnende evne for alligevel - på trods af sin åbne, i sig selv ubestemte forståelse af rum som *a priorisk* anskuelsesform - at bekræfte muligheden for, at forstanden kan levere svaret på spekulationens overvejelser over, om der gives bestemmelser af rummet med universel gyldighed. Kant var inkonsekvent i sin skelnen mellem anskuelsesform og forstandsform, mellem rum og geometri, og kunne ikke nære sig for at dyrke den i grunden spekulative forestilling om, at rummet lader sig bestemme med reference til en alverdensgeometri og at formerne i den menneskelige verden kan begribes med den antikke skolegeometri. På sin vis kunne den kantianske filosofi dermed atter

tjene til at legitimere arkitekturteoriens hævdede skalaforståelse, som siden grækerne hvilede på forestillingen om, at der hersker en indre identitet mellem geometri og arkitektur og dét uagtet, at rummets problem, som Kant var sig bevidst, for længst havde ændret arkitekturen. Med andre ord befordrede Kant på én gang den moderne, tekniske matematik, som med glemsel af sin egen spekulative horisont mener at være i dialog med bestemmelser ved verden af universel gyldighed, og kritikken af denne matematiks rent tekniske selvforståelse, som vi møder med Spengler. For som antydet insisterer Spengler på, at de forstandsformer og den skolegeometri, som dyrkes af den rent tekniske matematik, er ude af stand til at bekræfte og beskrive betydningsfulde erfaringer, som blev det faustiske menneske til del med åbenheden overfor verdens dybde.

Ifølge Spengler er det således ikke ligegyldigt, at ethvert fjernt bjerg anskues som en flade og at ingen vil hævde, at han ser månen som andet end en skive. Med sin åbenhed overfor verdens dybde og udstrækning måtte det faustiske menneske erfare, at der er forskel på oplevelsen af det nære og det fjerne, her og dér, ude og inde og at disse forskelle er i konflikt med den forstandsbase, abstrakte forestilling om eksistensen af et ligedannet, homogent tredimensionalt rum uden kvalitative forskelle. Man kan sige, at Spengler ved at insistere på forskellen mellem abstrakte, forstandsbase rumbestemmelser og sanserelaterede rumoplevelser blev inspirator for senere fænomenologisk filosofi, der ligeledes orienterede sig mod oplevelsesdimensionen og blandt andet udfoldede sine betragtninger ved kritik af cartesianismens teknisk-geometriske verdensbillede. Med fænomenologen Merleau-Ponty møder vi for eksempel en fornyet dialog med renæssanceperspektivet – en dialog der søger at skabe forståelse for muligheder ved perspektivet, som ikke fanges af cartesianismen. Inspireret af kunsthistorikeren Erwin Panofsky forstår Merleau-Ponty dels perspektivet som symbolsk form, knyttet til en spekulativ horisont, der søger at sikre formens statiske, universaliserende karakter. Og dels forstår Merleau-Ponty perspektivet som en vej ad hvilken mennesket - hinsides tiltro til den spekulative fundering af formens statisk-universelle gyldighed og med forståelse af sig selv som en dynamisk, sansende relation af krop og kød – kan gøre erfaringer i og med dybden. For i dag ved vi – blandt andet ved spekulativ – at dén dybde, perspektivet præsenterer, ikke er selve dybden. Og det må vi undersøge. Merleau-Ponty forstår blandt andet moderne, post-perspektivisk maleri som en fortsat undersøgelse og udfoldelse af muligheder, der blev mennesket til del med perspektivet. Mennesket overvinder ikke blot og bar perspektivet. Snarere er perspektivet at forstå som et materiale, mennesket siden bearbejder og forvandler under fornyet inddragelse af sine mimetisk-skabende evner: Kunsten efter perspektivet er blandt andet udfoldet ved en mimetisk relation til perspektivet. Som jeg nedenfor vil vende tilbage til er fænomenologen Merleau-Ponty ikke blot interessant for sine betragtninger over perspektivet – han udfolder også en række betragtninger, som er af største relevans for forsøget på at udfolde en skalaforståelse, der ved at huske forskellen mellem geometri og faktisk arkitektur må overveje, om ikke denne forskel - der som antydet knytter sig til at arkitektur altid har mål, størrelse - i særlig grad lader sig tematisere med vægtning af oplevelsesdimensionen og dermed af mennesket som en knude af krop og kød i chiasme med sin livsverden.

IV Med Spengler har jeg præsenteret en kulturhistorisk refleksion, der vægter brud mellem forskellige epokers forskellige betydningshorisonter og som dermed gør det vanskeligt uden videre at acceptere forestillingen om, at vi allesammen har stået i lære hos egypterne, sådan som Gombrich anfører det og sådan som jeg - med fortsatte, kritiske referencer til den traditionelle, tekniske skalaforståelse, der i kraft af matematik (proportioner) og geometri ser bort fra kvalitative eller betydningsfulde forskelle - har forsøgt at sandsynliggøre det. Hos Spengler er den enkelte kulturelle epoke rundet af en sjæl eller ånd, en spekulativ instans, der er andet og mere end det, Kant fanger med sine bestemmelser af forstandens former. Og i det perspektiv er det muligt at finde både ligheder og forskelle mellem åndshistorikeren Spengler og så en mere materialistisk-psykoanalytisk orienteret arkitekturteoretiker som for eksempel Christoph Feldtkeller.

Med sin bog *Der architektonische Raum: eine Fiktion* søger Feldtkeller^{viii} at begrunde en ny funktionalismeteor, der forstår arkitektur som svar på behov af såvel praktisk som psykisk karakter – og i lighed med Spengler insisterer Feldtkeller på et refleksionsniveau, der anerkender subjektet som et erkendelsesgrundlag, forstanden ikke kan gå bagom, sådan som det ellers traditionelt har været tilfældet med teknisk-orienterede funktionalismeteorier. Ifølge Feldtkeller skal forstandens bestemmelser ikke længere (over-)vurderes som overnaturlige, som bestemmelser hævet over enhver subjektivitet. Derimod skal forstandens bestemmelser arves som subjektivitetens tjener, som det de magter. Til forskel fra Spengler forsøger Feldtkeller imidlertid ikke at forstå matematik og geometri, forstandens produkter, i overensstemmelse med en betydningshorisont, sat af en spekulativ, epokal ånd. Derimod ser han vægtningen og forståelsen af forstandens produkter som led i en samfundsdetermineret reduktion af brugsværdi til bytteværdi – en reduktion, der privilegerer forstandens abstrakte bestemmelser og som, mener Feldtkeller, allerede manifesteres med pytagoræernes oversættelse af alt til tal, til en almen ækvivalent, der ser bort fra faktiske, kvalitative forskelle. Pytagoræernes forestilling om, at tallet er væsenet bag alt fysisk, er ifølge Feldtkeller at forstå som en tidlig, samfundsbetinget abstraktion, der ville være ganske fremmed for den arkaiske tanke. Jeg kan ikke i denne sammenhæng gå nøjere ind på Feldtkellers teori. Men jeg inddrager ham som springbrædt til drøftelse af forholdet mellem på den ene side en samfundsbetinget vægtning af forstandsformer og abstraktion – en drøftelse, der falder udenfor Spenglers åndshistoriske horisont – og på den anden side den historiske forandring af kunstens og arkitekturens former, som Spengler er opmærksom på med sin eminente evne til at fremkalde forskellige epokers selvforståelse og at se denne selvforståelse artikuleret i og med arkitekturens former og rum. For selvom pytagoræernes vægtning af tal og geometri snarere knytter sig til en samfundsbetinget vægtning af den almene ækvivalent og til penge-kulturens opkomst og udbredelse end til en særlig apollinsk ånd, så rokker dette omvendt hverken ved at denne privilegering af tal og geometri har en særlig betydning for grækerne, hvilket blandt andet manifesteres med deres arkitektur eller ved at en senere epoke som den gotiske under en anderledes privilegering af tal og geometri skaber en ganske anden arkitektur. Eller anderledes: Hvis Feldtkeller har ret, hvor han påpeger, at arkitekturteoriens traditionelle vægtning af matematik og geometri som arkitekturens "almene ækvivalent" i nogen grad determineres af samfundets privilegering af vore forstandsformer – en problematik, der har oplagt relevans også for den skalaforståelse, man kan tilskrive Thales - så gælder videre, at den historiske forandring af arkitekturens former bør undersøges som et vedvarende, skabende arbejde med at åbne muligheder, der peger ud over en given determinisme for dermed af teorien at forde en skalaforståelse, der inddrager andre end vore forstandsbase evner. Og det er klart, mener jeg, at disse undersøgelser må lade sig inspirere af rumoplevelsens kvalitative aspekter, som Spengler peger på og åbner for med sin kritik af det rent kvantitative og tekniske. Som jeg vil forsøge at vise bør undersøgelserne dog ikke terminere med en spekulativ restaurering af vor kulturelle horisont, sådan som Spengler forsøger det. Som fænomenologien må vi bruge inspirationen fra Spengler til at inddrage krop og perception i undersøgelse af kvalitative aspekter ved det rum og den dybde, historien har overleveret os. Først da er vi afgørende i gang med at udfolde en forståelse for skalaen, der ved at huske forskellen på geometri og arkitektur, lader arbejdet fra plan til bygning, fra proportion til størrelse, influere af forståelse for oplevelsens dimensioner.

V Filosofen Theodor Adorno var opmærksom på, at det samfundsmæssige - fællesskabets evne til at skabe menneskelige vilkår ved på forskellig måde at søge verden behersket ved rationalitet og abstraktion – vedvarende truer med at slette forståelsen for, at abstraktionen er menneskeskabt og at samfundenes mål ikke bør være en simpel nivellering af enhver forskel, men fortsat at skabe muligheder for udfoldelse

af menneskets kreative evner. Som Feldtkeller mener heller ikke Adorno at forstanden er andet end et redskab for mennesket. I lighed med Spengler er Adorno dog vedvarende opmærksom på de muligheder, kunsten viser os og som vi ser, hvis vi ikke udelukkende afsøger dens mulighed for at reflektere vore forstandsbetingede evner. For Adorno er det afgørende at arve og videreudvikle kunsten som et materiale, der dels er samfundsbetinget - da det vidner om fællesskabets evne til at bearbejde og bemestre stoffet ved abstraktion - og dels er svanger med muligheder, der peger ud over en given beherskelse.

Man kan kort belyse Adornos erkendelsesambition og hans privilegering af kunsten med reference til den senere, franske poststrukturalismes grundige dekonstruktion af den platoniske filosofi, som historisk har præget æstetikens skepsis overfor det ved kunsten, der ikke spejler – og dermed lader sig identificere af – forstanden. Med sin afgørende skepsis overfor kunstens billeddannelse og dermed overfor den mimetiske impuls, der præger menneskets evne til skabende at udfolde muligheder i omgangen også med det, der ikke modsvarer forudetablerede regler, er Platon central for forståelsen af, hvorledes det apollinske menneske demarkerer sin betydningshorisont. Men ikke nok med det. Platons erkendelsesambition er universel og hans filosofi har spillet en afgørende rolle også for senere erkendelsesambitioner af universel karakter, som vi for eksempel møder med Descartes - eller med Kant, hvor han, som antydet, alligevel, på trods af sin forståelse af anskuelsesformernes *a priori*, opgraderer forstanden som vejen til rumbestemmelser med overgribende, universel gyldighed. Det er blandt andet på den baggrund, man kan forstå, hvorfor det endnu i dag er afgørende for den franske dekonstruktion at udfolde en kritisk refleksion over den platoniske filosofi.

Philippe Lacoue-Labarthe¹⁶ har således henledt opmærksomheden på, at Platon, der mener at værdien ved billeddannelse kan måles på forudeksisterende, evige regler, selv må benytte et billedsprog for overhovedet at skabe forståelse for reglernes eksistens. Platon må først trække på sprogets billeddannende ressourcer for siden at fornægte disse ressourcer til fordel for de regler, denne manøvre lod ham indkredse. I dialogen *Staten* påpeger Platon, at digternes billeder, skabt ved privilegering af menneskets mimetiske impuls, er villedende, da de er at sammenligne med det billede, vi ser i et spejl og som ikke er identisk med det der spejles. Men Platon glemmer, at han selv har været afhængig af "spejlbilledet", når han straks efter insisterer på den for hans filosofi afgørende skelnen mellem forskel – det, vi ser i spejlet og som afvises som et simulakrum - og identitet, der tillægges universel gyldighed, som var identiteten i grunden selvberørende, uafhængig af enhver refleksion eller spejling. Platon glemmer, at han alene er i stand til at gøre sin afvisning af mimesis intelligibel ved hjælp af en mimetisk gestus og er efterfølgende ikke optaget af at overveje, hvad der – og hvordan han - skabte forskel, identificerede identiteten og adskilte tingene. Det afgørende for Platon er derimod at honorere den spekulative forestilling om, at der gives erkendelse med universel gyldighed, hvorfor han mener at finde hvile for tanken i det øjeblik han kan hævde at enhver ting til enhver tid i sandhed giver anledning til én og samme abstraktion. Resten er kaos.

Når Platon og den platoniske tradition særligt vægter matematikkens og geometriens mulighed for at foretage denne, universaliserende identifikation af det i sandhed værende kan det opfattes som en bekræftelse dels af Thales' skalaforståelse - der identificerer tingen, arkitekturen, med geometrien - og dels af den samfundsbetingede privilegering af den almene ækvivalent. Og ifølge både Feldtkeller og Adorno er dette i nogen grad med til at knytte antikken til vore dage. På den anden side lader Platons filosofi sig ikke opfatte som et entydigt, endeligt forsvar for hverken den traderede skalaforståelse eller den almene ækvivalent, der nivellerer enhver forskel/brugsværdi, for så vidt også Platon var afhængig af tankens billedskabende evne. Platons filosofi, der søger at forsvare forstandens bestemmelser, bliver dermed et ufrivilligt, kontraintentionelt oplæg til undersøgelser ikke blot af, hvorledes ratio og spekulation til forskellige tider og på forskellige måder samarbejder i kunst og tanke, sådan som Spengler foretager dem med sin orientering mod epoker, der hver på sin måde vægter ambitionen om at nå til universel, eviggyldig erkendelse. På overgangen til den moderne verden og til den tanke, der ifølge Kant bør evne at tænke uden anden ledelse, giver dekonstruktionen af Platons vægtning af ratio – en vægtning, der modsvarer udbredelsen af den almene ækvivalent og som vi, kontraintentionelt, ser repeteret med aspekter ved Kants filosofi - også anledning til en fornyet refleksion over forholdet mellem mimesis og ratio, sådan som man oplever det med Adornos filosofiske æstetik. For Adorno er kunsten og filosofien afgørende aspekter ved oplysningens projekt, der uden at afvise spekulation forholder sig kritisk til enhver universaliserende eller totaliserende tendens. Til forskel fra Spengler giver Adorno derfor snarere anledning til undersøgelser af kulturens fortsatte, eksperimenterende arbejde med sit overleverede, kunstneriske materiale – undersøgelser der bringer Adornos filosofi i dialog med den allerede omtalte fænomenologi – end til rekonstruktion af indbyrdes forskellige, men hver især altomfattende kulturelle horisonter. Hvis vi endnu i dag er knyttet til horisonten for det faustiske menneske – og hvis vi i den forlængelse endnu er i indre dialog med den verden, der skabte gotikkens katedraler og renæssancens perspektiv – så lægger Adornos filosofiske æstetik op til undersøgelser af, hvorvidt og hvorledes den kunst, der privilegerer menneskets mimetisk-skabende evner i et fortsat arbejde med disse rum og billeder, vil have muliggjort en refleksion, der ved præcis kritik af herskende tankemønstre og regelsæt kan bidrage til den fortsatte, berigende forandring af vores verden. For ambitionen er naturligvis, at vi undgår at havne i det kaos af tilfældigheder, som får enhver universaliserende filosofi til frygtsomt at afvise blot at overveje den forskel, givne regler ikke kan identificere og beherske.

VI I de seneste årtier har man oplevet forskellige, inspirerende forsøg på at vise, at der i 1400-tallets Firenze er en klar forbindelse mellem på den ene side købmændenes voksende magt og veltrænede blikke - blikke, der på et øjeblik var i stand til at ækvivalere en bunke korn med rummål og pengeværdi - og på den anden opfindelsen af perspektivet. Med Adornos lakoniske bemærkning om den fremherskende tankeform i moderniteten kan man sige, at allerede renæssancemennesket var "skolet i bytte".¹⁷ Og interessen for at beregne og korrelere distance og størrelse for herved at skabe dybdeillusion på fladt lærred forekommer rent faktisk at være intimt knyttet til pengeøkonomiens udbredelse. Det er ikke blot med Feldtkeller, man møder en insisteren på denne sammenhæng, det gør man også med kunsthistorikeren Michael Baxandall. Når Baxandall¹⁸ insisterer på sammenfaldet mellem pengeøkonomiens udbredelse og udviklingen af evnen til at ordne synsfeltet efter præcis beregning – en evne vi tydeligvis ser vægtes med arkitekten Brunelleschis banebrydende eksperimenter med perspektivet i starten af 1400-tallet - er det dog ikke for at påvise, at der hersker en simpel, determinerende relation mellem det samfundsmæssige og kunsten. Baxandall fremhæver primært sammenhængen for at påpege, at organiseringen af det visuelle hviler på konventioner og at perspektivet er en konstruktion, en opfindelse, der hverken lader sig reducere til sine geometriske forudsætninger eller til en naturgiven tilbøjelighed ved synet. Evnen til at opleve dybde på en flade kræver en særlig intention og et særligt trænet øje, der endnu i renæssancen var udviklet hos de få – og det er en særlig træning af øjets evne til at opfatte det flade lærredets enkelte elementer på baggrund af en præcis, overgribende og relativiserende sammåling i ønsket om at se en dybde, der skaber muligheden for den gradvise udbredelse og dominans af den perspektiviske illusion, som vi oplever gennem de følgende århundreder og helt frem i vor tid.

Den privilegering af forstandens beregnende evne, som knytter sig til pengekulturen, markerer sig altså også i kunsten - og opfindelsen af og redegørelsen for perspektivet må følgerigtigt vægte en forstandig behandling af matematik og geometri. Det ville dog være utilstrækkeligt, hvis redegørelsen ikke også udfoldede sig med forståelse for, at det var andet og mere end evne til beregning og teknisk snilde, der lå bag opfindelsen og udbredelsen af perspektivet. Som antydet er opfindelsen også knyttet til en særlig intention, en tragten efter at skabe synlig, betydningsfuld orden af og med dybdens problem, som ikke forskelsløst har optaget enhver epoke. Som kantianeren

Erwin Panofsky har påpeget var perspektivet således også en "symbolsk form"^{xiii}, der honorerede epokens spekulative, metafysiske aspirationer. Interessen for at beregne dybden og for at organisere denne beregnede dybde ved hjælp af et hierarki af betydningsfulde ikoner - sådan som man oplever det i maleriet - eller ved en særlig komposition af arkitekturens elementer - sådan som man, placeret et bestemt sted, oplever det i Brunelleschis basilikale kirker - lader sig forstå som undersøgelse, udfoldelse og bestemmelse af muligheder ved det faustiske menneskes betydningshorisont. Og det er da også et faktum, at renæssancemennesket forstod matematik og geometri som andet og mere end tekniske redskaber. Som gode platonikere og rettænkende kristne oplevede renæssancemennesket matematik og geometri som symboler med vidnesbyrd om en højere, gudgiven harmoni - og det forstandige menneske, skabt i Guds billede, mente sig ikke blot sat på jorden for at forøge sin formue ved handel, men også for at skabe billeder og bygninger, der kunne hylde forsynet ved at artikulere den højere, guddommelige harmoni i det dennesidige.

Det vil være almindeligt kendt, at man dengang selv mente at befordre genfødslen af den antikke formverden. Det var ikke gotikkens, men antikkens formsprog, man benyttede i arkitekturen. Og Albertis traktater om maleri og arkitektur bevidner, at det for renæssancemennesket var vigtigt at leje sin formforståelse i og med betragtninger af universel gyldighed, hvorfor inspirationen fra Pythagoras, Euklid og Platon var af største betydning. Alberti havde indgående kendskab til perspektivet - han havde som den første beskrevet det i sin traktat om maleriet. Men i den traktat, Alberti siden skrev om arkitekturen, er betragtninger om perspektivet ganske fraværende. Perspektivet, der knytter renæssancen til det faustiske menneskes undersøgelse af dybden og som havde været afgørende for, at Brunelleschis basilikale kirker adskilte sig fra basilikale kirker fra tidligere epoker, viste sig vanskeligt at indpasse i traktater om arkitektur, der søger universel gyldighed og derfor ikke kan se bort fra, at perspektivet fortegner de former, arkitekten må lægge til grund for sin bygnings harmoniske plan. Perspektivet forbyrder sig mod den euklidæiske geometris femte postulat, der hævder at parallelle linier *ikke* konvergerer - og dette postulat viste sig i særlig grad relevant, når man skulle overveje forholdet mellem den perspektivets dybdeillusion og en konkret bygnings retvinklede plan. På trods af den interesse for dybden, som manifesteres med perspektivet og knytter renæssancen til muligheder, der allerførst optræder for det faustiske menneske, synes blandt andre Albertis arkitekturtraktat at afvise en yderligere undersøgelse af de problemer, der er forbundet med dybden i arkitekturen, for i stedet at opgradere en formforståelse, der knytter renæssancen til antikken. Det forekommer med andre ord, at allerede renæssancens arkitekturteori måtte vælge, om den ville gribe perspektivets nye muligheder som oplæg til undersøgelser af dybden i arkitekturen, der ikke, som det er tilfældet i maleriet, kan operere med konvergerende, dybdegående linier for så vidt arkitekturen er rum for faktisk bevægelse i dybden. Eller om den skulle afvise at reflektere over dybdens problem, netop fordi arkitekturen som rum for bevægelse ville fordrer, at man slap det faste, symbolske greb om dybden, som i maleriet endnu kunne honorere en universel erkendelsesambition. Renæssancens arkitekturteori synes med andre ord at stå overfor valget mellem på den ene side at fortsætte undersøgelser af det visuelle, der - som det er tilfældet med perspektivet - gør det vanskeligt at forstå bygningens plan som en ligefrem manifestation af en forudgiven, højere orden og på den anden netop at insistere på identiteten mellem planens orden - funderet med betragtninger om skaberværkets entydige harmoni - og den konkrete bygning. I teorien vælger Alberti den sidste mulighed. Alberti vælger med andre ord at tilslutte sig den skalaforståelse, vi har tilskrevet Thales og som insisterer på en indre, ligefrem identitet mellem geometrisk model og faktisk arkitektur.

Det ville dog være forkert at hævde, at Alberti i sin arkitekturteori er ganske upåvirket af den interesse for organisering af det vandrette synsfelt, som knytter sig til dybdens problem og til perspektivets opfindelse og som var fremmed for den antikke, genstandsmæssige arkitekturopfattelse, der ikke vægtede ordning af tomrummet og dermed ikke var optaget af at organisere og sammenpasse syns- og ganglinier i arkitekturens rum. Hos Alberti møder man rent faktisk en interesse for en sådan sammenpasning - Alberti er således særdeles optaget af, hvorledes villaen eller bypaladset som synsbillede lettest lader sig aflæse af den besøgende, der via synsbilledet ubesværet skal kunne foregribe og organisere sin bevægelse i bygningen. Men han lader sammenpasningen af syns- og ganglinier resultere i en aksial ordning af planen. Og selvom dette nok bevidner, at symmetri for renæssancemennesket betyder spejling over en (syns-)akse og ikke - som det var tilfældet med antikkens *symmetria* - sammåling af alle en genstands elementer, forhindrer det ikke, at Alberti kan vægte geometriens proportionale relationer som overordnet betingelse for den skønne bygning, og at han dermed selv kan opfatte sin traktat som forsøg på at befordre en genfødsel af antikkens forståelse for det universelle og uforanderlige. At det forholder sig sådan bliver klart med Albertis betragtninger om sakralarkitekturen: Kirken - som af Alberti konsekvent omtales som et tempel - skal ideelt rejses over kvadratet og cirklen, der symboliserer jord og himmel. Og når det gælder kirkebyggeri er Alberti ikke overhovedet optaget af at overveje, hvorledes bygningen lader sig aflæse af den besøgende blik. I samtiden faldt det således mange for brystet, at Alberti, optaget af at aktualisere en platonisk formforståelse, sågar tilsidesatte liturgiernes behov, der bedre lod sig honorere i en langkirke end i en centralkirke.

VII På sin vis møder vi allerede i renæssancen de problemer, som siden markerede sig i filosofien med Kant. Som anført præsenterer Kant os for en banebrydende forståelse for rummet som *a priori* anskuelsesform. Det var på baggrund af anskuelsesformernes *a priori*, at blandt andre Spengler siden kunne udfolde sine kulturhistoriske betragtninger om forskellen mellem på den ene side genstandsorienterede, apollinske kulturer og på den anden dybdeorienterede, faustiske kulturer, hvortil vi kan henregne renæssancen og perspektivets opfindelse, der ikke så meget vedrører rum ved genstande, som genstande i rum. Som netop påpeget fik rummets åbne mulighed og herunder de problemer, den perspektiviske afsøgning og bestemmelse af dybden skabte for arkitekturteorien, imidlertid Alberti til atter at forfægte den antikke, genstandsorienterede geometri. Og det er hermed, det skitserede problemkompleks foregriber, hvad vi siden møder med Kant: Som allerede anført kunne nemlig heller ikke Kant nære sig for at trodse sin åbne, i sig selv ubestemte forståelse af rummets problem for alligevel at forfægte forestillingen om, at det i sandhed er muligt at begribe verden med en alverdensgeometri og formerne i den menneskelige verden med den antikke skolegeometri. Den kantianske filosofi kunne dermed atter tjene som bekræftelse af den skalaforståelse, vi allerførst møder i antikken og nu har set repeteret med Alberti.

Efter 1. Verdenskrig tager åndshistorikeren Spengler - i lighed i øvrigt med Max Dvorak^{xiiii} - bestik af dette problemkompleks ved at pege på, at renæssancen markerer en første, forstandsinsisterende forglemmelse af det faustiske menneskes betydningshorisont. Det var blandt andet på den baggrund, at Spenglers kulturkritiske projekt blev en direkte inspirationskilde for den samtidige ekspressionismes kritik af den materialistiske modernitet - der udbreder denne glemsel - og dermed for de tidlige, åndshistoriske tiltag til Bauhaus-skolen, som vi møder i brevvekslingen *Gläserne Kette*. Og som omtalt skulle Spengler også inspirere Adorno omend den filosofiske æstetik. Adorno siden udvikler, forsøger at tage anderledes bestik af modernitetens problemer og muligheder. Som Spengler er Adorno kantianer - og Adorno er, som allerede antydnet, ligeledes kritisk overfor sin samtids grasserende materialisme. Adorno er kritisk såvel overfor oversættelsen af alting til en almen ækvivalent som overfor forstandsformernes tendentielt entydige dominans i arkitekturen, sådan som vi skulle opleve det blandt andet i forlængelse af det forarbejde, der udvikledes på Bauhaus-skolen, efter at man dér havde afsværgt sin åndshistoriske rødder for at insistere på, at formen suverænt skulle følge en rationaliseret funktionsforståelse. Men for Adorno fører end ikke dette til ønsket om at restaurere en kulturel horisont ved spekulatation, sådan som Spengler og hans samtidige ekspressionister havde ønsket det med deres længsler efter atter at opleve gotikkens åndelige fællesskab. For Adorno er det derimod afgørende, at kulturhistorien

vedvarende byder på tiltag af innovativ karakter og at for eksempel perspektivets opfindelse rejser muligheder og problemer, der ikke alle kan beherskes af en given rationalitet. I stedet for at søge tilbage søger Adorno frem ved at lade rationaliteten udfordre af de problemer, den synes tilbøjelig til at fortrænge. Adorno insisterer på at være absolut moderne.

For Adorno gælder det ikke om at udsige rationaliteten, men om at kritisere den rationalitet, der ganske har opgivet at ligne verden for i stedet at undertvinge den en almen ækvivalent^{xiv}. Omvendt er Adorno ikke uden videre positiv overfor den kunst, der har givet afkald på at erkende verden for i stedet blot at ligne den i kraft af menneskets billedskabende evner. En sådan kunst skaber i følge Adorno ingen genuin erkendelse af realiteten. Ganske som rationaliteten skal kritiseres i det omfang den udarter til simpel beherskelse og teknik, skal den kunst kritiseres, som afviser enhver rationel impuls og forbliver afbildning. Når Adorno derfor vægter kunst, der skabes med et mimetisk-billedskabende forhold til en given rationalitet, er det dels for at undgå at havne i den simple, platonske modsætning mellem rationalitet og kunst, som marginaliserer kunsten – og som vi atter ser repeteret på det sene Bauhaus under Hannes Meyers ledelse – og dels for at insistere på kunstens mulighed for at forandre et herskende, rationelt funderet regelsæt. Og det er på den baggrund klart, mener jeg, at en filosofisk-æstetisk refleksion, som lader sig inspirere af Adorno, må være endog meget interesseret i at undersøge det problemkompleks, der opstår for arkitekturteori i forlængelse af opfindelsen af det på én gang rationelle og billedskabende perspektiv. Den æstetiske teori, som inspireres af Adorno, må være overordentlig interesseret i at undersøge det problem, som kun fandt en sporadisk løsning med Albertis rekurs til en platonisk fornægtelse af det billedskabende og dermed til en opgradering af antikkens universaliserende ratio, da denne manøvre betød, at det alene var på trods af Albertis overgribende intention vi kunne påpege, at også en række af de fordringer, han stillede til arkitekturen, var præget af perspektivets dybe verden.

VIII Det var først i 1920'erne, kunstvidenskaben fik forståelse for, at det var nødvendigt at operere med et manierismebegreb – og det var først i 1950'erne, man kom på sporet af, at manierismens arkitektur gav anledning en særlig forståelse af rummets problem. Det skal her ikke i højere grad handle om manierismens arkitektur end om manierismens receptionshistorie – og jeg fremhæver kunstvidenskabens problemer med at forholde sig adekvat til arkitektur fra 1500-tallet for at antyde, at det først var, da man i teorien slap de universaliserende, arkitekturteoretiske ansatser, som prægede Albertis afvisning af perspektivets betydning for arkitekturen, man forstod, at manierismens rum var skabt ved et konkret "sammenstød" mellem maleriets dybdeillusion i den vertikale synsflade og parallel løbende linier i den horisontale plan. Jeg vil siden eksemplificere, hvad det vil sige med reference til Vasaris Uffizie-byggeri.

Da Serlio skrev sin arkitekturtraktat i begyndelsen af 1500-tallet inddrager han til forskel fra Alberti læren om perspektivet – og det er noget lignende, man oplever hos epokens arkitekter, endskønt også de var klare over, at perspektivet forbyrder sig mod den euklidæiske geometris femte postulat, der hævder at parallelle linier *ikke* konvergerer. Mens dette problem som antydet betød, at Alberti vægter den harmoniske plan for synsbilledet, var manierismens arkitekter præget af spekulationer over dybdens og uendelighedens problem, som på ny aktualiseredes i epoken. Blandt andet derfor havde de vanskeligt ved uden videre at lade deres konkrete bygningsværker repræsentere en højere, gudgiven harmoni. I 1920'erne var kunstvidenskaben dog primært optaget af at beskrive, hvorledes epokens åndelige uro markerede sig som en urolig, manieret brug af de klassiske elementer i facader, der ofte prætenderede direkte brud med renæssancefacaderne symmetrier. Visse teoretikere, som for eksempel Gombrich, fandt det også siden vanskeligt at acceptere, at de manieristiske elever i den grad forbrød sig mod renæssancemestrenes lærdom, hvorfor han med renæssancen som målestok talte om "krise i kunsten" og om en "skabagtig og krukket anstrengelse for at nå frem til virkninger, der afviger fra den almene og naturlige skønhed". Kunsten var blevet "væmmelig", mente Gombrich med reference til maleren Parmigianinos behandling af et Maria-motiv, der ikke havde noget af den "ro og enkelhed"^{xv} som højrenæssancemesteren Rafael lagde i det samme motiv. Manierismen var obskøn, og det var som sagt først sent man gjorde sig anstrengelser for at overveje, om manierismens arkitektur var andet og mere end skabagtig facadeudmykning.

I 1950'erne forsøgte Werner Hager^{xvi} imidlertid at vise, at arkitekturen fra Michelangelo til Palladio arbejdede med en ny rumstruktur, betinget af en nyvurdering af dybdeproblematikkens betydning, der gjorde det nødvendigt at bryde påbudet om at overholde de universelle regler, Alberti havde gjort gældende for genstandsbunden, arkitektonisk komposition. Ifølge Hager kan man blandt andet finde nøglen til forståelse af manierismens kunst og arkitektur under inddragelse af problematikker, åndshistorikerne havde gjort opmærksom på, hvor de – sådan som vi i denne artikel har mødt det med Spengler – vægter kulturens spekulative horisont. For kunstvidenskaben var det inspirerende, når åndshistorikerne påpegede, at fornægtelsen af dybdens problem i arkitekturen, alene honorerede en skrøbelig, materialistisk ambition om at beherske verden ved teknik og forstand og at denne opgradering af forstandens produkter havde glemt sin betydningshorisont. Hager finder dog ikke, at manierismen lader sig forstå udelukkende under inddragelse af åndshistorikernes vægtning af dybdens og uendelighedens appel til spekulation. Snarere mener han, at epoken er præget af en fornyet konflikt mellem det spekulative og det forstandige, mellem på den ene side uendelighedens problem og på den anden den interesse for naturvidenskab og for historisk, kulturel forandring og flygtighed, som også fik sit gennembrud dengang: For også epokens videnskabelige interesse og dens forståelse for historisk forandring måtte betyde en konflikt med renæssancens platonske forestillinger om, at kulturen i sandhed skal grundlægges på og tydes med ahistoriske regler af universel gyldighed. Hager skriver: "Hæri ligger nøglen til manierismens spændingsfyldte forbindelse mellem intellektualisme og emotionalitet, ratio og irrationalisme, og til dens udgangspunkt i gotikken såvel som til dens klassicistiske impuls; dette er frem for alt forklaringen på den begyndende brug af tegnet "uendeligt" i den skabende fremstilling."^{xvii} Det er på den baggrund, Hager overvejer, hvad der er kendetegnende for *Il Gesu*, for *Peterskirkens* kuppel og *Il Redentore*, for *Uffizie*-byggeriet og *Laurenziana*-biblioteket og villaerne i Rom og Veneto.

Som antydet skal jeg ikke i denne sammenhæng udfolde en indgående analyse af alle de bygningsværker, Hager nævner. Jeg inddrager derimod manierismens arkitektur og kunstvidenskabens problemer med at få et adækvat, analytisk forhold til denne arkitektur for at påpege, at manierismen tydeligvis præsenterer kunstvidenskaben for metodiske problemer, som fordrer overvejelser over om man fortsat skal begribe og bedømme kunsten i forhold til universaliserende forestillinger om det "almene og naturlige". Eller om man skal lade kunsten udfordre og forandre givne regelsæt, sådan som Adorno filosofisk-æstetisk lægger op til det og sådan som Hager mener det er nødvendigt for overhovedet at nå til adækvat analyse af manierismens rumstruktur. Hager udfolder derfor sine analyser i forlængelse af en redegørelse for manierismens receptionshistorie for hermed at vise, at kunstvidenskaben kun langsomt, ofte modvilligt har måttet erkende, at traderede forestillinger om det "almene og naturlige", snarere førte til en rask, negativ bedømmelse end til analyse af og indsigt i manierismens arkitektur og rum. Receptionen af fortidig arkitektur, der adskiller sig fra et givent regelsæt og fra endnu udbredte forestillinger om, at der gives noget alment og naturligt, synes med andre ord at kræve, at videnskaben evner at udfordre og eksperimentere med sine hævdundne indsigter for i kraft af dette arbejde – der ikke er ulig det arbejde, som de arkitekter, der skabte den umage arkitektur, vil have bedrevet – at nå til indsigt i muligheder ved et givent materiale, som for eksempel plan, snit, opstalt og – siden renæssancen – perspektiv som både analytiske kunsthistorikere og skabende arkitekter endnu betjener sig af. Det er alene på baggrund af en sådan analyse, vi kan nå frem til en eventuel kritik af manierismen. Men det er ikke usandsynligt, at et sådant analytisk arbejde, udfoldet med en nutidig optik, vil føre

andet end mulighed for kvalificeret at kritisere manierismens med sig. Måske åbner analysen forståelse for muligheder ved arkitekturens materiale, som videnskaben, der hylder det almene og naturlige vil være tilbøjelig til at overse ikke blot i sin dialog med fortiden, men også i dialog med samtidens arkitektur, der jo - som netop antydnet - endnu skaber arkitektur under inddragelse af det materiale, manierismens arkitekter betjente sig af.

IX Når Hager redegør for manierismens receptionshistorie er det ikke for at pege på, at han selv, med et slag, bringer kunstvidenskaben ud over en begrænsning. Der har før Hager været en lang række ansatser til at bringe os i analytisk dialog om ikke med manierismens rum, så i hvert fald med en forståelse for, at universaliserende betragtninger om arkitektur og rum forhindrer en nøjere analytisk indsigt i rummets muligheder. Hager finder det således væsentligt, at kunstvidenskaben allerede i 1880'erne og 90'erne arbejdede med forståelse for, at det var nødvendigt at relativere renæssancens arkitekturforståelse for at komme i analytisk dialog med barokkens arkitektur. Heinrich Wölfflin, en betydelig kunsthistoriker fra dengang, var således dels af den opfattelse, at man i barokken skaber arkitektur, der er af ligeså store kvaliteter som renæssancens arkitektur, dels klar over, at det er vanskeligt - for ikke at sige umuligt - at redegøre for barokken med de betragtninger, vi møder i renæssancens arkitekturtraktater^{xviii}. Til forskel fra ansatser tidligere i det 19. århundrede til at hævde overlegenheden ved den antikke, klassiske arkitekturtradition, som man allerede i renæssancen mener at relancere som sand - og på baggrund af århundredets voksende forståelse for, at også andre epoker har evnet at udvikle et arkitektonisk system, der ikke er det klassiske underlegent, sådan som Viollet-le-Duc blandt andre har markeret det ved innovativt og indgående at beskrive gotikken som netop et arkitektonisk system - er kunsthistorikerne mod århundredets slutning optaget af at inddrage andre parametre end de traditionelle platoniske for nå til forståelse for, hvad der betinger brugen af det enkelte arkitektoniske system og hvad der forårsager forandringen. Og tektoniske innovationer er naturligvis ikke uden betydning for denne forandring. Det var blandt andet i kraft af fornyet, tektonisk snilde, at gotikkens arkitektur adskilte sig fra, hvad man tidligere havde skabt. Det er klart. Men det blev også klart, at arkitekturhistoriske forandringer ikke alene lod sig beskrive som opkomsten af nye bygningstyper og konstruktionssystemer. Ofte har arkitekterne tværtimod genanvendt tidligere epokers tektoniske forståelse og formsprog. Hvad der har forandret sig, er da måden, man har forstået formerne på. Det vidste man i kunstvidenskaben i 1880'erne og 90'erne - og ikke blot Max Dvoraks, men også Spenglers åndshistoriske tyding, som jeg i den netop har præsenteret, er ikke uvæsentlige udløbere af kunsthistoriens forsøg på at forstå disse forandringer. Som påpeget var blandt andet åndshistorikernes vægtning af dybdens og uendelighedens problem inspirerende for Hagers manierismelæsning.

Men allerede før Dvorak og Spengler hos blandt andre Wölfflin finder man forsøg på at forklare forskellen på renæssancens og barokkens formforståelse under inddragelse af en form- eller genstandsekstern oplevelsesdimension. Inspireret af samtidens empatiteorier^{xix} mener Wölfflin at have fundet en nøgle til forståelse af den åbenlyse forskel på behandling af arkitekturens tektoniske elementer - som viser sig ved sammenligning af værker fra de to epoker - ved dels at insistere på, at mennesket oplever, fornemmer arkitekturens "lemmer og kroppe" med udgangspunkt i den egne krop, dels at der har hersket forskellige kropsfornemmelser i de to epoker. Renæssancens lette, graciøse arkitektur med spinkle, enkeltstående søjler modsvarer således en harmonisk fornemmelse for kroppens ligevægt - en fornemmelse, Wölfflin påpeger vi også oplever med epokens statuer, der skildrer hvile, ideal, harmoni - mens barokkens søjler og pilastre, der ofte er presset af halvsøjler eller koblede og indlejret i bølgende, kraftfulde vægge, modsvarer en fornemmelse af, at kroppen befinder sig i et uroligt kraftfelt, sådan som man oplever det med periodens statuer, der er agiterede, alene fanget af marmorets evne til at fastholde et ellers forsvindende øjeblik. Renæssancen søgte det universelle - hvilket meget vel modsvarer, hvad Alberti slog til lyd for - barokken det forsvindende, flygtige; og det er Wölfflins opfattelse, at kunsten i de to epoker lader sig forstå som udtryk for kropsfornemmelser, der var fremherskende i den enkelte epoke og som vi ved kropslig indlevelse atter kan fornemme, når vi i dag blandt andet oplever deres arkitektur og skulpturer.

Wölfflin er med andre ord optaget af at introducere en ekstern faktor til forståelse arkitektur- og skulpturhistoriske forandringer, som ikke lader sig begribe med den platoniske insisteren på formernes selvberørende identitet, der betingede den skalaforståelse, vi knytter til Thales og som Alberti repeterede i renæssancen. Wölfflin er på sporet af, at der er noget, som adskiller geometri fra arkitektur og som må have haft betydning, hvor arkitekterne har oversat en proportional, geometrisk orden - en plan - til en bygning, der opleves på den skala, som er kroppens. Wölfflin er på sporet af at huske skalaens eller størrelsens dimension og betydning, som paradoksalt blev glemt, da man netop på baggrund af skalaens opfindelse mente at kunne identificere arkitektur med geometri. Og herved bliver Wölfflin på sin vis forløber for fænomenologien, der også vægter kropsengagementet, omend Merleau-Ponty som antydnet snarere er optaget af at forstå kroppen-i-bevægelse, engageret i dybden, hvor perspektivets linier er parallelle, som han et sted skriver, end af at korrelere kroppen med en statue, sådan som Wölfflin gør det. Wölfflin flytter nok fokus fra en intern, geometrisk funderet forståelse af formens problem for at pege på kropsfølelsen som en ekstern, udslagsgivende faktor, men han overvejer ikke kroppens afsøgning af rum ved bevægelse - og dét kan blandt andet forklare, hvorfor Wölfflin ikke har forståelse for, at man i 1500-tallet arbejder med en særlig rumstruktur og at han undlader at differentiere epokens arkitektur fra barokkens. For Wölfflin er arkitektur endnu et billede, som var den set gennem eller i forhold til en flade, og dette gælder både, når arkitekterne - som han mener det var tilfældet i renæssancen - artikulerer deres bygninger ved rolige, harmoniske, letaflæselige facader i det vertikale synsfelt eller når de, som han påpeger det i forhold til barokkens arkitektur, underlægger alle bygningens elementer en samlet, dybdgående bevægelse. I forhold til arkitekturen arbejder Wölfflin med en frontal aflæsning, for på den baggrund at finde ligheder mellem netop maleri og arkitektur i den enkelte epoke. Wölfflins betragtninger synes med andre ord hæmmet af, at han snarere søger ligheder mellem de forskellige kunstarter for på den baggrund at nå til bestemmelse af en epokal fællesnævner, end undersøger forskelle, som gør sig gældende kunstarterne imellem omend disse forskelle meget vel udfolder sig på baggrund af en gensidig inspiration. Dengang var arkitekterne ofte også malere og skulptører.

Som Hager påpeger, har Wölfflin set, at man i 1500-tallets arkitektur arbejder med en række parametre, der ikke passer til hverken bestemmelserne af den harmoniske, fladeaccentuerende renæssance eller til barokkens arkitektoniske former, der trækker synet i dybden, sådan som det også opleves i epokens maleri^{xx}. Men da Wölfflin snarere betragter arkitektur som maleri eller billede end som rum for bevægelse forstår han ikke, at man i 1500-tallet skabte bygninger og byrum som fx Vasaris *Uffizie*-byggeri eller i Michelangelos *Laurenziana*-bibliotek, der arbejder såvel med billedet eller perspektivet som med det rum, perspektivet blot repræsenterer. Både i *Uffizie*-byggeriet og i *Laurenziana*-biblioteket oplever vi ikke blot - på tærsklen til gården/læsesalen - at arkitekturen er skabt som et perspektivisk billede med linier, der konvergerer i dybden. Det må nemlig med i en adækvat, fyldestgørende analyse, at vi yderligere oplever, at de linier, som kun tilsyneladende konvergerer, danner parallelløbende ramme om eller plan for et rum, man bevæger sig ind i ved at overskride tærsklen, og at dette rum, som arkitekterne har artikuleret ved en enorm repetition af ensdannede elementer, ikke lader sig overskue, hvorfor man nu må orientere sig indefra - eller "midt" i - den uendelighed, som perspektivet nok havde vist, at rummet er, men som vi på tærsklen endnu mente perspektivisk at kunne overskue, beherske. Om *Uffizie*-byggeriet skriver Hager, at "kun fra dets ender er anlægget synligt i sin helhed, og som aspekt fungerer det således altid set et sted udefra. Når man træder ind i billedet, opløses dette imidlertid. Den uoverskuelige række af vægtræver fikserer hver især et stædet, der dog øjeblikkelig fortrænges af det følgende, indtil man

ved forvekslingen af den gentagende ensartethed, som man konfronteres med på nærmeste hold, mister fornemmelse af en særlig stedlighed. I midten af den lange gang føles det som om, man svæver fra et slapt tov. Ved enden vender man om, nyt aspekt, og det samme spil gentager sig i modsat retning. Akserne flugter nemlig ingenlunde ud over gårdens ender. Det kommer ikke an på om man subjektivt kan forestille sig, at den her oplevede længdegående bevægelse fortsætter videre ud gennem indgangspartiet eller over pladsen. Det man faktisk ser, når man er kommet herind, er det overforliggende, selvberørende "billede", hvorfra flugtlinjerne stråler ud mod en. Bag billedet ligger det "andet" (...) Heri ligger den afgørende forskel fra den barokke allé, hvor kulturrum og naturrum flydende fører over i hinanden. *Uffiziernes* akse sigter ikke som denne mod det uendeligt fjerne, dens bevægelse frem og tilbage er i sig selv endeløs.^{xxxi}

Manierismens havde et uroligt, uafgjort forhold til dén uendelighed, der knytter epoken til gotikken og betinger, at Spenglers åndshistoriske betragtninger har været inspirerende for Hagers manierismeanalyse. Men som tidligere antydet finder Hager ikke blot manierismens uro og dens uafgjorte rum begrundet i epokens fornyede, spekulative interesser, men i et sammenstød mellem det spekulative, gotiske og så en gryende interesse for naturvidenskab og historisk forandring. Og lader man sig på den baggrund orientere af Adornos filosofiske æstetik, der knytter sig til oplysningstanken - og som dermed vægter den videnskabelige interesse og bevidsthed om historiske forandring, der allerede hos manieristerne var medvirkende dels til at man ikke kunne falde til ro med en ahistorisk, universaliserende formforståelse, dels til at man på ny inddrog og undersøgte det rationelle, billedskabende perspektiv i sit arbejde med rummets problem - bliver det ikke så vigtigt at lejre manierismen i en overgribende, spekulativ horisont. Derimod bliver det vigtigt at fortsætte manierismens arbejde med det billedskabende-mimetiske og ratio i en fortsat undersøgelse af det rum, vi spekulativt véd, vi ikke kan beherske, under yderligere inddragelse af dén fænomenologiske opmærksomhed på perceptionens muligheder og skalaens problem, som synes at have været medvirkende til at vi slap forestillingen om det almene og naturlige og overhovedet kom i dialog med manierismens "rumeksperimenter".

Mens Alberti i sin arkitekturteori undlod at omtale perspektivet, fordi det gav indtryk af, at parallelløbende linier konvergerer, for på den baggrund at vægte en platonisk planforståelse, knyttet til arkitekturens genstandsmæssighed, synes manieristerne i forlængelse af perspektivets opfindelse at insistere på arkitektur som konkretion af det rum, perspektivet som billede blot havde repræsenteret, gengivet. Som Hager fremhæver, placerer manierismens os rent faktisk i billedets rum, hvor flugtlinjerne stråler ud mod os. Med sin inspirerede manierismelæsning påpeger Hager med andre ord, at de problemer og muligheder ved perspektivet, som blev tæmmet af Alberti og faldt udenfor traditionelle kunsthistoriske optikker, var af afgørende betydning, hvis vi vil forstå manierismens arkitektur. Og på den baggrund - og på baggrund af inspirationen fra Adornos filosofiske æstetik - må man nysgerrigt spørge, om der ikke blot efter manierismen, men også før har været arbejdet med en eksperimenterende dialog mellem billedets rum og arkitekturens rum, som kunstvidenskaben har overset og som kunne være af betydning for udviklingen af kunstvidenskabens forståelse ikke blot for renæssancen, men også for den arkitektur, der i begyndelsen af det 20. århundrede udviklede sig samtidig med kunstvidenskabens gryende orientering mod rummets problem, men uden endnu at være tæmmet af den forstandsprivilegerede formforståelse, som manifesteres så stålsat på det sene Bauhaus.

X I sin bog *The Projective Cast* påpeger Robin Evans, at når arkitekturteorien siden renæssancen har bedømt både arkitekturprojektioner - og heriblandt perspektivet - og metriske, genstandsrelaterede geometrier på baggrund af matematisk geometri har dette hver gang bremset yderligere undersøgelser af muligheder ved projektionerne^{xxii}. Overført på de problematikker, jeg har skitseret i nærværende tekst, betyder det, at undersøgelse af aspekter og muligheder ved dét arkitektoniske materiale, som etableres med projektive geometrier, knyttet til synet, vedvarende er søgt tilside for en suveræn vægtning af forholdet mellem matematisk og metrisk geometri, det vil sige til fordel for det forhold som sikres af dén skalaforståelse, vi allerførst møder med Thales. På den baggrund har Evans sat sig for at overveje ikke forholdet mellem arkitekturprojektioner og matematisk geometri, men forholdet mellem arkitekturprojektioner og arkitektur. Som jeg vil antyde, betyder dette imidlertid ikke, at Evans afviser metrisk geometri og dermed nytten af den skalaforståelse, vi tilskriver Thales, men at han først og sidst søger at forstå arkitektur som en "metrisk organisering, bedømt optisk."^{xxiii}

Når jeg inddrager Evans i denne sammenhæng er det ikke blot fordi den manieristiske rumstruktur, der så længe negligeredes af kunstvidenskaben, markerede, at viljen til at arbejde med perspektivets projektive geometri i skabelsen af arkitektur tydeligvis var til stede hos arkitekter, nært knyttet til renæssancens arkitekturforståelse. Som antydet synes manieristerne rent faktisk at vægte den projektive geometri til fordel for den metriske for derved at lade arkitekturens planer afgøre af netop den projektive geometri. Jeg inddrager også Evans på baggrund af en forståelse for, at manierismen ikke i tilstrækkelig grad relaterede erfaringer med projektive geometrier til de for arkitekturen afgørende metriske geometrier. Og hertil kommer - hvilket måske i den her skitserede sammenhæng er det vigtigste - at manierismen øjensynligt er på sporet af at arbejde med kvalitative aspekter ved rummet, som ikke holdes af hverken den ene eller anden geometri, omend disse aspekter ikke blot i epoken, men også siden, i den kun langsomt etablerede teori om epokens kunst og arkitektur, snarere relateres til en spekulativ horisont og til uendelighedens problem, som Spengler blandt andre åndshistorikere insisterer på som den ultimative fortolkningshorisont, end til fænomenologiens undersøgelser af rummet, som Spengler i sin tid inspirerede, men som kunstvidenskaben aldrig rigtigt har inddraget i sit analytiske arbejde. Når jeg inddrager Evans er det med andre ord dels for at undersøge forholdet mellem projektive og metriske geometrier, og - i tilknytning hertil - dels for at undersøge, om ikke kunstvidenskabens fortsatte vanskeligheder med at gå i adækvat og kritisk, fremadpegende dialog med manierismens rumstruktur - og i den forlængelse med muligheder ved rummet, som ikke lader sig "geometrisere" - allerede lagde grunden til disse vanskeligheder i og med sin renæssancereception. Det forekommer således at have været en begrænsning, hvor kunstvidenskaben - som antydet i tilknytning til Wölfflin - snarere var orienteret mod at finde én abstrakt fællesnæver for både arkitektur, knyttet til metriske geometrier, og billedkunst, knyttet til projektive geometrier, end mod at undersøge, hvorledes arkitektur og billedkunst på baggrund af indbyrdes forskellige bevirkede en gensidig udvikling.

Efter manierismen har vi ikke blot i arkitekturteorien, men også i og med den del af kunstvidenskaben, der er opsat på at bedømme arkitekturhistorien i forhold til én, overgribende norm oplevet en fornyet, ensidig vægtning af metriske plan- eller genstandsbundne geometrier - men i stedet for at se dette som selve den fremadpegende, eller måske rettere, endelige løsning på arkitekturens problemer og muligheder, sådan som senere klassicistisk arkitekturteori synes at mene det^{xxiv}, søger jeg med Evans først at pege tilbage, hinsides manierismen, for i tilknytning til renæssancen at undersøge, om ikke vi allerede dér - inspireret af vores nu vakte opmærksomhed på de projektive geometriers betydning i manierismen - kan finde ansatser til forståelse af forholdet mellem projektive og metriske geometrier, som teorien, der ensidigt har vægтет de metriske geometrier, vil have overset. På den baggrund vil jeg derefter bevæge mig frem mod en antydning af eksperimenterende aspekter ved moderne arkitektur, som synes at bevidne en fornyet vilje til innovativt at arbejde med både den ene og den anden form for geometri - og med aspekter ved rumoplevelsen, som ikke udledes af en geometri og som derfor vil være afgørende for en fornyet forståelse af skalaens problem - og dét på trods af samtidige teoriens fortsatte vanskeligheder med at bekræfte dette

arbejde. Det er med andre ord min opfattelse, at vi ved at vende tilbage til endnu en kritisk drøftelse af renæssancens arkitektur og arkitekturteori kan blive rustet med en bedre forståelse af problemer med fortsat, afgørende betydning for arkitekturen, for dernæst atter at bevæge os frem mod muligheder ved moderne arkitektur, som den teori, der endnu har vanskeligt ved at gå i adækvat dialog med denne arkitektur, allerede lukkede og forseglede med sin renæssancereception. For som jeg vil forsøge at påpege nedenfor, møder man også hos Evans den opfattelse, vi allerede tidligere har berørt i tilknytning til kontraintentionelle aspekter ved Albertis arkitekturteori: Allerede renæssancens arkitektur og arkitekturteori er skabt på baggrund af et komplekst samspil mellem metrisk og projektiv geometri og dét på trods af renæssancetraktaternes platonske tilsidesættelse af det, der ikke endtydigt og suverænt lader sig identificere af den ratio, som mener at hvile direkte i matematisk geometri, uafhængig af enhver mimetisk-billedskabende impuls. Som det vil fremgå, mener Evans, at sågar sakralarkitektur i renæssancen, som ifølge traktatforfatteren Alberti suverænt skulle hvile i en sådan platonsk geometri, er skabt på baggrund af et sådant samspil.

Lad mig understrege, at det, der inspirerer hos Evans, er, at han *ikke* ensidigt vægter de projektive geometrier: Når Evans insisterer på at inddrage overvejelser over projektive geometrier, knyttet til synet og til vores billedskabende evner, er det ikke ud fra forestillingen om, at en bygning, som vi aldrig vil være i stand til at overskue i ét blik – og som altid er mere end summen af sine repræsentationer – suverænt skal komponeres af en række hver i sær begrænsede synsbilleder. Hvad vi møder med Evans kan *ikke* tjene som argument for manieristisk arkitektur. Derimod inddrager Evans de forskellige geometrier ud fra forestillingen om, at arkitekten i og med den bygning, han blandt andet udvikler ved arbejde med overskuelige planer på tegnebordet, også må evne at inddrage muligheder ved vores optiske utilstrækkelighed. I stedet for at konfrontere arkitekten med valget mellem at forstå arkitektur enten som et stykke metrisk geometri med ét, genstandsbundet (hul-)rum eller som en (uendelig) række perspektiver alene bundet af øjet, vil Evans vise, at arbejdet fra metrisk geometri og skalamodel til faktisk arkitektur også bør inddrage et arbejde med projektive geometrier og – i den forlængelse – med aspekter ved vores rumoplevelse, som nok muliggøres, men ikke fanges af en geometri, for dermed bevidst at resultere i skabelsen af mange perceptible rum i ét metrisk.

XI Langs med sit forsøg på at udvikle en rigere, mere kompleks forståelse af forholdet mellem projektiv geometri og metrisk geometri/arkitektur end den man møder hos Alberti – som på baggrund af forskelle mellem maleriets perspektiv og arkitekturens genstandsbundede rum undlader at reflektere over forholdet – eller hos kunstvidenskaben med for eksempel Wölfflin og i 1940'erne og 50'erne med Rudolf Wittkower^{xv} – der søger én, epokal fællesnævner bag samtlige kunstarter – undersøger Evans ligheder og forskelle ved det arbejde, højrenæssancemesteren Rafael bedrev i henholdsvis maleri og arkitektur. Evans er ikke hermed ude på at vise, at Rafael direkte forbyrder sig mod, hvad Alberti fordrede. Som arkitekt privilegerer også Rafael cirkelns centralsymmetriske figur, der af samtiden blev tillagt særlig, ophøjet betydning, fordi alle punkter på cirkelns periferi er lige langt fra centrum. Evans søger altså ikke at vise, at *arkitekten* Rafael blot og bar unddrager sig renæssancens formforståelse, men derimod at han i sit arbejde med det metriske er influeret af det projektive, synsbetingede – og omvendt. Og da er det naturligvis ikke ganske uvæsentligt, at *maleren* Rafael bearbejder perspektivets projektive geometri – som optog Brunnellechi og betingede udformningen af hans basilikale kirker – under indtryk af de vilkår, det centralsymmetriske sakralbyggeri, som Alberti siden promoverede, byder betragteren.

Hos *maleren* Rafael møder vi ifølge Evans et arbejde med at skildre arkitekturens optiske kompleksitet eller mangetydighed på fladen. Med forståelse for den kompleksitet, en centralsymmetrisk kirke byder en betragter, der befinder sig i kirken, udvikler Rafael den perspektiviske projektionsgeometri ved at tillade flere forsvindingspunkter end det ene, Brunelleschi arbejdede med i overensstemmelse med sit ønske om at skabe en entydig synsoplevelse. Jeg vender nedenfor lidt nøjere tilbage til Rafaels arbejder. Her og nu skal det allerførst påpeges og reflekteres, at Evans for at komme i tættere dialog med muligheder ved den skitserede problemstilling udfolder en inspireret, men kritisk refleksion over kunstvidenskabens innovative renæssanceforståelse, der snarere søgte at peje én, epokal fællesnævner bag alle kunstarter end netop at undersøge, hvorledes kunstarterne på baggrund af indbyrdes forskelle også i renæssancen var befordrende for en gensidig udvikling. Før vi kommer tilbage til nøjere undersøgelse af udvekslingen mellem arkitektur og maleri hos Rafael skal vi altså dvæle en smule ved kunstvidenskabens problemer med at forstå dette forhold, da kunstvidenskaben på trods af sine begrænsninger dels giver redskaber, der kan hjælpe os på vej, dels er afgørende for forsøget på siden at antyde, hvorledes teorien endnu i vor tid på én gang har inspireret og begrænset arkitekters arbejde.

Både Wölfflin og Wittkower havde relativiseret den fordring om universel gyldighed, som bærer renæssancetraktaterne. Begge var de af den opfattelse, at barokken med fuld ret fordrede andet og mere end at blive afvist som barok, aparte, sådan som klassicismen i løbet af det 18. og 19. århundrede under inspiration af ikke mindst renæssancetraktaternes arkitekturforståelse havde gjort det. Men hverken hos Wölfflin eller Wittkower finder man undersøgelser af, hvorvidt renæssancemestrene selv vedvarende relativiserede eller måske rettere bearbejdede deres arkitektur- og formforståelse i og med (arkitektur-)maleriet. For Wölfflin lod renæssancens kunst sig begribe i overensstemmelse med ét, overgribende ideal, sådan som man fornemmer det, når han for eksempel skriver, at "renæssancekirken idealtypen var i plan central, hvorover man rejste en kuppel. I denne form fandt epoken sit mest perfekte udtryk. ... Enhver linie, indenfor som udenfor, synes at være betinget af én regulerende og forenende central kraft, og det muliggør den statiske og hvilede kvalitet, der er så karakteristisk for sådanne bygninger. Korsskæringens fire arme er i balance, uforstyrrede og ubevægelige; lyset fra kuplen fordeles jævnt til alle dele af bygningen. En tilstand af fylde, af perfekt væren, hersker overalt."^{xvii} Og en sådan betragtning synes rent faktisk at peje en række afgørende intentioner bag og aspekter ved for eksempel Rafaels lille kirke, *Sant'Eligio degli Orefici* (1509) i Rom. Det mener også Evans, omend han samtidig lader Wölfflins generaliseringer arbejde i den kritik af kunstvidenskabens begrænsede renæssancereception, han bevæger sig frem mod at udfolde ved først at anføre Wittkowers senere kritik af Wölfflins rent formalistiske læsning.

Som Evans påpeger, møder man med Wittkower en kritik af rent formalistiske læsninger, der alene baseres på opfattelsen af, at vi ved kropslig indfølelse endnu i dag vil nå den oplevelse af ro, som renæssancen efterstræber. Wittkower er kritisk overfor, at denne formalisme ikke medtænker, at renæssancens forestillinger om centreret ro "hvilede" i betragtninger af spekulativ karakter, som dengang, i renæssancen, så at sige foreskrev oplevelsen af ro ved centralsymmetriske former ved at leje formforståelsen i et gudgivent kosmos. Som Evans anfører, er det med andre ord som om, Wittkower er usikker på, hvorvidt centralkirken, der ikke lader sig overskue i ét blik, rent faktisk giver denne oplevelse af ro, hvorfor han atter lader sig inspirere af den formtydning, vi tidligere har mødt med åndshistorikerne, der som påpeget altid vægter den spekulative horisont som afgørende. Ifølge Wittkower gælder i hvert fald, at der ligger betydning bag formerne og at formerne er tegn. Og han synes opmærksom på, at læseligheden af disse tegn altid er i fare, fordi aflæsningen er baseret på kulturelle konventioner og ikke på en universel (krops-)psykologi, sådan som Wölfflin mener det.

Mens Wittkower altså insisterer på at leje Wölfflins formalistiske indsigter i og med en forståelse for datidens betydningshorisont – hvilket dog snarere fører til fundering af end til et opgør med Wölfflins bestemmelser – sætter Evans sig for at undersøge på hvilken måde og i hvilken grad, forestillingen om "centrerede former", som betingede både Wölfflins og Wittkower renæssancereception, havde gyldighed ikke blot for epokens arkitektur, men også for dens maleri. Mens både Wölfflin og Wittkower vægter centrerede former som afgørende for såvel

epokens arkitektur som dens maleri (central-perspektiv), undersøger Evans altså på ny det spørgsmål, som allerede i renæssancen gav anledning til afvisning af identitet mellem fladens centrum - der perspektivisk placeres i dybden mod hvilken linierne konvergerer - og så sakralbygningens centrum, der i følge renæssanceteorien er placeret ikke i dybden, men dér hvor planens linier (korsarmene) skærer hinanden. For Evans, der i stedet for at søge identitet mellem maleri og arkitektur undersøger, hvorledes den ene kunstart influeres og forandres af den anden – og som dermed snarere ligger i forlængelse af Adornos interesse for udviklingen af kunstens og arkitekturens materiale end af Spenglers og Wittkowers insisteren på en spekulativ restaurering af den enkelte kulturs horisont^{xxvii} - bliver det med andre ord interessant at overveje den forskel mellem projektiv geometri og metrisk geometri/arkitektur, man var sig bevidst i renæssancen, for ad den vej at påpege begrænsninger ikke blot ved Wölfflins og Wittkowers renæssancereception, der negligerer denne forskel, men også ved Albertis vægtning af relationen mellem matematisk og metrisk geometri som en overgribende, altbestemmende målestok for arkitekturers former.

XII Som påpeget lader Rafaels lille kirke i Rom sig i nogen grad forstå i overensstemmelse med Albertis fordringer til "tempelbyggeri" – men når maleren Rafael søgte at skildre centralbygninger ved anvendelse af projektiv geometri på en flade, sådan som man oplever det i freskerne *Skolen i Athen* og *Disputa* (1511) (således kaldet af Vasari), der vendt mod hinanden pryder væggene i et af Rafaels stanser i pavepaladset i Rom, bliver det hele straks mere kompliceret. Snarere end at afvise at undersøge forholdet eller dialogen mellem faktisk arkitektur og så repræsentationen af denne arkitektur ved projektiv geometri på en flade, synes Rafael med i særlig grad *Disputa* at opleve relationen som springbrædt til udvikling såvel af den projektive geometri som af den synsmæssige oplevelse af rum i arkitektur, der er planlagt centralsymmetrisk. Og rent faktisk giver disse arbejder adgang til forståelse af aspekter ved Rafaels lille kirke, som ikke gribes med hverken Albertis teori eller med Wölfflins og Wittkowers anførte, generaliserende betragtninger om epokens sakralarkitektur.

Det er meget muligt, at Rafael med *Skolen i Athen* skildrer, hvorledes Bramantes aldrig opførte planer til en centralsymmetrisk *Peterskirke* ville tage sig ud, rejst for en beskuer, der fra en perifer bue ser gennem den ene korsarm frem og op mod et forsvindingspunkt ikke i den centrale kuppel, hvoraf man alene aner en smule af tamburen, men øverst i endnu en (triumf-)bue, der afgrænser den overforliggende korsarm. Betragteren ser med andre ord ind og op i en struktur, der spejler en række former om et centrum, man ikke ser, som lod selve den centrale kraft, der genererer formerne i den repræsenterede arkitektur sig ikke skildre for betragteren, der hermed ansøres til at abstrahere sig til forståelse for et centrum, hvorom – og hvorfra – den blot skildrede, repræsenterede form er genereret som vidnesbyrd om en universel sandhed i ubesmittet ro, som mennesket altid kun vil evne at se stykvis. Med denne freske, der teknisk-kompositorisk er et perspektiv med ét enkelt forsvindingspunkt, synes Rafael at bekræfte dels Wölfflins og Wittkowers insisteren på, at det er muligt at finde én fællesnævner for renæssancens arbejder i både maleri og arkitektur, dels at denne fællesnævner glimrende kommer til udtryk allerede med Albertis traktater, der afviste skabelsen af perspektivisk arkitektur med centrum i et fjært forsvindingspunkt. Med *Skolen i Athen* bekræfter Rafael med andre ord både identiteten mellem og forskellen på maleri og arkitektur.

Med fresken på den modsatte væg er forholdet imidlertid et andet, omvendt – her appelleres ikke så meget til beskuerens abstraktionsevne, som til undersøgelse af abstraktionens konkretion, det vil sige til undersøgelse af den konkrete flertydighed, der følger, når man rejser en kirke over det centrum, teorien alene havde bestemt med tanke på kirkens centralsymmetriske plan. Rent faktisk kan man sige, at Rafael med denne freske markerer, at det for renæssancemennesket ikke var slet så entydigt, hvor arkitekturens centrum befandt sig. Eller rettere: Rafael synes klar over, at en centreret plan rejst som arkitektur straks har flere centra – for som Evans påpeger, så er centrum i den rejste og udfoldede bygning steget fra planen til kuplen som en lodret søjle, og langs denne søjle lader det sig ikke entydigt afgøre, hvor selve centeret befandt sig. Jeg vender tilbage til, hvorledes dette er af betydning både for Rafaels freske og for hans lille kirke i Rom.

Lad mig dog først erindre om, at ifølge Alberti – og da også i følge dén Alberti, Wittkower søger at give os forståelse for ved at rekonstruere renæssancens betydningshorisont – befandt centrum sig dér, hvor linierne i den centralsymmetriske plan skærer hinanden. Men tager vi tråden op fra Wölfflins vægtning af kropsoplevelsen - og undlader vi med Wittkower at revokere formernes betydning for hermed at tæmme den usikkerhed, kropsoplevelsen synes at rejse i forhold til renæssancens ønske om at skabe centreret ro i sin sakralarkitektur for i stedet at gribe dén mulighed for at lade kroppen/øjet bevæge sig i strukturen/rummet, som ifølge fænomenologen Merleau-Ponty blev mennesket til del med perspektivet – så ser vi, at Rafael med sin freske skildrer adskillige centra, der henholdsvis er bundet i den skildrede bygning og knyttet til et bevægende øje. Som sagt – mere om dette om lidt.

Med Merleau-Ponty møder vi en insisteren på dén fænomenologiske metode, Husserl udviklede samtidig med Wölfflins banebrydende og på mange måder profetfænomenologiske arbejder i kunstvidenskaben. Husserl og Wölfflin deler i nogen grad inspirationskilder. Og ifølge Merleau-Ponty, der kritisk-inspireret udvikler Husserls teoretiske ansatser, er fænomenologien at forstå som en positivisme, "der grunder det mulige på det virkelige"^{xxviii}, det vil sige på verden, som den er. Al bevidsthed er bevidsthed om noget. Og for Merleau-Ponty er det klart, at den verden, mennesket skaber bevidsthed om, vedvarende er forandret gennem historien og at kunstens og arkitekturens verden, som engagerer vores krop efter renæssancen, nu blandt andet er perspektivets verden. Det er denne verden, mennesket siden renæssancen søger bevidsthed om. Med perspektivet er vi i verden på en særlig måde – og det er i forhold til denne verden, vi nu undersøger muligheder, der adskiller sig fra de muligheder, verden bød på før perspektivets opfindelse. Dette betyder dog omvendt ikke, at vi skal reducere vores væren i perspektivets verden til en bekræftelse af de forstandsevner, vi er bærere af og som perspektivet som teknik eller geometri – og som samfundet, funderet på udbredelsen af den almene ækvivalent - i særlig grad appellerer til. Derimod betyder det, at vi med perspektivet kan undersøge verden som rum for bevægelse, og dermed som appel også til andre af vore evner end forstandens. Vi er i perspektivets verden som en knude af *krop* – der af perspektivet placeres på distance (i rum, altså) som et beskuerpunkt – og *kød*, der afsøgende bevæger sig frem og ind i perspektivets rum, sådan som vore øjne gør det. Og denne væren i perspektivets verden har fra/for det øjeblik, perspektivet blev opfundet, været en udfordring for menneskets mimetisk-billedskabende evner, for så vidt malere, inspireret af perspektivet, har udfoldet muligheder ved perspektivet, som forstanden – og dermed den teori, som entydigt vægter forstandens bestemmelser – ikke forstår at vægte, men som betragtere med trænede, nysgerrige øjne har forstået at opleve. Og i følge Evans markerer maleren Rafaels freske et sådant skabende engagement i perspektivets verden.

I *Disputa* ser vi atter gennem en bue, men vi ser ikke frem mod en anden, repeterende bue. Derimod centrerer vort vandrette blik i monstrens på alterbordet, der herved danner et perspektivisk centrum i dybden mod hvilket synslinierne konvergerer. Vi befandt os tættere på kuppelzonen end i *Skolen i Athen* – strukturen, skildringen afsøger, er ikke så stor som Bramantes foreslåede *Peterskirke*. Snarere er der tale om en bygning på størrelse med Rafaels egen lille kirke – og både i denne kirke og i *Disputa* fornemmer vi perifert i det perspektivisk-styrede, vandrette synsfelt allerede på tærsklen eller fra det beskuerpunkt, som i maleriet modsvarer forsvindingspunktet i det vandrette synsplan, en del af selve kuplen. Både i kirken og på fresken trækkes blikket derfor op, en bevægelse fresken befordrer ved at vi oppe ad den akse, der løber fra planens centrum mod kuplen, møder endnu et centrum i duen, der daler ned fra

oven og befinder sig ud for strukturens "gesims" af skyer. Kransen af skyer - strukturens "gesims" - markerer en overgang mellem den verdslige, nedre zone og en ophøjet sfære, blikket bevæger sig op i som ad en usynlig akse, først mod Kristus-figuren, der danner endnu et centrum, nu for rækken af apostle, som bæres af skyen/gesimsen, og siden mod Gudfaderen, der er centrum for englenerne og videre mod de stråler, der daler fra et formodet, men uanskeligt centrum øverst oppe i kuplen. Mens fresken for et hurtigt blik giver indtryk af etyding klarhed, funderet på spejling af beskuer- og forsvindingspunkt, afslører en langsom, dvælende undersøgelse, at maleren Rafael, opfyldt af ønsket om at give beskueren mulighed for at "bevæge" sig rundt i den mangfoldighed af centra, som opstår, når en centreret plan rejstes til bygning, har udviklet perspektivets piktorale muligheder ved at kombinere frontalitet, perspektivisk tilbagetrækning, aksialitet og overlejring.

Hvis vi på den baggrund vender os mod Rafaels lille kirke så ser vi, at den mangfoldighed af centra, Rafael lod os opleve med sin freske og som knytter sig til den synsmæssige afsøgning af en centralstruktur, også lader sig fremlæse dér. Som Evans påpeger, så oplever vi i Rafaels kirke et centrum i det vandrette plan, placeret i øjenhøjde med monstansen på højalteret, som vi straks ser og mod hvilken vi bevæger os, ansporet af kuplen i det styrede synsfelt periferi, for at nå planens centrum på gulvet, hvorfra vi kan løfte øjnene ikke blot for at opleve et centrum øverst i okulus, der kroner denne vertikale akse, men også et centrum for kuplens sfære – et centrum, der ligger højt, dels fordi kuplen som kugle ikke ville tangere gulvet, sådan som det er tilfældet i Pantheon, og dels fordi kuplens nedre krans svæver over gesimsen, der dermed har et eget, lidt lavere placeret centrum. Og vi kunne blive ved. Det overraskende er vel sagtens, at en renæssancekirke, skabt i overensstemmelse med tidens insisteren på centralsymmetriske figurer, er langt mindre fokuseret, end en antik prototype som Pantheon – omend overraskelsen ikke er så stor, hvis vi - i stedet for at søge én, abstrakt fællesnævner, én central kraft, for Rafaels arbejde som maler og arkitekt - forstår, at *maleren Rafael* i arbejdet med projektiv geometri ikke var mere inspireret af synsoplevelsen i arkitekturen end *arkitekten Rafael* i skabelsen af sin arkitektur var påvirket af muligheder ved maleriet, der forvandlede den projektive geometri under indtryk af øjnernes bevægelse i en centralstruktur. Med Evans, der flytter fokus fra forestillingen om, at der gives én fællesnævner for alle kunstarter, for i stedet at undersøge, hvorledes forskellige kunstarter giver forskellige muligheder for at arbejde med rummets og dybdens problem, der optog renæssancen og førte til opfindelse af perspektivets projektive geometri, forstår vi, at maleren og arkitekten Rafael åbnede muligheder, som teorien dengang og siden, helt frem til og med Wittkowers renæssancereception, har haft vanskeligt ved at bekræfte.

Som arkitekt, skolet i traditionen efter Alberti, er Rafael sig uhyre bevidst, at den verden, som er perspektivets, ikke er hele verden – han véd at arkitektur er andet og mere end det, der fanges af perspektivets repræsentation. Med perspektivet afsøger maleren Rafael et stykke metrisk geometri eller en arkitektur, som ikke lader sig indfange *in toto* af perspektivet. Som netop antydet betyder dette imidlertid ikke, at Rafael – sådan som Alberti - renoncerer på perspektivets betydning for skabelsen af arkitektur, men derimod at han udfordrer den projektive geometri, vi er engageret i som krop og kød, ved at bringe den i dialog med metrisk funderet geometri/arkitektur – og omvendt. I stedet for blot at beherske genstanden/arkitekturen med den traditionelle skalaforståelse, der tilsidesætter oplevelsesdimensionen, sådan som Alberti gør det med sine fordringer til sakralbyggeri, undersøger Rafael med interesse en genstand, der ikke lader sig beherske af synsprojektioner for at vise, at det er afgørende at udfolde, rejse genstanden til arkitektur i og med forståelse for netop det faktum, at vi oplever den stykvist, hen langs, nede og oppe, hvorfor vi i skabelse af arkitekturens konkrete kompleksitet kun en del ad vejen - og hele tiden i dialog med oplevelsesdimensionen - kan betjene os af den skaledreducerede model.

XIII Når vi nu, afslutningsvis bevæger os mod nogle refleksioner over moderne arkitektur og da – i forlængelse af refleksionerne ovenfor – mod betragtninger over forholdet mellem på den ene side metrisk geometri/arkitektur og på den anden projektiv geometri/arkitekturrepræsentation/maleri forekommer det selvfølgelig at slå an til Wölfflin-eleven, Sigfried Giedions insisteren på fællestærk ved på den ene side Braques' og Picassos kubisme og på den anden Gropius' *Bauhaus-bygning*^{xxx}. Ofte har man været optaget af at påpege, at kubismen på fladen opgiver den frontale aflæsning af et helt, kohærent objekt for at skildre en fragmenteret genstand, som var det set fra mange sider – men når Giedion søger en fællesnævner for *Bauhaus-bygningen* og kubistisk maleri er det ikke det fragmenterede, han har i tankerne, da der intet fragmenteret er over hverken det ydre eller det indre af *Bauhaus-bygningen*. Hvad Giedion vægter er derimod visheden om, at det kubistisk-skildrede objekt og Gropius'arkitektur begge har mange, ligeværdige sider. Relationen mellem kubisme og arkitektur finder Giedion ved at påpege, at Gropius ikke har organiseret sin bygning aksialsymmetrisk, sådan som man under inspiration af perspektivet ville have gjort det i renæssancen, men at han derimod har vægтет alle sider af sin kubiske arkitektur lige meget. Giedions interesse retter sig med andre ord ikke så meget mod at overveje den gensidige, udviklende dialog mellem kubisternes konkrete erfaringer med fladens rum og så arkitektens arbejde med bygningens rum som mod at finde én, generel fællesnævner mellem arkitektur og maleri, der kan tjene til komparativt at adskille den moderne epokes kunst og arkitektur fra kunst og arkitektur i andre epoker. Og mens fællesnævneren i renæssancen ifølge Wölfflin var centralitet og dermed forestillingen om, at dengang var både maleri og arkitektur skabt i forhold til ét, formgenererende centrum, finder hans elev at nævneren nu er en fælles forståelse for det kubiske, acentrale, med en række ligeværdige sider.

Beat Wyss har et sted påpeget^{xxx}, at vi kan forstå Wölfflins analytiske formalisme som en parallel til den samtidige formalisme i maleriet. Hverken Wölfflin eller samtidig, formalistisk billedkunst var interesseret i "hvad", der skildres – sådan som ikonografien havde været det - men i at undersøge, "hvordan" det visuelle organiseres formelt. Wyss bruger på sin vis Wölfflins ambition om at pejle én epokal fællesnævner på Wölfflin selv. Wölfflins kunstvidenskabelige arbejde lader sig bringe på fællesnævner med den samtidige kunst – og når Giedion i forlængelse af Wölfflins formalisme undersøger ligheder mellem moderne arkitektur og billedkunst lader dette sig glimrende forstå som en konsekvent videreførelse af orienteringen mod fællesnævnerne.

I forlængelse af Evans' kritisk, inspirerede betragtninger over formalismens renæssancereception synes opgaven dog ikke så meget at være at finde fællesnævner mellem moderne arkitektur og billedkunst som at undersøge, hvorledes den ene kunstart på baggrund af sit særlige materiale og sine særlige vilkår har betydning for arbejdet med den anden kunstart, med andre vilkår og muligheder – og omvendt. Og sådanne undersøgelser kan meget vel lade sig inspirere af interessen for det formelle, som optog både videnskab og kunst i slutningen af det 19. og begyndelsen af det 20. århundrede. Der er med andre ord ingen grund til at betvivle, at Wölfflin er tidstypisk såvel med sin interesse for det formelle som med sin insisteren på at lejre formforståelsen i en indfølelse krop – men når vi forstår, at den innovative kunst og arkitektur i tiden ikke selv var optaget af det typiske, men af at skabe arkitektur og kunst i gensidig udveksling under undersøgelse af muligheder, som på forskellige måder adskiller epoken fra tidligere epoker, så bliver enhver fællesnævner kun at betragte som udgangspunkt for en dialog, ikke som dialogens resultat. Hvis kunstvidenskaben har fundet sin arvtager i Giedion synes den med andre ord endnu at stå foran udfoldelsen af en inspireret dialog med den kunst og arkitektur, som inspireret af blandt andet kunstvidenskaben var i færd med at skabe noget, der ikke lader sig tæmme som stil med fremlæsnings af en generel norm.

Hvad jeg har udfoldet i denne tekst kunne ikke være udfoldet uden kunstvidenskaben og da blandt andet Wölfflins banebrydende arbejder fra 1890'erne og frem. Kunstvidenskaben var som antydet i opbrud i forhold både til klassicismens normer og til udbredte

forestillinger om, at tektoniske innovationer leverer *nøglen* til forklaring af udvikling og forandring i arkitekturen. Inspireret af Viollet-le-Ducs gotikreception vidste man, at historien bød på flere, ligeværdige, men meget forskellige tektoniske systemer - men som allerede påpeget, så vidste man samtidig, at tektoniske innovationer ikke kunne forklare forskelle på for eksempel renaissance og barok, der betjente sig af det samme tektoniske materiale, men på indbyrdes forskellig måde. Arkitekter, der arbejdede samtidig med – og ofte direkte inspireret af – kunstvidenskabens undersøgelser af dette arkitekturhistoriske problem^{xxxxi}, synes ligeledes at være klare over, at nye tektoniske muligheder, som opstod med fx. jernbeton og glas, ikke i sig selv gav svar på formens og rummets problem og muligheder. Det betød naturligvis ikke, at man tilsidesatte det tektoniske. Tværtimod. Men de aspekter, kunstvidenskaben inddrog i sit forsøg på at forstå forskelle, der ikke betinges af det tektoniske, synes at være inspirerende for samtidige arkitekter og kunstnere, der ikke, sådan som Giedion, søgte én fællesnævner, men netop at undersøge muligheder, der alene fandt konkret svar i og med udfoldelse af kunstens og arkitekturens nye potentialer.

XIV Med en arkitekt som Le Corbusier møder man et vedholdende arbejde med at udvikle et nyt arkitektonisk system – det var sådan, altså som "arkitektonisk system", man i 1800-tallet omtalte både den klassiske og den gotiske arkitektur, som man havde høstet solid, arkitekturhistorisk viden om, hvilket tjente som direkte inspiration for samtidens historiserende arkitekter^{xxxxii}. Det vidste Le Corbusier. Hans "Fem punkter for en arkitektur" – første gang publiceret som sådan i 1926, men udviklet gennem de foregående 10-12 år - markerer en tydelig interesse for og vægtning af det tektoniske. Med sit "system" er Le Corbusier interesseret i at vise, hvilke muligheder bl.a jernbetonen giver arkitekterne for at skabe arkitektur, der griber epokens muligheder og bringer os ud over den historiserende arkitektur, som primært synes at gribe muligheder, der allerede var grebet bedre i forgange epoker.

Blandt de fem punkter, Le Corbusier opregner, finder man opmærksomheden på det frie plan/den fri væg, der opstår som mulighed, hvor væggenes bærende funktion er overtaget af punktsøjler. Dette betyder, at måden, bygningernes planer/flader skal organiseres, nu mindre end nogensinde er en følge af konstruktionen. Arkitekten må med andre ord lade måden, han organiserer sine planer og rum, inspirere af det visuelle og dermed blandt andet af erfaringer fra maleris arbejde med at skabe rum på fladen. Hvis arkitekter tidligere ofte havde rejst deres bygninger fra en altdeterminerende, proportionalt styret grundplan, der dermed littede arkitekten for problemet med undervejs at skulle visualisere en bygning, som altid er mere end summen af dens repræsentationer, så stod den moderne arkitekt med behovet for at trække på både gamle og nye muligheder for at visualisere aspekter ved en bygning, som i sin endelige udformning alene afhænger af hans evne til at forestille sig rum. De frie planer, der nu primært skal sættes af arkitektens forestillingsevne, betød derfor en fornyet interesse såvel for perspektivets projektionsgeometri som for ombrydningen og arbejdet med disse projektive geometrier, som man oplevede med den samtidige kunst og herunder blandt andet med kubismen. Og som jeg vil forsøge kort at antyde, har både perspektivet og kubismen haft betydning for Le Corbusiers arkitektur, omend han ikke lader sine bygninger determinere af disse repræsentationer, men tværtimod bearbejder, forandrer og udvikler repræsentationernes muligheder i undersøgelse af sin (endnu forestillede) arkitektur. Og omvendt. For arbejdet er naturligvis moment i udviklingen af en arkitektur, der fordrer dette arbejde med det visuelle. Le Corbusier er ikke interesseret i en fællesnævner, men i gensidig udvekslende udvikling.

Kubismen var ikke interessant for Le Corbusier, fordi den viste, at det afbillede objekt er en kube, betragtet fra mange sider. Det, der inspirerede, var snarere, at kuben eller arkitekturen, der ikke kan overskues, for så vidt den har flere sider, må bearbejdes i og med forståelse for vor optiske, situerede utilstrækkelighed. Le Corbusier var glimrende klar over den kritik af perspektivet, man i samtiden tillagde kubisternes ambitioner om skildre rumlige genstande på fladen – en kritik, som synes at have været afgørende for Giedions kubismeforståelse, der atter i forlængelse af Wölfflin og nu i forlængelse af hans komparative metode til udpegning ikke af fællesnævnerne men af forskelle mellem fx. renaissance og barokken primært baseres på forskelle mellem renaissanceperspektivet og kubismen. Det var således almindeligt at mene, at perspektivet nu blev afvist til fordel for kubismen fordi: - perspektivets genstandsskildring var inadækvat - perspektivet gav et blot partielt syn - perspektivet registrerede tilsynekomst som forskellig fra realitet - perspektivet blot var en konvention - perspektivet var euklidisk. Alt dette vidste både Le Corbusier og Giedion – og som det fremgår af Giedions *Space Time and Architecture* søger han nye konventioner og fællesnævner i en ny, ikke-euklidisk epoke. Hvad det så skal betyde. For det, Giedion argumenterer for, er rent faktisk ikke mindre, men mere euklidisk end perspektivet. Vi husker, at man i renaissance afviste perspektivets betydning for arkitekturen, fordi det forbrød sig mod den euklidæiske geometris femte postulat, der hævder, at parallelle linier ikke konvergerer – og lytter man på den baggrund til Braque, så markerer han et sted^{xxxxiii}, at han i sit maleri arbejder med plan, snit og opstalt, på én gang, som søgte han at skildre en genstand, der som arkitekturen hviler i metrisk geometri. Man kan på det nærmeste skære hans planer, snit og opstalter fri af fladen og bygge de figurer, han skildrer – og ifølge Giedion er det vel, hvad Gropius gør. Giedions fællesnævner er uhyre euklidisk og som sådan snarere relateret til dén forstandsbeherskelse af arkitekturens former, man i stigende, efterhånden altdominerende grad evokede på Bauhaus, end til undersøgelse af menneskets mimetiske relation til ratio i et konkret felt af muligheder, sådan som jeg under indtryk af Adornos filosofiske æstetik og af Evans har forsøgt at gøre det i forhold til Rafaels arbejde som både maler og arkitekt i den såkaldte højrenæssance.

Selvom også Le Corbusier bygger kuber er han ikke optaget af med sin arkitektur at repræsentere det, kubismen viser os på fladen. Hvad Le Corbusier søger hos de visuelle medier er derimod noget, der kan have betydning for den visuelle organisering af denne kube for en betragter, der ikke oplever kuben som kube, men som rum for bevægelse. Som Evans påpeger, var de tekniske tegninger, Braque refererer til og som vi denne tekst har omtalt som metrisk geometri, fortsat et brugbart eller måske rettere nødvendigt redskab også for arkitekten Le Corbusier, da tekniske tegninger relaterer sig til arkitekturens statik: Der hersker en ligefrem relation mellem retvinklet stereometri og så den tyngdekraft, arkitekten må tage højde for, hvis hans bygning skal kunne stå op. Og alene på den baggrund kan arkitekten ikke uden videre lade sig inspirere af det fragmenterede, atektoniske ved kubismen, sådan som Kurt Schwitters gør det med sit *Merzbau*, hvor han i modsætning til Giedion ikke lader sig inspirere af kubismens kuber, anskuet uden hierarki og overdeterminerende akse, men af det mangesidede, fragmenterede for i den forlængelse at skabe ruminstallationer, der så at sige er repræsentationer af kubistisk maleri i tre dimensioner.

For Le Corbusier drejer det sig derimod om på ny at overveje forholdet mellem metrisk geometri/arkitektur og så dette, at vi altid oplever arkitektur stykvis, fragmenteret, og dét hvad enten arkitekturen i sin hovedform direkte relaterer sig til metrisk geometri, sådan som Le Corbusier vælger det, eller ej. Le Corbusier må derfor kritisere såvel dén kubisme-inspiration, der uformidlet vægter fællesnævneren mellem arkitektur og maleri, som den der i sin iver efter at skabe et ikke-perspektivisk rum, lader arkitekturen være en repræsentation af kubistisks fragmenter, sådan som Schwitters forsøger at gøre det. I stedet må Le Corbusier se kubismens alternativ til perspektivet som fornyet oplæg til at overveje udvekslingen mellem metrisk og projektiv geometri som mulige redskaber til skabelse af en arkitektur, der i kraft af sin tektonik - og i kraft af den metriske geometris nu kun begrænsede betydning for udformningen af bygningens rum - mere end nogensinde er åben for muligheden af at inddrage det visuelle/kropslige som faktorer i rumskalbesen. Og når Le Corbusier bedriver undersøgelser af muligheder ved det visuelle, gør han det ikke blot inspireret af samtidens maleri, men også af fotografiapparatet, der i kraft

af sine mekanisk betingede centralprojektioner reaktualiserede perspektivets uomgængelige betydning i en tid, hvor perspektivet ellers var udsat for hård kritik af mange, som snarere var opsatte på at beherske de nye muligheder ved at finde netop beherskelige fællesnævner end på at fortsætte kunstens arbejde med det, der ikke kan beherskes, men skal opleves.

XV At Le Corbusier, der var arkitekt om formiddagen og maler om eftermiddagen, også viste stor interesse for at undersøge perspektivets muligheder, ser man, når man betragter hans hyppige og meget bevidste brug af fotografiet. Rent faktisk var ikke blot hans arbejde som maler – og dermed hans forhold til kubismen, som vi vender tilbage til – men også hans arbejde som arkitekt influeret af arbejdet med fotografiet. Man oplever det i hans meget bevidste og meget udbredte brug af fotografiet i propagandaskriftet *Vers Une Architecture* (1923), hvor det fotograferede emne – det være sig kassettefordybninger i Parthenons loft eller dækket på en Atlanterhavsdampe, som det pryder 1. udgavens forside - tjener til at skabe fotografiske synsoplevelser, som ikke entydigt betinges af fotoapparatets mekaniske evne til at skabe centralprojektioner. Kassetterne deler formmæssige træk med damperens dæk, for så vidt man begge steder oplever mindre kvadrater indrammet af større. Men hvad der interesserer Le Corbusier er ikke fotoapparatets mekanisk-betingede evne til at dokumentere, at relationen mellem disse former entydigt lader sig betragte som et perspektiv, men derimod beskuerens evne til at skabe dynamik mellem den perspektiviske forsvinding og så en modsat bevægelse, ud i rummet, frem mod beskueren, som dannede kvadraterne en pyramide set af ovenfra. Rent faktisk viser Le Corbusier hemed en inspiration fra samtidig gestalteori med rødder i formalsimen og fra de malere, som fx Paul Klee, der arbejdede med fladens rum i dialog med gestaltteoriene – og ser man efter finder man rent faktisk også blandt Le Corbusiers eget arbejde som maler en interesse for at undersøge perspektiv/pyramidestub-relationen.

Som Daniel Nægele har vist i en interessant artikel^{xxxiv} om netop Le Corbusiers brug af fotografiet, var han ikke blot optaget af at skildre denne formdynamik ved allerede eksisterende former og bygningsværker. Formdynamikken fik betydning også for hans egne arkitektur, hvilket lader sig dokumentere i og med en række fotografier, Le Corbusier selv senere tog i *Villa Savoye* (1929) og som viser, at den pulserende bevægelse mellem perspektivisk dybde og pyramidestub har været afgørende for hans måde at gestalte centrale synsoplevelser i sin arkitektur og dermed for måden, den besøgende trækkes gennem bygnings arkitektoniske promenader. Snarere end at lejre syns- og ganglinier i en overgribende geometri - sådan som Alberti lagde op til det med sine betragtninger om villaarkitektur og bypaladser - og snarere end at fiksere synsoplevelsen med perspektivet, sådan som Brunelleschi gjorde det, har Le Corbusier, inspireret af fotografiet og med det formgestaltende menneske som skala, skabt en bygning, der er mere og andet end enhver af de repræsentationer, han under udviklingen af bygningen vil have inddraget for at anskueliggøre muligheder ved sit projekt for sig selv. I Le Corbusiers arkitektur oplever man realiseringen af intuitionen om et "uudsigeligt rum", et rum der ikke lader sig repræsentere "i sig selv", omend et kreativt, forvandlende arbejde med blandt andet perspektivets repræsentationsteknik, som blev opfundet i renæssancen, har været afgørende for intuitionens realisering.

Hos Le Corbusier møder vi med andre ord en interesse ikke for at finde fællesnævner mellem repræsentationsteknikker - og herunder perspektivets repræsentation og kubismens bearbejdning af denne repræsentation – og arkitektur, men for at udvikle repræsentationerne i dialog med arkitekturen – og omvendt. Og da Le Corbusier i *Vers Une Architecture* vedvarende markerer en opmærksomhed på, at oplevelsen af arkitektur finder sted ikke i et fugleperspektiv som på planer, arkitekten kan betragte på tegnebordet, men i faktisk, situeret bevægelse ad arkitekturens promenade^{xxxv} er det, der interesserer ham, ikke så meget en omorganisering af arkitekturens storform - der meget vel kan holdes af projektiv geometri - som at skabe forståelse for den stykvise, promenerende oplevelse af denne form. Le Corbusier undersøger med repræsentationer muligheder for at gestalte promenaden gennem arkitekturen med forståelse for kroppens faktiske, bevægelige skala. Den tidlige Le Corbusier har således ofte antydnet en skalaforståelse, som ikke relaterer sig til forholdet mellem matematisk og metrisk geometri, der som antydet historisk har ført til afvisning af netop projektionerne og til revokeren af Thales' skalaforståelse. For den tidlige Le Corbusier synes skala-spørgsmålet snarere at relateres til, at arkitektur, sådan som også de vertikalt rejste sten fra neolitisk tid, han oplevede på den sydengelske kyst, giver mål til verden, således at denne verden overhovedet kan opleves, indtages, differentieres af en situeret, begrænset krop. Le Corbusier synes rent faktisk at stå i lære hos kunst, skabt i epoker, der falder udenfor Gombrichs horisont og som ikke lader sig bringe på matematisk formel. Han synes inspireret af et umiddelbart kropsligt engagement i verden og tager ved lære af dette forhold – og det er blandt andet denne lærdom, han gør gældende, ikke blot i forhold til perspektivets verden, men også i forhold til kubismens flader.

Hvad der interesserer ved kubismen er da det mangesidede, hvilket appliceret på arkitekturens felt og på arkitekturens materiale betyder en vished om, at man ved at bevæge sig gennem arkitekturen og rundt om de elementer eller genstande, der er i arkitekturens rum, oplever disse elementer fra mange sider: Le Corbusier er optaget af at skabe mangeceptive rum i ét metrisk. I arkitektur, der ikke som maleriet skildrer en genstand rumligt, da arkitekturen er rum for genstande, der opleves af en betragter på promenaden, bliver kubismen oplæg til at lade arkitekturens hule kube, gjort af flader og planer, folde om betragteren som en rumlig skulptur, man rent faktisk kan bevæge sig i. Og når Le Corbusier forholder sig kritisk til kubismen i og udviklingen af den såkaldte purisme, der arbejder med det flademæssige og med overlappning i stedet for fragmentering, skal dette forstås som udløber af hans arbejde ikke blot som maler, hvor han arbejder netop med at skabe fornemmelse for rum mellem frontalt-afæste flader, men også som arkitekt. Fællesnævneren er den gensidige, fortsatte forandring af henholdsvis maleriet og arkitekturens muligheder på baggrund af nysgerrighed for, hvad der gemmer sig af uudsigelige muligheder ved forskellige betingelser. Og på den måde står Le Corbusier i indre, inspireret gæld til aspekter af arkitekturens historie, som altid har involveret mere og andet end menneskets ratio og evne til at bringe på formel, omend ratio altid vil have været involveret som element i dette arbejde med vore mimetiske evner til at skabe noget aldrig før set. At det forholder sig sådan markerer nu som før vilkårene for den refleksion, der snarere leder efter regler for det som bliver skabt end bedømmer det med forudeksisterende, urokelige regelsæt, der hermed fordres nedarvet fra mester til elev.

XVI Man kan overveje, hvorfor de refleksioner, jeg hermed har antydnet i forhold til Le Corbusiers arkitektur, først er introduceret meget sent i arkitekturteorien, årtier efter at Le Corbusier skabte de villaer, der i dag har så stor interesse. Hos Le Corbusier selv finder man som sagt ansatser, der begrunder sådanne overvejelser, mens teoretikere som Giedion snarere har været optaget af at peje mulige fællesnævner for en International Stil, end af at undersøge, hvorledes de arkitekter, der rubriceredes under denne etikette, hver især skabte noget, der snarere var interessant for særegne potentialer, der udfordrer klassifikationen, end for de, få karakteristika arkivarerne af hensyn til arkiveringen betjente sig af. Og Giedions betragtninger har været utrolig indflydelsesrige. Men rent faktisk bærer Le Corbusier selv en del af skylden for den generaliserende reception af hans arkitektur. Med sit engagement i det *CIAM*, der grundlagdes i slutningen af 20'erne og som havde Giedion ansat som sekretær og bogholder, var Le Corbusier optaget af at promovere en arkitekturforståelse, som med universel og enkel gyldighed mente sig i stand til at løse samtlige de problemer, arkitekterne var konfronteret.

Interessant for overvejelsen over receptionen af Le Corbusiers arkitektur er det endvidere, at *CIAM* efter krigen, på sin X. kongres, der nu promoverede den brutalisme, Le Corbusier med kunstnerisk begavelse allerede havde manifesteret med flere hovedværker, som endnu næppe er forstået, var meget inspireret af Rudolf Wittkowers netop publicerede renæssancestudier, som jeg ovenfor har henvist til. Hvis det tidlige *CIAM* via Giedion var inspireret af Wölfflins studier og orientering mod formalistiske fællesnævner var det senere *CIAM* orienteret mod at underbygge formalismens betragtninger med en platonisk betydningshorisont, hvilket hurtigt resulterede i brutal udbredelse af arkitektur, der alene for et flygtigt blik mindede om de, fortsat enestående værker, Le Corbusier havde skabt. Det er blandt andet på den baggrund, man skal forstå, hvorfor Robert Slutzky og Wittkower-eleven Colin Rowe i '56 forfattede deres siden meget læste og meget diskuterende kritik på den ene side af Giedions forståelse af forholdet mellem Bauhaus-bygningen og kubismen og på den anden af Giedions forestillinger om, at de karakteristika, han dermed fremlæste, også gjaldt Le Corbusiers arkitektur fra '20erne. For Rowe og Slutzky er forskellene mellem Gropius' og Le Corbusiers arkitektur nemlig mere interessante end lighederne - og deres læsning, som fokuserer på *Villa Garches* (1926), falder meget godt i tråd med, hvad jeg har påpeget i tilknytning til Le Corbusiers inspirerede udvikling af kubismen i dialog med arkitekturens specifikke problemer, der ifølge dem knytter sig til at "maleriet kun kan antyde den tredje dimension, mens arkitekturen ikke kan undertrykke den." ^{xxxvi}

Skal man yde Wittkower fuld retfærdighed bør man dog påpege, at Rowe og Slutzky også var inspireret af ansatser, eller måske rettere småbemærkninger, rundt omkring i Wittkowers bog, som han ikke selv forfulgte, da han, opsat på at fundere renæssancen i en overgribende, platonisk betydningshorisont, ikke selv vægtede den sans- eller kropsrelaterede oplevelse af arkitekturen, som han via Wölfflin ikke desto mindre var opmærksom på. I forlængelse af sine undersøgelser af Palladios villagrundplaner påpeger Wittkower således, at "Palladio, efter at have fundet det basale, geometriske mønster under problemet "villa", overførte det så enkelt som overhovedet muligt til den specifikke opgaves særlige krav. Han forsonede den enkelte opgave med matematikkens "sikre sandhed", der er endelig og uforanderlig." Straks efter gør Wittkower imidlertid opmærksom på, at "denne gruppering og omgruppering af det samme mønster ikke var slet så simpel en operation, som det umiddelbart kan forekomme." ^{xxxvii}

I første omgang var det, der inspirerede Wittkowers elev, Colin Rowe ikke den sidste bemærkning, men forestillingen om matematikkens sikre sandhed – det inspirerede Rowe til artiklen "The Mathematics of the ideal villa", der var et komparativt studie af Palladios og Le Corbusiers villagrundplaner og som den senere Le Corbusier fandt "extremement importante" ^{xxxviii}. Det var først i anden omgang, efter at Rowe havde mødt Slutzky - der havde indgående kendskab til kubismen fra sin tid som Bauhaus-lærer - at betragtningen om, at operationen med at rejse matematikkens sandhed til arkitektur ikke var slet så simpel en operation, som det umiddelbart skulle forekomme, at Rowe og Slutzky gav sig til at undersøge, hvorledes Le Corbusier havde rejst sine "palladianske" grundplaner til arkitektur. Og da fandt de, at for Le Corbusier var operationen heller ikke slet så enkel, som Giedion mente det og som den senere Le Corbusier – opsat på at udbrede den moderne arkitektur ved at lejre den i en universel, platonisk matematik – selv gav indtryk af.

Man kan med andre ord sige, at der er tale om en fortsat udveksling mellem kunstvidenskab og så samtidige arkitekters arbejde omend udvekslingen vedvarende har været funderet i forestillinger, der primært kan bruges som springbædt til at påpege vigtigheden af analytisk og kunstnerisk at beskæftige med dét, forestillingerne marginaliserer, udgrænser. Og som antydnet har opmærksomheden på det udgrænsede først rigtig været styrende for genlæsninger af både kunstvidenskab og arkitektur i de seneste årtier. ^{xxxix}

Når Elisabeth Blum med sin *Le Corbusiers Wege – wie das Zauberwerk in Gang gesetzt wird* (1988) eller Peter Bienz med sin *Le Corbusier und die Musik* (1998) atter forholder sig til denne store, betydelige arkitekt i det 20. århundrede markerer ikke blot det, at de gør det, men også måden, de gør det på, den fortsatte relevans af de problemer, jeg har bestræbt mig på at skitsere med denne artikel. Både Blum og Bienz er således opsat på at vise, at Le Corbusiers blandt andet har skabt sit værk ved inspireret at trække kulturhistoriske tematikker, han tilegnede sig ved indgående studier af samtidens kvalificerede betragtninger om tidlige, arkaiske kulturer og om hvilken betydning pytagoræisk matematik og platonisk filosofi kan have haft for gotikken og renæssancen, ind i moderniteten. For dem er det afgørende at vise, at Le Corbusier arbejdede med bred, kulturhistorisk indsigt og at denne indsigt havde betydning for hans arkitektur, hvilket Blum anskueliggør med sin indgående analyse af *Villa La Roche-Jeanneret* (1923) – en analyse der samtidig kunne tjene til yderligere at underbygge betragtninger om, at Le Corbusiers rumforståelse på det tidspunkt var baseret på et indgående, gensidigt samarbejde af erfaringer fra arkitekturens og kunstens felter. Blum og Bienz er dog begge klare over, at de med deres studier af Le Corbusiers inspirationskilder ikke blot har fundet ansatser til forståelse af hans enestående arkitektur, men også til forklaring af, hvorfor han siden skulle komme til at forfægte en arkitekturforståelse, der forhindrer forståelse af det enestående ved hans eget værk.

I André Corboz forord til Blums bog hedder det, at bogen allerede før sin offentliggørelse har udløst heftige reaktioner, da Blum ikke nøjes med endnu engang at bekræfte "bomaskinens cartesiske rationalitet" ^{xli}, som i efterkrigstiden, inspireret af Le Corbusier selv, har været central for Le Corbusier-receptionen. Afgørende for den traditionelle Le Corbusier-reception – som Blum og Bienz er opmærksom på i deres forsøg på at rette opmærksomhed mod aspekter, denne reception har overset - står blandt andet Le Corbusiers Modulor-teori fra 40erne, baseret på forestillinger om, at det med matematisk beregning er muligt at fastlægge et par skalaer med universel gyldighed, der hermed kan sikre – eller måske rettere tæmme – hvad han selv som yngre synes at knytte til en ikke-matematiserbar oplevelsesdimension og dermed til kroppen i bevægelse. Med sin Modulor forsøger Le Corbusier rent faktisk at underlægge netop kroppen et proportionalt skema, der som erstatning for den oplevende krop i bevægelse kan transporteres fra bygning til bygning som en almenlydig målestok. Som den franske arkitekturteoretiker, Philippe Boudon – der interesserer sig for netop skala-problematikken - har påpeget, er det som om, Le Corbusier med sin Modulor forsøger at imødekomme en samfundsbetings fordring om udelukkende at basere arkitektur på det standardiserede og maskinelle, som allerede tidligt, således også i 20erne, havde Le Corbusiers bevidsthed. ^{xlii} I vores sammenhæng og med tanke på Feldtkellers ovenfor anførte betragtninger *in mente* kan man sige, at Le Corbusier med sin Modulor-teori nok en gang søger at underlægge arkitekturskabelsen den abstraktion fra brugsværdi til bytteværdi, som allerede manifesteredes med Pytagoras og som var ganske fremmed for den arkaiske tanke, der havde rejst de sten på den sydengelske kyst, den unge Le Corbusier fandt så inspirerende. Som både Blum og Bienz bemærker, er Le Corbusiers målestystem, Moduloren, udviklet på baggrund af matematisk geometri - modul og or (guld) referer til det gyldne snit som modul og dermed til middelaldersteologen Fibonacci's talrække, der viser gyldne snit ved både geometri og matematik, hvor den korte side/et mindre tal forholder sig til en større side/et større tal som den større side/det større tal forholder sig til hele stykket/til summen af de to tal – og så videre.

Blum og Bienz viser, at Le Corbusier også fandt inspiration til udviklingen af denne matematiske skala under sine fortsatte, kulturhistoriske studier, der i 30erne førte til et indgående kendskab til Edvard Ghykas værker *Le nombre d'Or, Rites et Rythmes Pythagoriens dans la développement de la civilisation occidentale* (1931) og *Essai sur le Rythme* (1938) i hvilke man finder tegninger af en målemænd, der kommer meget tæt på, hvad Le Corbusier siden præsenterede. Som Bienz skriver, havde "Ghyka skrevet flere bøger om proportioner i natur og kunst med hvilke han insisterede på, at det gyldne snit som proportionernes proportion rummede selve nøglen til forståelse af morfologi, der dermed også kunne tjene som universelt gestaltningsmiddel fra pyramiderne til Le Corbusiers Modulor som vidnesbyrd om kontinuiteten ved den mediterane bygningskunst." ^{xliii} Og lad mig ved afslutningen af denne tekst citere et stykke fra Ghykas

bog fra 1938, der var den afgørende inspiration for Le Corbusiers Modulor-teori og som for mig at se kaster fornyet, aktualiserende lys tilbage over det, vi har været omkring. Ghyka skriver således, at "Jeg vil indlede denne sammenrængte gennemgang af teorier udviklet i mine tidligere værker med en betragtning af sociologisk art, som på én gang refererer værkernes argument og deres konklusion; nemlig at det geometriske synspunkt har karakteriseret udviklingen af såvel den individuelle som den kollektive civilisation, man kan kalde mediteransk (for at understrege såvel Grækenlands som Egyptens rolle) eller Vesterlandsk (for også at inkludere Nordamerikas meget store betydning); det er den græske geometri og betydningen af geometrien, som Platon definerer i *Saten*, der (på en måde Platon forudså) giver den hvide race sin politiske og tekniske overlegenhed; og det er også denne geometriske ånd, som fik den græske arkitektur, den gotiske arkitektur og hele renæssancens kunst til at spire og blomstre."^{xliii}

Da Wittkower udgav sine studier om renæssancearkitekturen i slutningen af 40'erne var han med ængstelse klar over, at Le Corbusier og andre af samtiden indflydelsesrige arkitekter tilknyttet CIAM var i færd med at udvikle en ny, universel proportionsteori, hvorfor han i sin bogs ofte oversete afsluttende kapitel advarende citerede Julien Guadet for betragtningen "les proportions, c'est l'infini"^{xliiv}. Wittkower synes med andre ord tættere på Adorno end på teoretikeren Le Corbusier, hvor Adorno i begyndelsen af '60'erne tørt markerer "at det er umuligt at beskrive Le Corbusiers mægtige fantasipræstation med de relationer mellem arkitekturen og den menneskelige krop, som han litterarisk henholdt sig til."^{xliv}

ⁱ Cf. Michel Serres, "Ce que Thalès a vu au peid des pyramides", in Michel Foucault (ed.), *Hommage à Jean Hyppolite* (Paris 1971).

ⁱⁱ Ernst Gombrich her citeret fra *Kunstens Historie* (København 1989), p. 31.

ⁱⁱⁱ Margaret Mead, *Continuities in Cultural Evolution*, (New Haven 1964), p. 44.

^{iv} Det er altid interessant at se, hvorledes arkitekturhistorikere begynder deres arkitekturhistorier. Nikolaus Pevsner er med sin meget læste *Europas Arkitekturhistorie* (København 1960) på linie med Gombrich, når han før afsnittet "Skumring og daggyr", der omhandler den antikke klassik, med sin "Introduktion" får påpeget, hvorfor et cykelskur – og dermed alle mulige andre skure – ikke skal med i historien om arkitektur. For Pevsner gælder nemlig, at bygninger skal give svar tilbage på visse regler om æstetisk kvalitet, som han kender – først når de gør det, kan de indlemmes i historien om arkitektur. Hos Pevsner finder man med andre ord nok et argument for akademitraditionens forestillinger om, at kunst og arkitektur skal overholde regler for at være kunst og arkitektur. Elias Cornell er bredere end Pevsner i sin *Rummet i arkitekturen* (Stockholm 1996). Inspireret af Gotfried Semper's betragtninger fra midten af 1800-tallet lader Cornell historien om arkitekturen begynde med menneskets evne til at indeslutte rum, og han lader derfor gerne arkitekturhistorien begynde med, hvad Pevsner vil opfatte som et skur: Cornell er således interesseret i at vise, at der hersker en rumforståelse og rumoplevelse allerede i og med arkaiske kulturers simple lærredsstrukturer (telte) og at denne rumforståelse også har betydning for senere arkitekters mere solide, varige konstruktioner i sten og mørtel. I Spiro Kostofs *A History of Architecture – setting and rituals* (Oxford 1995) læser man i kapitlet "The cave and the sky: stone age Europe" under overskriften "The Beginning", at "arkitektur kan siges at have været der fra begyndelsen, i rå form, i selve naturens indretning. For alene hvis vi opfatter jorden som en enorm, konturløs flade, der strækker sig uendeligt i alle retninger, ville vi have det totale fravær af arkitektur. Når der er kløfter og floder til at opdele denne udstrækning, og huler til et udhule den, er arkitekturens arbejde allerede begyndt. Dette er, hvad al arkitektur gør, uafhængigt af dens kompleksitet. Den afmærker et område for at skille det fra andre". For mig at se begrundes både Cornell og Kostof relevansen de betragtninger, jeg forsøger at udfolde i denne tekst og som vedrører menneskets evne til at skabe en livsverden under betingelser, vi ikke i sig selv er herrer over – og til at skabe regler om denne verden – i en forsat, gensidig og udviklende dialog, der ikke har reglerne som sit endemål.

^v Når jeg i det følgende referer til Oswald Spengler er det til hans på mange måder forkætrede værk *Der Untergang des Abendlandes*, udgivet fra 1918 til 1921. Med dette værk fik Spengler enorm betydning for samtidige kunstnere og arkitekter, hvilket jeg vender tilbage til nedenfor.

^{vi} Selvom Spengler ikke nævner kunsthistorikeren Alois Riegl med et ord, er det almindeligt kendt, at *Der Untergang des Abendlandes* er at betragte som en kulturhistorisk udfoldelse af de indsigter, Riegl med banebrydende betydning for kunsthistorikere tidligere havde høstet. Forestillingen om den genstandsrelaterede, apollinske kultur lader sig således parallellisere med Riegls betragtninger om, at antikken var præget af et haptisk omverdensforhold, der underlagde synsoplevelsen håndens, berøringens erfaringer af materiens fasthed. De antikke kulturer er i den forstand alene orienteret mod det optiske for så vidt det relateres til en genstand, hvorfor man endnu ikke – som senere i renæssancen – vægter arbejdet med det tomme rum, der jo ikke lader sig erfare ved berøring. Hvis man vil stifte yderligere bekendtskab med Riegls betragtninger på dansk, kan man læse et uddrag af hans *Spätromische Kunstindustrie* (1901) i *Rum-analyser*, (ed. Lise Bek og Henrik Oxvig), Århus 1987, pp. 45-69.

^{vii} Som det fremgår af titlen på Spenglers bog, talte han om Vesterlandets *undergang* – i denne sammenhæng tolkes forestillingen om undergang som et forsøg på at markere, at også den moderne betydningshorisont vil gå under, at den altså er foranderlig, hvilket på sin side lader den med betydninger, mens den består og udfoldes, afsøges, betydninger som den vil have glemt at agte, hvor den tror sig evig, uforanderlig.

^{viii} Cf. Christoph Feldtkeller, *Der architektonische Raum: eine Fiktion. Annäherung an eine funktionale Betrachtung*, (Braunschweig 1989).

^{ix} Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, *L'imitation des Modernes* (Paris 1986) Og Cf. i øvrigt Hilde Heynens fremragende *Architecture and Modernity* (Massachusetts 1999), der har inspireret dels til læsning af Lacoue-Labarthe og dels til de betragtninger, jeg i relation hertil, fremfører i tilknytning til Adornos filosofiske æstetik.

^x Theodor Adorno, *Jargon der Eigentlichkeit* (Frankfurt 1964), p. 91.

^{xi} Cf. Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy – a primer in the social history of pictorial style* (Oxford 1972). Af interesse i denne sammenhæng er særligt kapitlet "The period Eye".

^{xii} Cf. Erwin Panofskys endnu uhyre interessante og relevante essay fra '20'erne: "Die Perspektive als "symbolische Form", in *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft* (Berlin 1974). Som allerede antydte var dette essay af afgørende betydning for Merleau-Pontys senere, fænomenologiske betragtninger over perspektivet.

^{xiii} Cf. fx. Max Dvoraks artikel "Kunsthistorie som åndshistorie" in *Rumanalyser, op.cit.*

^{xiv} Som Heynen markerer, var Adorno inspireret af Walter Benjamins sprogforsåelse, der forstod at sproget i sin oprindelse er vinesbyrd om menenskets mimetiske evne til på en gang at skabe noget, der ligner verden og hviler i et eget system, betinget af vor rationalitet. Sproget er ikke identisk med verden, men i sproget kondenserers vores evne til at skabe billeder i og med en rationalitet – og begge dele, både evnen til

at skabe billeder og ratio, skylder vi os selv. Den egyptiske hieroglyf er fx. resultat af evnen til at skabe tegn med både abstrakt og billedmæssig mellemmenneskelig reference, indhøstet i mimetisk, skabende dialog med verden, der på sin side ikke er identisk med hieroglyfen. For Adorno og Benjamin er even til at rationalisere og skabe denotativ betydning siden tråd fra evnen til at skabe konnotative billeder, således at vi i dag har en videnskab, der ikke vil ligne verden, men identificere og beherske den, og en kunst, der ikke vil identificere og beherske, men ligne og forandre. Som det vil fremgå, er det Adornos ambition vedvarende at pege på den mulige sammenfletning af ratio og billedskabende impuls (under ét: vor mimetiske evne) ikke i forsøget på at beherske verden, men i forsøget på at bekræfte vor evne til at forandre en given verden ved at skabe noget aldrig før set, som på sin side kan ændre vores rationalitet. Cf i øvrigt Heynen, *op. cit.* pp. 182-89.

^{xv} Cf. Gombrich *op.cit.* pp. 277-300. Gombrich, der ikke er slet så uninteressant en kunsthistoriker, som jeg i denne sammenhæng giver indtryk af, adskiller sig også med sine mere videnskabelige arbejder fra Adornos æstetik, der søger at bekræfte menneskets mimetiske evne til at skabe noget aldrig før set af midler eller materialer, menesket på et givent tidspunkt er i også rationel besiddelse af. Gombrich synes nemlig vedvarende at være optaget af at måle det skabte på en realitet, kunsten forsøger at efterligne, mime og som mennesket i følge Gombrich bliver bedre og bedre til at efterligne. For Gombrich gælder også, at vi lærer denne realitet at kende gennem kunsten, hvorfor realiteten fremdeles forstås i et samspil med vore evner til at skematisere realiteten og herved skabe kunst – men en del artefakter prætenderer at være kunst selvom de ikke lader sig efterprøve i dialog med realiteten og er fremdeles kritisable. Gombrich fik aldrig rigtigt et forhold til moderne, abstrakt kunst og slet ikke til maleren Pollock, der dansede dryppende over sine lærreder under inspiration af nordamerikanske indianeres regndanse – allerede denne inspirationskilde falder i følge Gombrich udenfor kunstens historie – for herved at skabe "kunst", der i følge Gombrich var en hånd mod den i historien opsparerede kunstneriske og kunsthistoriske erfaring. Gombrichs metode forekommer desuden ikke at være til megen hjælp, når emnet er arkitektur, der ikke mimer en realitet og da slet ikke, hvis man er orienteret mod arkitektur som rum.

^{xvi} Cf. Werner Hager, "Om den manieristiske rumstruktur i italiensk arkitektur" in *Rumanalyser, op.cit.*

^{xvii} *Ibid.* p. 137.

^{xviii} Når jeg i det følgende referer til Wölfflin gælder referencen hele hans oeuvre, der for mig at se er interessant fra start til slut – jeg er således også stærkt påvirket af hans tidlige "Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur" fra 1886 (teksten findes på engelsk i *Empathy, Form and Space* ed. H. F. Mallgrave (Santa Monica, 1994)) og jeg mener, i overensstemmelse med hvad Chr. Norberg-Schulz har markeret i sit "Testamente", at alle Wölfflins senere potentialer allerede er til stede dér.

^{xix} For en glimrende redegørelse for denne påvirkningshistorie se *Empathy, Form and Space, op.cit.*, der i et glimrende, grundigt forord redegør for kunstvidenskabens - og heriblandt Wölfflins - "baggrunde".

^{xx} At Wölfflin har forståelse for, at der er aspekter ved 1500-tallets arkitektur, som ikke passer til de karakteristika, han selv opstiller for barokken, får man forståelse for ved det afsnit af hans bog *Renaissance und Barock*, der er oversat i *Rumanalyser, op.cit.*, hvori det fremgår, at han nærmest på trods af egne iagttagelser ved *Villa d'Este* alligevel henregner dette 1500-talsværk til barokken.

^{xxi} Werner Hager, *op. cit.* p. 157.

^{xxii} A pro pos skelen mellem metrisk og projektiv geometri refererer Evans Henri Poincaré: "Man er fristet til at sige, at metrisk geometri er studiet af masser og projektiv geometri studiet af lys". Evans føler sig dog på den baggrund fristet til yderligere at reflektere over adskillelsen af de to geometrier under inspiration af William Ivins, der mener, at metrisk geometri er berøringens (haptiske) geometri, da overensstemmelse mellem figurer afgøres ved, om de føles ens, når de er sat sammen, mens projektiv geometri er synets (optisk), da overensstemmelse har at gøre med om genstande ser ens ud, når de betragtes fra et givet synspunkt. Disse betragtninger, der bringer mindelser om Riegl (cf. note 4 ovenfor), er ikke forsøg på endelig definition. Cf. Robin Evans, *The Projective Cast* (Massachusetts 1995) passim. Arkitekturhistorisk gælder i øvrigt, at det på det nærmeste kun er Guarino Guarini og Philibert Delorme, som har taget de projektive geometrier alvorligt.

^{xxiii} Robin Evans, *op. cit.* p. xxxiii.

^{xxiv} Lad mig påpege, at J.-N.-L. Durand, der mente at kunne beherske alt typisk og væsentligt ved arkitekturhistorien ved at føre den over på millimeterpapirets gridplan, ikke overhovedet inddrog rumgeometri i sin undervisning i arkitekturtegnung på *École Polytechnique*, ligesom han stort set aldrig selv konstruerede et perspektiv.

^{xxv} I denne sammenhæng gælder det Rudolf Wittkowers *Architectural Principles in the age of Humanism* fra 1949, som præsenterede resultater høstet gennem års studier.

^{xxvi} Henrich Wölfflin, *Renaissance und Barock*, p. 91.

^{xxvii} Jeg har tidligere påpeget, at åndshistorikerne Spengler og Dvorak fandt, at renæssancen glemte sin "åndshistoriske" horisont for at vægte en hedensk og materialistisk formforståelse. Det var blandt andet på den baggrund de insisterede på at renæssancen glemte sin gotiske horisont. For Wittkower gælder det rent faktisk om at vise, at renæssancen på trods af sin formforståelse og tale om templer ikke er hedensk – og som han anfører i forordet til sin bog, er det nok så meget dette, der får ham til at insistere på, at Alberti fra først til sidst var orienteret mod en platonisk-kristen betydningshorisont, som vi her har påpeget, at også Wölfflin havde "glemt".

^{xxviii} Maurice Merleau-Ponty, "Hvad er fænomenologi?" in *Om sprogets fænomenologi – udvalgte tekster* (København 1999) p. 24. Teksten er en oversættelse af Merleau-Pontys "Avant-propos" til sin store *Phénoménologie de la perception* som udkom i 1945.

^{xxix} Cf. det uddrag af Sigfried Giedions *Space, Time and Architecture* man finder i *Rumanalyser, op. cit.* pp. 256-70.

^{xxx} Cf. Beat Wyss *Der Wille zur Kunst – zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, (Köln 1996) pp. 103-15.

^{xxxi} Jeg har selv flere steder påpeget en sådan gensidig inspiration, som dog endnu står foran at blive yderligere undersøgt. Cf. fx mit "Efterskrift" in *Rumanalyser, op.cit.* og min artikel "Om at være i Berlin" in Hans Dam Christensen et al. (ed.) *Kunstteori – positioner i nutidig kunstdebat* (København 1999).

^{xxxii} Cf. for denne problematik Richard A. Etlins fremragende *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier – the romantic legacy* (Manchester 1994).

^{xxxiii} Cf. Gelett Burgess, "The Wild Men of Paris" in *Architectural Record* 27 (London 1910) pp. 410-414 og Robin Evans, *op. cit.* pp. 59-60.

^{xxxiv} Daniel Naegele, "Fotografisk illusionsime og "rummets nye verden"" in *Le Corbusier, maler og arkitekt*, (Ålborg 1995).

^{xxxv} Le Corbusier var overordentlig inspireret af Auguste Choisy's *Historie de l'architecture* fra 1899. Choisy tilhører, hvad man har kaldt den tredje generation af romantiske hellenister, der fra genopdagelsen af den græske antik i slutningen af 1700-tallet udviklede en forståelse for antikkens arkitektur, der adskilte sig fra den forståelse, som via renæssancetraktaterne tidligere havde præget antik-receptionen. Choisy påpeger således, at Athens Akropolis ikke er skabt aksial-symmetrisk, sådan som renæssancen med glemsel af den forskel, renæssanceperspektivt betød, hvor det havde forvandlet *symmetria* (sammåling) til netop aksial symmetri, ellers havde ment det. Ifølge Choisy skulle Parthenon ikke opleves frontalt og dermed i overensstemmelse med en opdelende synsaks, men derimod over *eck* (eller over

x, som arkitekter gerne siger) som masse eller genstand i samspil dels med andre masser på tempelområdet og dels med områdets naturgivne betingelser (det skrånende etc.). For Choisy gjaldt det altså om at vise, at grækerne havde arbejdet med masser og med ponderation i massernes samspil med deres omgivelser og indbyrdes, hvorfor antikken var langt mere plastisk i både omverdensforståelse og arkitekturforståelse, end moderne akademiregler med rod i renæssancen gav indtryk af og sådan som vi i øvrigt siden har oplevet det med kanoniserede arkitekturhistorier som fx Pevsners (Cf. note 4 ovenfor). For Le Corbusier betød Choisy's iagttagelse af, at Athens Akropolis var skabt som en promenade gennem anlægget i forhold til hvilken masserne tilbød sig plastisk, spændingsfyldt inspiration til at arbejde med en formforståelse, som ikke lod sig geometrisere, i skabelsen af promanader i egne bygninger. Forståelsen for antikkens formarbejde måtte inspirere på et tidspunkt hvor det var klart, at det cartesisk-goemetriserede rum uden kvaliteter kun havde begrænset betydning for arkitekturens rum.

^{xxxvi} Colin Rowe og Robert Slutzky "Transparens: Bogstavelig og fænomenbundet" i *Rumanalyser*, *op. cit.* p. 276.

^{xxxvii} Rudolf Wittkower, *op. cit.* p. 154.

^{xxxviii} Le Corbusier's udtalelse er gengivet i interviewet "Rowe entertains" bragt i *RIBA Journal*, (London 1995) i forbindelse med tildelingen af *RIBA Royal Gold Medal* 1995 til Rowe.

^{xxxix} I vores sammenhæng er det i øvrigt værd at bemærke, at Wittkower på trods af sin overordnede ambition om at restaurere én betydningshorisont for renæssancen, der mageligt kunne rumme Palladio, blev inspirator også for Hagers manierisme-læsning ved blandt andet nogle interessante iagttagelser af perspektivets rum i *Il Redentore*. På paradoksal vis inspirerede Wittkower altså til at skille Palladios arkitektur fra teoretikeren Palladio og teoretikeren Alberti for at befordre Hagers undersøgelse af fællestræk mellem Michelangelo, Vasari og Palladios arkitektur. Atter finder vi anledning til at bruge termen "kontaintentionel" - og det i to omgange.

^{xl} André Corboz, "Vorwort" in Elisabeth Blum *Le Corbusiers Wege – wie das Zauberwerk in Gang gesetzt wird*, (Braunschweig 1988) p.7.

^{xli} Med hensyn til Philippe Boudons betragtninger om Le Corbusier og til en introduktion af Boudons arkitekturteori, *L'Architecturologie*, der arbejder med skala-problemet og overordnet har inspireret betragtninger i denne artikel, endskønt Boudon kun sporadisk er orineteret mod kunstvidenskaben, henviser jeg til min egen "Om arkitektur som filosofi, videnskab og kunst" in *Slagmark nr 27* (Århus 1998).

^{xlii} Peter Bienz, *Le Corbusier und die Musik* (Braunschweig 1998) p. 141.

^{xliii} Ghyka citeret fra *Ibid.* p. 142.

^{xliv} Rudolf Wittkower, *op. cit.* p. 154.

^{xlv} Theodor Adorno, "Funktionalisme i dag", in *Slagmark nr 27*, Århus 1998, p. 50.