

Naturvidenskab og 'det andet'

Historiografiske vinkler på dansk glasarkitektur

Lotte Marianne Bjerregaard

Nordic Journal of Architectural Research
Volym 19, Nr 1, 2006, 12 pages
Nordic Association for Architectural Research
Lotte Marianne Bjerregaard, Danmarks Tekniske Universitet

Abstract:

The article examines the apparent silence concerning history and theory of modern architecture in Denmark during the postwar period. By making inquiries into the general agenda of mainstream C.I.A.M. modernism a strong Danish line of oppositional architecture appears. Sigfried Giedions influential book 'Space Time and Architecture' promotes science, industry and works of engineering. 'Space Time and Architecture' is a linear history in an almost Hegelian sense describing the parallel development of still more dematerialized structures (+exposed glass cladding) and natural science, implicitly evoking a relation between the two. Arne Jacobsen's Rødovre City hall is a case study of architecture that manifest Giedions and C.I.A.M.s programme. Glass Curtain wall cladding and exposed engineering structures characterize this building. A stock of Danish Architects opposed to Arne Jacobsens ideas of architecture and in reality also to the C.I.A.M. programme. They were rooted in architectural theories from the Arts & Crafts movement and further back from the English pioneers of 'The Picturesque'. The essence of these architectural strategies is the opposition to science and industry manifest in tectonic strategies. Bo & Wohlert's Louisiana Museum is a case study in this aspect, wonderfully reinterpreting follies of the romantic garden by means of solid buildingmaterials left with the natural finish and using glass only as a non exposed necessity between

the rough buildingparts. But since 'Space Time and Architecture' aggressively ridiculed what could be termed the romantic architectural programme of Danish post war 'modernism' a silence in relation to History and Theory appeared. The article in detail examines how the term 'romantic' is used as a negative expression in 'Space Time and Architecture' and how Giedion uses the term 'organic' in a sense suited for C.I.A.M.'s mission of promoting science as architectural meaning.

Keywords:

Tectonic, Engineer, Science, Architecture, Arne Jacobsen, C.I.A.M., Organic, Technology, Arts & Crafts, Romantic, John Soan, Historiography

Et af de mest markante betydningslag i det 20. århundredes arkitektur er naturvidenskab. Som den amerikanske arkitekturhistoriker Reyner Banham har påpeget skelnes der inden for arkitekturinstitutionen ikke nævneværdigt mellem fx. den naturvidenskab, som er baseret på eksperimenter, og den som har udspring i logik.¹ Der er tale om noget mere generelt, knyttet til en særlig naturvidenskabelig metode, som fx. den tysk-schweiziske arkitekturhistoriker Sigfried Giedion har påpeget:

A general contemporary understanding of scientific method is more important for our culture as a whole than widespread knowledge of scientific facts. It is through their increasing similarity of method that the various activities of our times are drawing together to constitute one culture.²

En af hovedkilderne til emnet er netop den tyske arkitekturhistoriker Sigfried Giedions værk, *Space, Time, and Architecture*. Det udkom i 1941 og er siden udkommet i flere reviderede udgaver og mange oplag. De fleste arkitekter har på et eller andet tidspunkt læst den, og når man genlæser den mærkes, hvordan principper og sentenser fra bogen eksisterer som et slags kollektivt ubevidste for arkitektstanden. Sigfried Giedion var en fremragende kunsthistoriker, elev af selveste Heinrich Wölflin. Men han var også missionær for en særlig opfattelse af modernisme, som fik en stærk platform via Giedions arbejde for CIAM fra 1928–1956. *Space, Time, and Architecture* er en historie 'fra urtid til nutid'. En linær historie i nærmest hegeliansk forstand, eller en arkitekturhistorie med en særlig mission. Den beskriver udviklingen fra de tunge massive pyramider over de græske templer, gør en pause i barokken og ender ved CIAM modernismens koryfæer: Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Le Corbusier etc.

Den røde tråd gennem udviklingen er sammenkoblingen mellem 'murens opløsning' og naturvidenskab. Jo mere naturvidenskab, jo mere 'murens opløsning'. Fænomenet inkluderer både 'interpenetration of interior and exterior' – via billedredaktionen defineret hovedsageligt som bygninger med glas-curtainwall og i byplanmæssig henseende som opløsningen af den traditionelle karré by. Fremstillingens afsæt er Giedions irritation over et fænomen, som ikke passede ind i hans udviklingshistorie eksemplificeret ved 1800tals banegården. Foran ses en Beaux arts kreation af stilarter fra alle tidsaldre og bagved en uformidlet overgang til peronoverdækningens ingeniørkonstruktion. Dette fænomen kaldte Giedion for 'splitpersonality' problemet³ Adskillelsen mellem konstruktion og arkitektur⁴ var for Giedion et sygdomstegn, der viste, at mennesket hang fast i gamle vaner og forestillinger og ikke kunne bringe sig selv på niveau med udviklingen. Giedion valgte med andre ord at hyldre peronoverdækningen. Dvs. ingeniørkonstruktionen som repræsentant for naturvidenskab og dermed modernitet.

Barokken som periode spiller en speciel rolle i Giedions historieskrivning, som et slags højdepunkt. For eksempel

hæfter Giedion sig i sin gennemgang af Balthasar Neumanns Vierzehnheiligen Kirke sig ved, at de 3dimensionelle kurver på Neumanns tid kunne kalkuleres via integral kalkule og at Neumann lader lyset fosse ind af store vinduer med klart glas, og noterer til slut at kirken er samtidig med den gryende industrialisme i England.⁵

Vi ser her et typisk eksempel på det Reyner Banham kalder 'temporal coincidence' i Giedions historie skrivning.⁶ Dvs. at når der opstår nyskabelser i naturvidenskab, teknologi og arkitektur samtidigt, så må det skyldes, at det betydningsmæssigt hænger sammen. En strategi, Giedion anvender igennem hele sin arkitektoniske evolutionsfortælling. Efter barokkens manifesterede 'opløsning af muren' indtraf 'splitpersonality' problemet i det 19. århundrede, men i det 20. århundrede øjner Giedion muligheden for, at der igen kan blive bragt orden i udviklingen. At der kan findes en ny universalitet, som binder teknologi, arkitektur (kunst) og naturvidenskab sammen igen. I den arkitektur, Giedion fremhæver i bogens tekst og billeder er ingeniørkonstruktionerne essentielle, fordi de per automatik indeholder naturvidenskab. Kun ingeniørens beregninger gør det muligt at udnytte de nye byggematerialer, fordi der må udføres eksperimenter, som muliggør en korrekt dimensionering og brug af materialet. Herved fremkommer den attråværdige spinkelhed i dimensionerne, som afskrækker traditionalister og hemmeligt morer modernisterne. ('De tror det vil falde sammen, men vi ved bedre'). Hertil kommer at stål, beton og ikke mindst glas også i sig selv er resultater af naturvidenskabelig forskning (kunstigt soda, essentielt for glasproduktion blev frembragt via kemisk analyse i 1863). Giedion integrerer bevidst og præcist påpegningen af disse teknologiske innovationer med gennemgangen af arkitektureksemplerne i bogen.

Det følger af Giedions udredning at bygningsgrænsen skal dematerialiseres: fordi det muliggøres af naturvidenskab, og dermed implicit manifesterer naturvidenskab som betydningslag. Bygning af glas og stål kommer dermed til at stå som målet for enden af en evolutionsproces "Glass was called in for its dematerializing effect."⁷ Det arkitektoniske resultat er 'Space-Time', som en særlig rumlig kvalitet, igen knyttet til det gennem bogen nærmest mantra-agtige slogan 'Interpenetration of interpenetration of inner and outer space'⁸, hvilket kommer til at figurere som udgangsbønnen i den store evolutionsfortælling om 'murens opløs-



Arne Jacobsen, Rødovre Rådhus, facade og sal, 1958.

ning'. 'Space-Time' kvaliteten opleves ifølge Giedion bedst ved bilkørsel med høj fart – de faste gestalter opløses i flimrende partikler, som når videnskabsmanden disintegrerer i en analytisk proces.⁹

Mellem Arts & Crafts og modernisme

Eksempler på arkitektur, der ville passe ind i Giedions fortælling på en bekræftende måde, kan findes i den danske arkitekt Arne Jacobsens sene oeuvre. Men Arne Jacobsen var, som de fleste andre i sin generation, ikke arkitekturteoretiker eller eksplicit på nogen måde omkring sit idégrundlag. Således er det kun i tolkningen af hans opførte værker, vi kan spore 'Space-Time' kvalitetene, arven fra CIAM og indirekte fra Sigfried Giedion manifesteret i dansk arkitektur.

SAS-hotellet (1960) kunne have skrevet sig ind i Giedions arkitekturkanon p.g.a. dets åbenlyse slægtskab med de

modernistiske skyskrabere af fx. Mies van der Rohe, som allerede er repræsenteret i bogen. Det særlige ved skyskraberen som type er, at den er direkte affødt af to moderne konstruktionsprincipper: Chicago's stålskelet og den europæiske søjle-plade konstruktion af beton (Hennebique/Le Corbusier). Som Le Corbusier formulerede det: Rummet mellem søjlerne er frigivet; hvorfor begynde at fylde det ud igen?¹⁰ Glas-curtainwall'en synliggør Giedions ide om 'murens opløsning'.

Arne Jacobsens Rødovre Rådhus fra 1958 kan forstås som netop en skyskraber, der er lagt ned. To rækker af betonsøjler danner en konstruktionsmæssig rygrad. Herudfra er etagedækkene udkragede – omhyggeligt ingeniørmæssigt tilspidsede mod facaden, hvor lasten er mindre. Det manifesteres i rummene som et let skrånende loft. Dematerialiseringsbestræbelsen øges jo mere man nærmer sig facaden: skillevæggene er de sidste 20 cm. erstattet af stålflancher. Kulminationen på dematerialiseringen er glas-curtainwall'en. Glasset skubbes i forgrunden som bærer af denne betydning. Det virker som en hinde, klæbet uden på bygningen, fordi det fornedes ved soklen er let fremrykket og som skyline er lidt højere end det bagvedliggende tag. De spinkle stålsprosser danner et fint net, og ved nøje studie afsløres en detaljering som konsekvent hylder princippet om at opsplitte i enkeltdele. Næsten hjerteskræende er Arne Jacobsens kolossale besvær med fuldstændigt at skjule de helt ordinære sidehængte vinduer, og få denne curtainwall til at ligne Seagram's mest muligt.

Men når historien om Arne Jacobsen er fortalt, melder et problem sig. For meget få andre af de danske arkitekter passer i Giedions kanon. Den store gruppe af danske arkitekter, som følte sig knyttet til dét Kay Fisker kaldte den 'Klintske Skole' havde andre idealer. Som udtrykt af Kaare Klints elev og samarbejdspartner, Wilhelm Wohlert:

Jeg følte mig ikke tiltrukket af modernismen, ... jeg kunne ikke vende mig til Arne Jacobsens formelle elegance Til gengæld tiltalte Kaare Klints ideer om det værdifulde i traditionen, om materialer, der patinerer smukt og den enkle afklarede form mig ... de Californiske og japanske idealer, udvidede arkitekturens udtryksforråd betragteligt.¹¹

Wohlert sigter til 1950'ernes danske arkitekters fascination af bl.a. Greene & Greene, Maybeck o.a. californiske Arts & Crafts arkitekter fra århundredeskiftet.¹²

Danmark har ikke en stærk arkitekturteoretisk tradition, men alligevel er det som om, det er særligt svært at få noget konkret at vide om denne gren af dansk arkitekturs egentlige idealer – bortset fra at de ikke føler sig som en del af CIAM modernismen. Men også i denne forbindelse er det alligevel nyttigt at søge til Giedions bog *Space, Time, and Architecture*, fordi den mellem linjerne viser billedet af 'det andet', af dét som ikke passer ind i CIAM modernismens program.

Et eksempel kunne være den japansk inspirerede californiske Arts & Crafts arkitektur, som Wohlert nævner. Den dømmes Giedion hårdt og kontant: 'Submerged by sham Spanish imitation'.¹³

Arts & Crafts arkitektur er en arkitekturtradition, som Giedion affærdiger. Den afgik ved døden i 1914 ifølge Giedion:

All the vigorous efforts of the decade before the war ended in disillusionment. The Arts and Crafts movement was seen to have worked itself out. It had indeed done much to eliminate fashions that were carry-overs from the previous period, but improvements in furniture and reform in household taste opened up no real outlet for continued future development.¹⁴

– og godt så, for det var en bagstræberisk og sentimental flok, 'weak in their emotional structure'.¹⁵ Problemet for Giedion var, at der i Arts & Crafts-arkitekturteori lå en velfunderet modstand mod naturvidenskab og dens slægtning, industrialisme. Og det var vel at mærke veludbyggede arkitektoniske strategier, der underbyggede denne bevidste opposition. Giedion respekterede imidlertid ikke dette tankegods og standpunkt og betragtede det i stedet som Arts & Crafts arkitekternes manglende evne til at se udviklingen, en slags blindhed:

Winckelmann, the discoverer of Greek art, could not bear to look out the windows of his carriage when he crossed the Alps into Italy around 1760. He found the jumbled granite masses of the St. Gotthard so frightful that he pulled down the blinds and sat back to await the smooth outlines of the Italian countryside. A century later, Ruskin was seeking out the mountains of Chamonix as a refuge from an industrial world that made no kind of aesthetic sense. Ships, bridges, iron construction – the new artistic potentialities of his period, in short – these were the things Ruskin pulled down the blinds on.¹⁶

Naturromantik

Arts & Crafts arkitektur og teori har rødder i naturromantikken og det pittoreske.¹⁷ I den forbindelse er det interessant at notere, at selvom Giedion har skrevet doktorafhandling om romantikkens arkitektur og er særdeles vidende om den (hvilket citatet ovenover også viser), så udelades romantikken som periode i Giedions arkitekturhistorie. Det eneste sted Giedion direkte omtaler romantikken som kunsthistorisk periode medregnes den til det 19. århundredes 'splitpersonality'-problematik.¹⁸ I sit afsnit om byplanlægning, hvor Giedion jo vil plædere for en tættere kontakt med naturen, skulle man tro han måtte komme ind på den engelske tradition, og dermed tankegodset fra romantikken. Men i stedet for at se den engelske romantiske have som en nyskabelse, vælger han at se den som et træk bevaret fra tidligere tider.¹⁹ Giedion ser det, imodsætning til f.eks. de engelske arkitekturhistorikere David Watkin og Christopher Hussey, som en udvidelse af en barok tankegang, at 'greenery' introduceres i byplanlægningen. Hvor de to nævnte ser det som tæt knyttet sammen med romantikkens naturideer og 'picturesque' kompositionsteori. Giedion forholder sig dog implicit til den pittoreske tradition i og med, han anerkender, at der er sket noget nyt i forhold til den aksefaste, geometrisk funderede planlægning:

What is important at Bath is the interrelations between the various squares and crescents, relations so much more subtle than the purely axial ones employed in french town planning. Such carefully thought-out relationships arrived at in London toward the end of the eighteenth century.²⁰

Igen undlades det at nævne denne form for planlægning/kompositionens direkte ophav: Den pittoreske tradition og den naturromantiske park.

Selve begrebet 'romantic' bruges af Giedion som et negativt ladet begreb i mange forskellige sammenhænge. Det synes at betyde 'bagstræberisk' og betegner dét ikke at følge med udviklingen. Eksemplerne er mange, men her kan fremhæves: Giedion begrunder Le Corbusier's fiasko i forhold til at få tildelt store bygningsværker, såsom League of Nations og U.N. i N.Y., ud fra det, Giedion opfatter som Le Corbusier's 'position as a fighter'. Dette var

the direct outcome of the nineteenth century's tragic rift between its advanced scientific thinking and a reactionary

romantic feeling that continued to line on in the mind of the people and the authorities.²¹

Senere bruges 'romantic' også som et negativt ladet begreb i forbindelse med ekspressionisme: "Bauhaus was a salvation from the romantic mysticism and tragedy of expressionism."²² Her skal det indskydes, at ekspressionismen havde et kritisk standpunkt i forhold til industrialisme og naturvidenskab, som indebar, at man formulerede et ønske om at skabe et 'organisk' samfund, udtrykt i bl.a. Taut's vision for en arkitektur af farvet glas. 'Romantic' optræder også som et negativt ladet ord i forbindelse med Berlages byplaner: 'Berlages reaction ... against the romantic ideal of the garden city is easily understandable.'²³



Antoine de la Calmette, Pavillon ved Liselund Slot, 1792–98, Møn.

For at forstå affærdigelsen af romantikken og det romantiske må vi se nærmere på hvad den indeholdt. I den engelske park (den naturromantiske naturkonstruktion) vægtes kontakten med en levende besjælet natur. Det poetisk begavede individ, som vandrer i parken, kan via association opnå en kontakt med denne levende natur. Den naturromantiske park indeholder et væld af arkitektoniske manifestationer, som skal befordre foreningen mellem mennesket og naturen. Stedets ånd underbygges umærkeligt, suppleret af små pavilloner, hvis tektonik hjælper associationen på vej, fra tagudhængets uafbarkede stolper, til det levende træ ved siden af, og videre til skoven bagved. Liselund Slot på Møn tegnet af Antoine de la Calmette fra 1792–98 kan tolkes som et 'landskabslot'. De små pavilloner er som værelser i slottet; schweizerhuset er domestikværelse, den kinesiske pavillon; musikværelse, Det norske hus fungerer som gæsteværelse, den gotiske ruin 'er' badehus etc. Ruinen spiller en særlig rolle, fordi den ligger perfekt i grænselandet mellem bygning og bevægelsen mod igen at blive til natur... Og mellem disse rum vandrer det poetisk begavede individ i naturen, under himlen.

I virkeligheden en ekstrem 'interpenetration between interior and exterior', som Giedion burde have kunne lide. At han afstår, må begrundes i, at naturromantikens natursyn vanskeliggør synet på natur som råstof for industri, og passive objekter, som blindt adlyder naturvidenskabelige lovmæssigheder. Det perspektiveres ved at se, hvordan glas anvendes i den romantiske arkitektur og Arts & Crafts arkitektur. Man kunne spørge, hvilken rolle spiller glas i ruinen? Hvis man stadig skal kunne opfatte ruinen som en ruin, må glasset ikke være synligt, der må ikke være sprosser etc. Glasset er i denne tradition en slags 'krykke', en nødvendighed, som blot skal være som et slags transparent 'inter'. Allerhelst ville man være som den ædle vilde, ude i det åbne. Eller som John Soane har formuleret det: "...light is often introduced very advantageously above the cornice, so that the window is not seen from below".²⁴

En interessant brug af denne strategi for glas findes i Frank Lloyd Wrights arkitektur. Fx. i den berømte 'Falling Water vinduesdetalje'. Frank Lloyd Wrights arkitektur kan tolkes som en radikal virkeliggørelse af Arts & Crafts' arkitekturteori. Bl.a. arkitekturhistorikerne Peter Davey og Norman Kelly Schmidt har demonstreret dette.²⁵ Frank Lloyd Wright var sekretær i en amerikansk Arts & Crafts



Frank Lloyd Wright, Falling Water.

inspireret sammenslutning ('National Trust', som bl.a. havde Ashbee som gæst). Rousseau var sammen med de amerikanske natur- og nationalromantiske digtere Emerson og Whitman Frank Lloyd Wright's følgesvende gennem livet. Et fuldstændigt central begreb hos Frank Lloyd Wright er *genius loci*. 'En bygning skal gro ud af sit sted

som et træ', hvilket blev udtrykt i måden bygningen smeltede sammen med landskabet på, valget af regionale materialer og teknik.

Med Frank Lloyd Wright opstår et problem, fordi Giedion ikke bare kan affærdige ham, Frank Lloyd Wright var allerede en del af den modernistiske kanon, – selvom FLW hele livet tog udtrykkeligt afstand fra CIAM. Reyner Banham har påpeget en pudsigt historiografisk detalje i den forbindelse. Han hævder, at i de første Wasmuth portofolier af Frank Lloyds Wrights huse var kun planer og stregetegninger taget med (ingen tektoniske informationer). Og derfor blev det af fx. Oud tolket som dynamiske 'Space-Time' rum.²⁶ Derfor vor der ingen vej uden om, at Giedion måtte assimilere Frank Lloyd Wright i sin kanon. Det gør han ved at fremdrage helt specielle træk ved Frank Lloyd Wrights arkitektur. Et næsten ufrivilligt komisk eksempel på Sigfried Giedions jernhårde holden sig til dét, han nok selv ville kalde positivistisk? saglighed, demonstreres i hans møde med en 'hunting lodge':

Before I had seen any of Wrights houses, I stopped once for a rest in a hunting lodge in the Vermont Hills. It had an immense stone chimney which stood massively in its center, rising the entire height from the ground up through the roof. The interior space was undivided, except for a partition which cut off the kitchen and the sleeping room there was no ceiling but simply open rafters from which hung fox and bear skins.²⁷

Giedion tolker forbindelsen mellem dette rum og rummene i Frank Lloyd Wright's arkitektur, som at de begge er undfanget som principielt et-rums interiører (åben fleksibel plan, et af de mere sjældne 'Space-Time' træk). Han ser med andre ord bort fra hele det lag af betydning, der ligger i, at man kan se de uafbarkede rafters, de utilhugne sten etc.

I samme ånd sammenligner Giedion Frank Lloyd Wright's centralt placerede ildsted, med 'installationskernen' i moderne byggeri:

The house spread out from a central core (plumbing, heating electricity and ventilation, were concentrated in the darkest spot of the building.)²⁸

Ildstedet er i den amerikanske arkitekturhistoriker Norris Kelly Smith's tolkning af Frank Lloyd Wright's værk tillagt en næsten sakral betydning²⁹, hvilket får det til at virke som

en tilsnigelse, at se det centrale ildsted, som en parallel til at placere installationer i en kerne i det mørkeste af huset. Dette er en funktionel fremgangsmåde, der blev udviklet i højhusbyggeriet. Det skal dog retfærdigvis siges, at en del af konceptet omkring The Usonian House var, at installationer skulle placeres i en kerne,³⁰ (men dette omtaler Giedion ikke). Generelt opfatter Giedion Frank Lloyd Wright's arkitektur som udtryk for 'Space-Time' (i og med at det er inkluderet i hans kanon), men han har forbehold:

He (FLW) is impelled unconsciously by the same forces that worked in Europe about the years later; there however, the concern was to explore new penetrations of inner and outer space, rather than, as with Wright to treat the house as an enclosed spatial unit.³¹

Som vi har set det i den naturromantiske park, så er det spørgsmålet, om der ikke her demonstreres en langt mere radikal 'interpenetration of interior and exterior' blot passer den ikke ind i Giedion's projekt.

Det organiske

På lignende vis tvinges Giedion til at skulle assimilere begrebet 'det organiske', fordi det allerede var integreret i CIAM arkitekternes ordforråd. Når fx. Frank Lloyd Wright bruger ordet organisk betyder det: et liv i simpel enkelhed med naturen.

Organic simplicity might everywhere be seen producing significant character in the ruthless but harmonious order I was taught to call nature. I was more than familiar with it on the farm.³²

Det levende træ i vækst er her igen den centrale metafor. Vi er vant til at bruge begrebet på denne vis i nordisk arkitekturteori. Men hos Giedion betyder 'organisk' de naturvidenskabelige lovmæssigheder, der er på spil i konstruktionerne, som ingeniørerne arbejder med:

The way ahead lies with a freer use of shell construction such as has been developed...reaching the point where construction acquires the organic power of nature.³³

Maillart had a particular sensitivity, an almost intuitive understanding of the forces which act upon a structure.... he (Maillart) hollowed out his girders, reduced the dimensions of support to the utmost. This requires an imagina-

tive, flexible mind in close contact with nature, and not the bookkeepers mentality of mere calculator....Maillarts almost organic formations....³⁴

Eller 'det organiske' som principperne bag både naturvidenskab og kunst; den disintegrerende, analytiske process, der opsplitter i grundbestanddele, når frem til en 'natur' der består i netop disse grundbestanddele, samt de lovmæssigheder der styrer dem...også dette betegnes af Giedion som 'organisk':

...in the hands of Robert Maillart reinforced concrete lost its rigidity and became almost an organic skeleton, where every particle throbbled with life. In the hands of le Corbusier the amorphous material of crude concrete – beton brut – assumed the features of natural rock.³⁵

Visse steder benytter Giedion begrebet til betegnelse af det irrationelle i forhold til det rationelle:

...it was an integral part of his being that he (Le Corbusier) knew how to reconcile these seemingly divergent realms and finally he allowed neither the insistence of the rational nor the insistence of the organic to prevail.³⁶

Den tredje betydning af ordet i *Space, Time, and Architecture* er, dét at være realistisk, kunne følge med udviklingen:

Organic in the sense of Sullivan and of Wright is a protest against the split personality, against split culture. It is identical with the ten-fingered grasp of reality – or with that development in which thinking and feeling approach coincidence.³⁷

Den Danske modernistiske guldalder

Louisiana Museet I Humlebæk af Wilhelm Wohlert og Jørgen Bo er et eksempel på et arkitekturværk, som ved første øjekast ligner 'CIAM modernistisk arkitektur', men alligevel ved nærmere undersøgelse undrager sig og i stedet lægger sig flot ind i en stolt naturromantisk arkitekturtradition. Bygherren, Knud W. Jensen har beskrevet processen:

Parken med sine plæner og gamle træer, skovsøen og Sundet var medbestemmende for bygningens udformning. Det gjaldt om at fremme oplevelsesmulighederne i dette landskab, og arkitekterne, Jørgen Bo og Vilhelm Wohlert, lærte det at kende ved at vandre rundt på grunden i månedsvis

inden de begyndte at tegne. De fik ligesom terrænet op gennem fødderne, fandt ud af hvilke træer der var uundværlige og studerede solens gang over terrænet.³⁸

Den første etape af museet fra 1958–59 kan tolkes som en sti i en romantisk park, der slynger sig uden om eksisterende træer. Ved særlige steder er der placeret pavilloner (Giacomettisalen ved Søen, restaurant ved Øresund). Man går langs en hvidtet 'havemur', som kunne tolkes som en reminiscens, en ruin man kan forestille sig havde ligget der i forvejen (hvilket selvfølgelig ikke er tilfældet). Når man ser anlægget udefra er det netop karakteristisk at muren er højere en taget, det ville have været mere økonomisk at slutte muren under taglinjen. Belægningen på gulvet er brune haveagtige teglfliser, gulvet skråner og følger terrænet. Loftet er en enkel træ'plade', som bæres af sortbejdsede stolper, der giver associationer til havens pergolastrukturer. Denne association har Bo & Wohlert bevidst underbygget ved at skjule overkarmen over 'træpladen' og lade loftet fortsætte



Lotte M. Bjerregaard, ph.d., adjunkt
Danmarks Tekniske Universitet
lbj@byg.dtu.dk

50 cm ud på den anden side af glasset. Detaljen mimes i terræniveau, hvor også teglfliserne ligger i et 50 cm bånd uden for glasset. Glasset er med andre ord camoufleret som Soane kunne have ønsket sig. Det er et stykke transparent intet mellem pergolastolperne i den naturromantiske park.

Sigfried Giedions historiografiske vanskeligheder med 'det andet' – den naturromantiske opposition til CIAM modernismens hyldest af naturvidenskab og industri – perspektiverer dansk efterkrigsarkitektur. I denne periode tav danske arkitekter gradvist om forkærligheden for Arts & Crafts ideerne. Men stadigt leveredes en strøm af implicitte referencer i den byggede arkitektur fra perioden. En stiltiende arkitekturtradition fortsatte sin byggepraksis, men uden eksplisit arkitekturteori. Den danske arkitekturtraditions værdier var i udgangspunktet netop dem, som ikke kunne integreres i Giedions evolutionshistorie, og i stedet for åben kamp gik man arkitekturteoretisk i hi. Historieskrivning om dansk efterkrigsarkitektur vanskeliggøres af dette – måske delvist bevidst valgte røgslør.

Noter

1. Reyner Banham, *Design and Theory in the First Machine Age*, London 1960, p. 18
2. Sigfried Giedion, *Space, Time, and Architecture*, Harvard 1997, p. 16
3. *Ibid.* p. 13.
4. Adskillelsen mellem konstruktion (ingeniørkunst) og arkitektur, bekymrede ledende arkitekturteoretikere fra midten af 1800-tallet og frem; Viollet Le Duc og den brogede skare af rationelle konstruktivister gav en vifte af 'forsoningsstrategier'. Her udviste Giedion en langt større radikalitet end Viollet le Duc, en radikalitet i tråd med futuristernes og konstruktivisternes.
5. Giedion, op. cit. p. 132–133
6. Banham, p. 112
7. Giedion, op. cit. p. 497
8. *Fx. ibid.* p. lv-lvi
9. 'Largely an effect of the automobile', *ibid.*
10. Reyner Banham, *The Architecture of the Well-tempered Environment*, London 1969, p.154+155
11. "Man skal være ydmyg i sit udgangspunkt", Vilhelm Wohlert, interview, *Arkitektur DK*, 1991 p.339
12. Kay Fisker, "Bay region-stilens ophavsmænd", *Arkitekten*, #2, 1962, p. 17–27 samt Vilhelm Wohlert, "En amerikansk arkitektskole", *Arkitekten*, 1954, p. 189–193.
13. Giedion, op. cit. p. 500

14. Ibid. p. 485
15. "The classic and gothic fashion which in those years overwhelmed the constituent facts of American architecture had of course nothing to do with tradition. They meant nothing more than the giving of an artificial backbone to people who were weak in their emotional structure.", *ibid.* p. 425
16. Ibid. p. 432
17. At Arts & Crafts arkitekturen er en videreudvikling af det pittedes arkitektur, er demonstreret af bl.a. Peter Davey, *Arts & Crafts architecture*, London, 1995, p. 7 og af Christopher Hussey, *Studies in a point of View*, London 1927, p. 229–230 "A country house by any of the hundreds of capable architects of to-day may seem a long way from Reynolds Discourses... but through Ruskin they derive from the obscure gentlemen whose works we have been glancing at; through them from Price, Knight, Malton and Meason; and thence from Gainsborough and Morland, Claude and Salvator Rosa."
18. "Classicism in both periods (Late baroque and romantic classicism) was only a coloring- a transitory fact, as I would say now. The essential characteristic of this time was that beneath the classic exterior, the baroque inheritance had begun to disintegrate and nineteenth century tendencies had begun to appear." *opus cit.* p.2 Umiddelbart før har Giedion dog bemærket om romantikkens arkitektur, at den er kendetegnet af "individualistic isolation of rooms" (dvs. et træk, der er i modstrid med 'Space-Time's dynamiske 'interpenetration etc.): "In the architecture of the time (1800) the trend toward an individualistic isolation of rooms from each other was nowhere so strongly marked as it was in Germany – in the work of K.F. Schinkel. This was the true architectural equivalent of the individualism of the romantic poets – romantic classicism."
19. "The baroque architects of the second half of the eighteenth century took pains to preserve the association of architecture and greenery. This new phase of town planning continued and was extended for along while in the nineteenth century. Because in any period town planning is the last department of architecture to acquire a form, the association of architecture and greenery was maintained until the influence of industrialization seriously altered the daily life of the nineteenth century", *ibid.* p. 712
20. Giedion, *op. cit.* 1997, p. 723
21. Ibid. p. 585
22. Ibid. p. 485–489
23. Ibid. p. 802
24. John Soane, *Lectures on Architecture*
25. Davey, 1995, p. 207+210. Davey tilføjer: "Wright was steeped in the theories that produced the English Arts and Crafts movement. Ruskins *Seven Lamps* was one of the first books he owned on architecture and Morris was one of his early heroes."
26. Reyner Banham, *Design and Theory in the First Machine Age*, London 1960, p. 150
27. Sigfried Giedion, *op. cit.* p. 400
28. Ibid p. 405
29. Smith Norris Kelly, *Frank Lloyd Wright – a study in architectural content*, New Jersey 1966, p. 71
30. Ildsted, varmeinstallationer (til gulvvarmeanlægget) og vand var placeret i en kerne, på en sådan måde, at det netop også medførte et krav om en integreret byggeproces, hvor 'alt' skulle gøres i samme proces. Ford Edward, *Details of Modern Architecture*, vol I, p, 335–339, MIT 1994.
31. Gideon *op cit* p. 413
32. Frank Lloyd Wright, *The Natural House*, New York 1954, p. 15
33. Giedion, *op. cit.* p. xlii
34. Ibid. p.472
35. Ibid. p.546
36. Ibid. p. lv
37. Ibid. p. 415
38. Knud W J ensen, *Louisiana*, p. 10. Samme fremgangsmåde er beskrevet i forhold til Wohlerts og Niels Bohrs placering af annexet til Niels Bohrs Sommerhus: "Niels Bohr var meget optaget af de to bygningers indbyrdes forhold, af dialogen mellem dem. En tidlig sommersøndag satte vi sammen huset af i terrænet. Det fik en retning, der danner 60 gr. med det gamle, og samtidig en god indpasning mellem træerne". Vilhelm Wohlert, *Strejftog*, København 1987.

