

1. Aldo Rossi: Il ritorno dalla Scuola

# Erindringsrum

Sisse Tanderup

## Hvorfor erindring i dag?

Sagen gælder her forholdet imellem arkitektur og erindring med særligt henblik på den italienske arkitekt Aldo Rossis (1931–97) Bonnefanten-museum i Maastricht (1990–94). Baggrunden er min overbevisning om, at det er vigtigt for den fysiske udformning af vores moderne samfund, at der skabes en sammenhæng imellem nyt og gammelt. Den mest trendskabende arkitektur i de sidste tyve år søger ikke denne forbindelse, som det for eksempel ses hos arkitekten Rem Koolhaas (1944–), der fokuserer på den generiske by med det gennemsnitlige menneske. Konsekvensen er, at byens rolle som et identitetsskabende rum glider i baggrunden. Byen bliver stedløs, fordi alle steder indskrives i den samme gennemsnitlige tilstand. Her prioriteres hastighed, fleksibilitet og økonomi, når der produceres bygninger. Deri ligger en udfordring indenfor den moderne arkitektur: Hvordan kan disse forhold varetages, samtidig med at det erindringsmæssige aspekt inddrages?

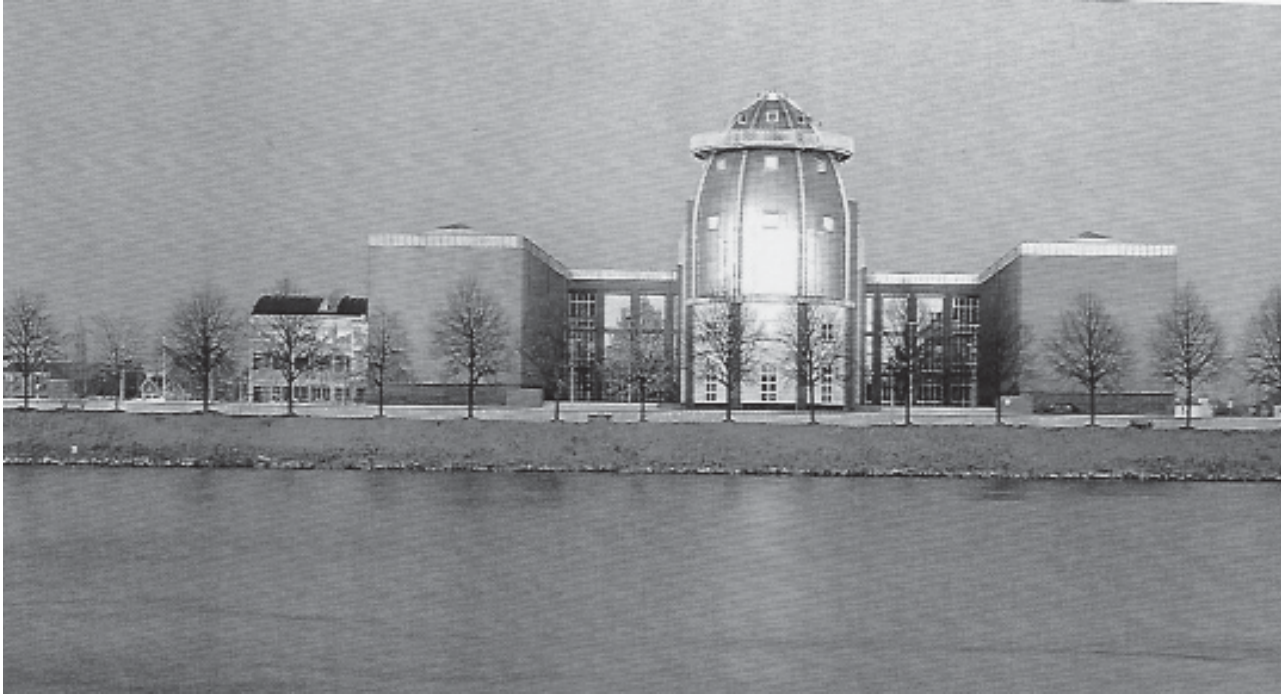
Den moderne erindring er afhængig af erindringssteder i den forstand, at det er igennem sådanne steder, vi opnår en del af vores identitetsfølelse. Men det er ikke ukompliceret at overlade erindringsarbejdet til monumenter og andre

erindringssteder, fordi vi selv til en vis grad opgiver vores ”forpligtelse til at erindre”<sup>1</sup>. Vi tænker, at erindringsstederne altid vil være der til at påminde os, hvorfor vi forlader dem for at kunne vende tilbage, når det er belejligt. Som en følge heraf bliver erindringsarbejdet adskilt fra hverdagslivet<sup>2</sup>.

Der er forskel på erindringssteder. Nogle steder vil for eksempel forherlige de døde og ændre på historien. Dette kan eksemplificeres ved krigsmonumenter fra Anden Verdenskrig, som netop ofte ikke er udtryk for en nuanceret opfattelse af de døde og dermed også af de levende. Andre steder som for eksempel Aldo Rossis Bonnefanten-museum i Maastricht erstatter ikke den levende erindring, men gør, at man mindes fortiden og reflekterer over dens betydning for nutiden. Aldo Rossi siger om erindring i et brev til Bonnefanten-museets direktør Alexander Grevenstein: ”Museet skal være stedet, hvor besøgende skal standse op et øjeblik og blive mindet om hvor de er, og hvem de er”<sup>3</sup>.

## Aldo Rossis syn på erindring

Aldo Rossi beskæftiger sig med erindring inden for både arkitektur og teori. I hans teoretiske ungdomsværk: *Byens arkitektur* giver han for første gang udtryk for sine tanker



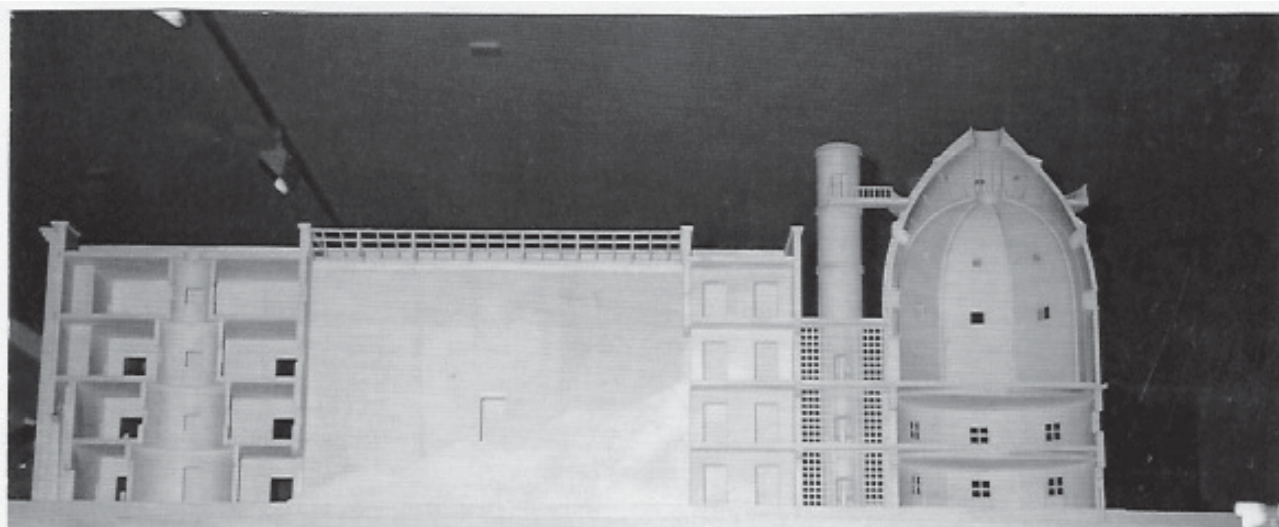
2. Aldo Rossis Bonnefonten-museum i Maastricht, Holland

om erindring. Han anskuer byen som et kunstværk, som en kollektiv hukommelse<sup>4</sup>. Byens arkitektur bliver for Rossi til erindringens arkitektur, fordi han ser byen som rummet for den kollektive erindring. Byen er en samling af fortidige spor – en erindringsbeholder. Mennesket opnår først en forståelse for byens kollektive erindring, når det i byen finder disse spor.

I forlængelse af den franske erindringsforsker Maurice Halbwachs arbejder Rossi med begrebet kollektiv erindring som udtryk for et samfunds samlede erindringsproduktion<sup>5</sup>. Halbwachs fortæller i sin bog *Den kollektive erindring*, at menneskets personlige erindring er afhængig af de sociale rammer. Det er vigtigt for Halbwachs at skelne imellem den individuelle erindring og den kollektive erindring<sup>6</sup>. Den kollektive erindring er vigtigere end den individuelle erindring. Han adskiller sig i dette syn fra den forskning, som undersøger den neurofysiologiske basis for erindring. Halbwachs er af den opfattelse, at et ensomt individ ikke har en erindring, fordi erindringen først vokser i mennesket igennem socialiseringsprocessen. Vi erindrer i et samspil med omverdenen<sup>7</sup>. Når vi kommunikerer inden for en gruppe lige fra familie til religions- og nationsfællesskaber, holder

vi den kollektive erindring i live. Men hvis vi ikke deler vores erfaringer med andre, glemmer vi, hvad der er sket, og erindringen forsvinder<sup>8</sup>. Rossi deler ikke Halbwachs' syn, når han adskiller den kollektive og den personlige erindring. Rossi siger i *Byens arkitektur*: "Alt, som eksisterer i byen, er både kollektivt og individuelt"<sup>9</sup>.

Aldo Rossi arbejder som ung på arkitekturtidsskriftet *Casabella Continuità*. Han stifter her bekendtskab med Walter Benjamins skrifter, som han drøfter med en gruppe af unge venetianske arkitekter. Jeg ser en tydelig inspiration fra Walter Benjamin i Aldo Rossis teoretiske værk *En videnskabelig selvbiografi* (1981). Der er ingen kronologisk orden i hverken Walter Benjamin eller Aldo Rossis erindringsstykker, hvorfor de begge nægter at kalde dem for en selvbiografi, idet urets mekaniske tid for dem er irrelevant. Aldo Rossi ville oprindeligt have kaldt sin videnskabelige selvbiografi for "arkitekturens glemsel"<sup>10</sup>, idet glemsel for ham hænger sammen med den manglende erindring af arkitekturens historiske former. Erindring er ifølge Rossi aldrig sig selv, idet den dialektisk anskuet også er betinget af sin modsætning glemsel. Det vil sige, at begrebsparrene erindring og



3. Tværsnit af modellen

glæmsel, og kollektiv og personlig erindring, igennem Rossi kan anskues som begreber, der komplimenterer hinanden i stedet for at være hinandens modsætninger. Rossi tænker i helheder, og han ser ikke så pessimistisk på erindringen i vores moderne verden som Theodor W. Adorno, der taler om "en menneskehed uden erindring"<sup>11</sup>. Derimod forsøger Rossi at fortælle os om, hvordan vi på ny kan erindre.

For Aldo Rossi er hans arkitektur tæt forbundet med hans skrifter. Det nære forhold imellem teori og praksis kommer til udtryk i hans videnskabelige selvbiografi. Den poetiske stil, som han benytter i bogen, minder om den poesi, der opstår i Aldo Rossis tegninger, når han bringer arkitekturen i spil med design.

### "Il ritorno dalla scuola"

Aldo Rossis tegning "Il ritorno dalla Scuola" (fig. 1)<sup>12</sup> er et eksempel på denne poetiske forbindelse imellem arkitektur og design. I billedets centrum står Aldo Rossis kaffekande "la Conica", som han tegner for firmaet Alessi. Aldo Rossi skriver i sin videnskabelige selvbiografi, at han som barn beundrede kaffekandernes mærkelige former i barndomshjemmets køkken. Kaffekander er for ham miniatureudgaver af den fantastiske arkitektur, som han siden hen møder<sup>13</sup>. Den blå kaffekande er et billede på Rossis personlige erindring. Den viser sig i flere af hans tegninger, og den anes i kuplen til Bonnefonten-museet i Maastricht. Rossi er en samler af

mærkelige former, som har det med at skyde sig ind som fremmede elementer i klassisk strenge bygningskroppe. Han er klar over, at disse former er med til at deformere en bygning. Han citerer i sin *Videnskabelige selvbiografi* Walter Benjamins *Barndom i Berlin omkring år 1900*<sup>14</sup>: "Derfor er jeg deformeret af alt, som omgiver mig"<sup>15</sup>. Aldo Rossi ser denne deformation som nødvendig for arkitekturen. Han fortæller i sin selvbiografi, at tingene har et forhold til hinanden som ordene i en ordbog. Ordbogen handler om erindring. Når ordene påvirker hinanden, udvikler sproget sig<sup>16</sup>. Rossi er således interesseret i de aflejringer af sproget, som sætter sig, når man bladrer i en ordbog. Han ønsker via dette eksempel at anskueliggøre, hvordan ordene påvirker hinanden, hvilket kan ses som en modsætning til det faktum, at en almindelig læser af en ordbog adskiller ordene. Det er i øvrigt et abstrakt billede på, at Aldo Rossi ønsker, at nutiden bør være præget af fortiden, og fortiden vender forandret tilbage til nutiden. Tiden går i cirkler, og den er for ham ikke kronologisk.

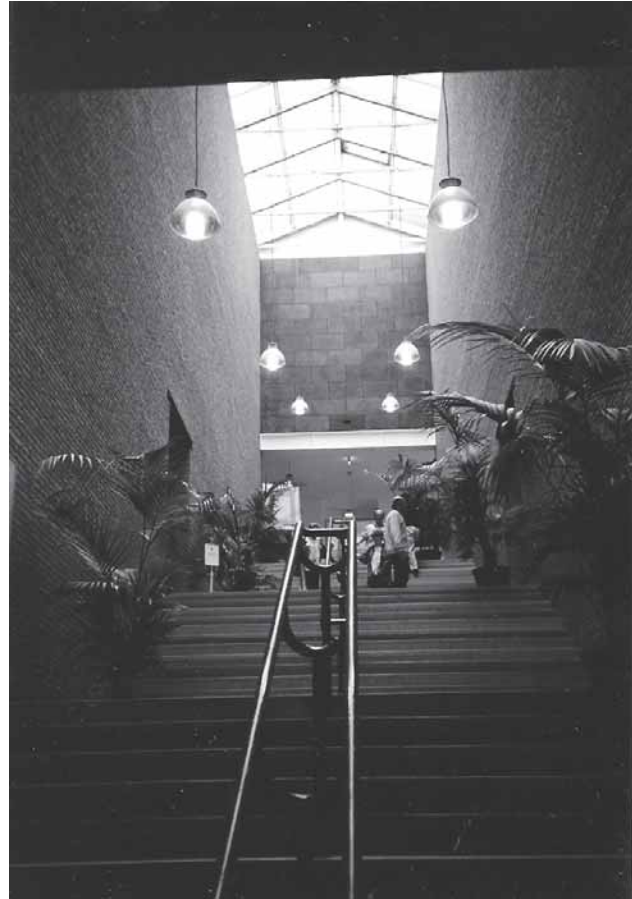
Personen, som vinker fra den øverste etage i kaffekanden, er øjensynligt den romantiske poet, som kommer til syne i flere af Aldo Rossis tegninger som en personlig erindring. Poeten er et billede på Aldo Rossi. Tit står han blot som en skygge bag et vindue med store sprosser og kigger længselsfuldt ud af vinduet. Men i dette tilfælde rækker han armen ud af vinduet, og der skabes et møde imellem poeten og de børn, som vandrer ind fra venstre side i billedet.



4. Det ene tårn ved indgangen

### Bonnefanten-museet

Museets kuppel rejser sig monumentalt ud til Maas-floden (fig. 2)<sup>17</sup>. Aldo Rossi er blevet kritiseret for, at kuplen minder om "la cupola", som er en af hans kaffekander. Jeg ser det som en kvalitet ved Rossis værker, at han drister sig til at samle på glemte objekter i sine værker. Jeg ønsker i den kommende analyse af museet at drage en linje imellem Walter Benjamins karakteristisk af "samleren" og Aldo Rossi. Walter Benjamin kommer ind på kludesamleren i sine skrifter om Paris. Kludesamleren kommer til syne i byerne, idet der produceres større mængde af affald. Han er for Benjamin billede på den menneskelige fattigdom. Han er udstødt af samfundet og får sin subsistens igennem det, byen har kastet ud. Kludesamleren katalogiserer det glemte, idet han samler<sup>18</sup>. Aldo Rossi skriver ikke om samleren som figur i sine værker,



5. Trappen set nedefra og up

som Walter Benjamin gør det i sine skrifter. Jeg vælger at påpege, hvorledes Rossi fremstår som en samler, idet samleren ser det som sit mål at holde objekterne i live. Med sin samling får han os til at "lytte efter en bygning"<sup>19</sup> og erindre. Jeg vælger at fortælle om de aspekter ved museet, som bedst udtrykker Aldo Rossis syn på forholdet imellem den kollektive og den personlige erindring.

I Bonnefanten-museets foyer bliver både erindrings- og samleaspektet lige fra begyndelsen af introduceret for den besøgende i form af en lysskakt, hvorfra man kan stå nedefra og kigge op (fig. 3)<sup>20</sup>. Igennem vinduer er det muligt at skimte de steder, hvor de forskellige samlinger i museet befinder sig. Lysskakten er i sin form både et samleobjekt og et orienteringspunkt<sup>21</sup>. Måden, hvorpå lysskakten bliver

integreret i Rossis Bonenfanten-museum, genkendes i Rossis Carlo Felice-teater i Genova (1983–1991). Her skyder en konusformet lysskakt sig op igennem foyeren. Det er en restaureringsopgave af et teater, som blev bombet under Anden Verdenskrig. Når Rossi i sit Bonenfanten-museum danner en analogi til teatret i Genova, kunne det være, fordi Rossi ønsker at accentuere det teatrale aspekt ved sit museum. Lysskakten i museet kunne også minde om en teaterkikkert. Kikkertmotivet gentages siden i de to grønne rør bag kuplen (fig.8)<sup>22</sup>.

Aldo Rossi bruger øjensynligt kikkerten i teatret og i museet for at gøre noget synligt, som normalt ikke kan ses inden for teater- og museumsbyggeri. Bygningens lag bliver afdækket. Kikkerten (fig.4)<sup>23</sup> er placeret i den funktionalistiske del af bygningen, som repræsenterer vores tid. Den bruger mennesket også i dag til at kigge ud på naturen fra udsigtspunkter, som kan være tårne, som formen antyder. Den funktionalistiske del af bygningen, hvor kikkerten er placeret, erindrer os om fæstningsværker og fabriksanlæg. Aldo Rossis kikkert er tvetydig. På den ene side erindrer den i sammenhæng med den funktionalistiske del af bygningen mig om overvågning og undertrykkelse. På den anden side understreger den lyse nuance i kikkerten det lette, det lyse, det rene ved bygningen. Hvis kikkerten havde været mørk, havde den virket meget mere undertrykkende på den besøgende. Dekanen for Bolognas universitet, Gianni Braghieri, som arbejdede tæt sammen med Rossi, fortalte mig i foråret 2003 om, at farvesymbolikken betød meget for Rossi. Derfor var det vigtigt for Rossi, at bygningernes farver havde en sådan kvalitet, at de ikke falmede med tiden. Erindringen lå for ham ikke kun i formen, men også i materialet. Når en bygning falmede og ændrede sin oprindelige nuance, var det for ham et udtryk for, at nogle mennesker i nutiden ikke længere ville holde erindringen om fortiden ved lige.

Aldo Rossis kikkert er ikke et tilfældigt samleobjekt. Benjamin fortæller i sine *Samlede skrifter* om samleren, som ikke samler tilfældige objekter sammen. Samleren har en loyalitet overfor individuelle ting, som er reddet af ham. Han fremkalder igennem sin samling en protest imod det typiske, det som kan klassificeres. Walter Benjamin siger, at "det at samle er en form for praktisk erindring"<sup>24</sup>. Rossi bringer kikkerten uden for funktionskæden i sit museum. Jeg ser Rossi som en samler, der redder dette objekt. Det bliver til i spændingen imellem Rossis personlige erindring



6. Aldo Rossis monument i Milano

om tårne og teatre og vores kollektive erindring om funktionelle bygningsværker.

Der er noget, som går imod det funktionelle og det fæstningsagtige ved museet – det er trappen. Trappen er organisk i sin bevægelse. Det ses tydeligt i modellen (fig.3). Dens form viser en udvikling imod noget andet: Det dynamiske menneske som skal gå op ad den bølgeformede trappe. Når Rossi bruger den organiske bølgeform, sætter han sig op imod funktionen. Trappens organiske form viser en udvikling imod noget nyt. Aldo Rossi kalder trappen for: "La via sacra"<sup>25</sup>, som betyder den hellige vej. Den ender for ham ved indgangen til kuplen.

Trappen er det grundlæggende element i bygningen. Den er meget lang og strækker sig over to stokværk (fig.5)<sup>26</sup>.



7. Trappen set ovenfra og ned

Den er 6 meter bred og er lukket imellem to mure. Murstensmuren ved trappen er 2,4 meter høj. Trappen bliver til et monument inden i museet. Måden, hvorpå trappen er lukket inde imellem to mure, erindrer om Aldo Rossis monument på Via Croce Rossa i Milano.

### Aldo Rossis monument i Milano, 1990

Rossi fik i 1980 en bestillingsopgave af Metropolitane Milano. Han skulle bygge et monument og en plads på Via Croce Rossa i Milano (fig. 6)<sup>27</sup>. Monumentet på pladsen skulle skabe en forbindelse imellem de to mondæne gader Via Manzoni og Via Montenapoleone. Samtidig skulle den transformere den nye undergrundsstation Croce Rossa til en offentlig plads. Rossis monument var økonomisk støttet

af den italienske regering, som blev utilfreds med det færdige resultat. Den gigantiske kube med en trappe erindrede for meget om Rossis tidligere projekt til et mindesmærke for modstandskampens ofre fra 1962, som aldrig blev udført<sup>28</sup>.

Regeringen ville, efter at monumentet var opført i Milano, fjerne det fra pladsen, fordi de var nervøse for, at ingen mennesker ville tage pladsen i brug, fordi monumentet var for barsk. Det mindede dem om en bunker. Rossi svarede: "De kan ikke ødelægge den"<sup>29</sup>.

Jeg var i foråret 2003 nede for at se monumentet. Pladsen var fyldt med mennesker, som sad på trappen med de gigantiske trin. Monumentet blev heldigvis ikke fjernet. Når monumentet både minder om en bunker og Rossis projekt til mindesmærke for modstandskampens ofre, får det os indirekte til at erindre det, mange italienere tilsyneladende har glemt: at de fleste italienere støttede fascisterne under Anden Verdenskrig. Jeg erindrer monumentet i Milano, når jeg bevæger mig op ad den store trappe i Bonnefantemuseet. Trappens form er som kikkerten ambivalent i sit formsprog. På den ene side er den organisk i sin form, som vi tydeligt så i modellen, hvilket palmerne på trappen understreger. På den anden side er dens klassiske strenge form, som vi så før i monumentet i Milano, udtryk for det kontrollerede og beherskede indenfor arkitekturens felt.

Der er en lang vej op ad den bølgeformede trappe til de historiske samlinger. Først skal jeg bestige den bølgeformede trappe (fig. 7)<sup>30</sup>. Jeg skal efter at være gået op ad trappen som i et teater vandre bag om trappen og ind i de forskellige historiske samlinger, som er lagdelt ud fra Rossis opfattelse af historien. Han tænker i analogier. Analogier er for ham erindringer. Rossi siger herom i sin selvbiografi: "Intet er skønt, hvis det kun betegner sig selv og ikke det andet"<sup>31</sup>.

### Erindringens tårn

De historiske samlinger er delt op i tidsperioder. Nederst på samme plan som det øverste af trappen findes vores tid repræsenteret med museets permanente samling af minimal art med kunstnere som Sol Lewitt, Richard Serra og Robert Ryman og kunstnerne Luciano Fabro og Mario Merz, som er fremstående repræsentanter for den italienske "Arte Povera" bevægelse. Der er desuden værker af Joseph Beuys. Derfra går der en trappe op til næste etage i bygningen. Her findes et rum med en anden permanent udstilling, hvor Breughel og andre nederlandske malere er repræsenteret. I denne sal

formidler museet en forståelse for den folkelige kunst, som udtrykker den nære forbindelse imellem mennesker. Herefter går jeg atter op ad trappen, for her at komme til den romanske og gotiske tid, som har en permanent udstilling med skulpturer. Træskulpturerne er fundet i området omkring Maas-floden. De forskellige udstillinger er formmæssigt forbundet med hinanden, idet Aldo Rossi inden i de forskellige sale har skabt et indre tårn i bygningen, som jeg før nævnte. Det nytænkende ved Rossis museum kommer til udtryk i tårnets forbindelse med museets samlinger. Tårnet repræsenterer nutiden i sin form. Når det strækker sig op igennem museets historiske samlinger, bliver nutidens tårn formet og deformeret af historien. Tårnet bliver til erindringens tårn. Det skaber en spænding i museet imellem både det moderne menneskes personlige erindring og den kollektive erindring repræsenteret igennem de forskellige historiske epoker.

### Forbindelsen imellem Pantheon og Aldo Rossis kuppel

Aldo Rossi kalder også sin trappe for "vejen til basilikaen"<sup>32</sup>. Hvis jeg fortsætter lige op ad trappen, kommer jeg via en glasdør ind til en 14 meter høj kuppelsal. Den er museets andet tårn. I sin form til kuplen til Bonnefanten-museet (fig.8)<sup>33</sup> kan Rossi være inspireret af "Pantheon" i Rom, som er en stor kuppelformet rotunda (fig.9)<sup>34</sup>. Dio Cassius har sagt, at "den ligner himlen"<sup>35</sup>.

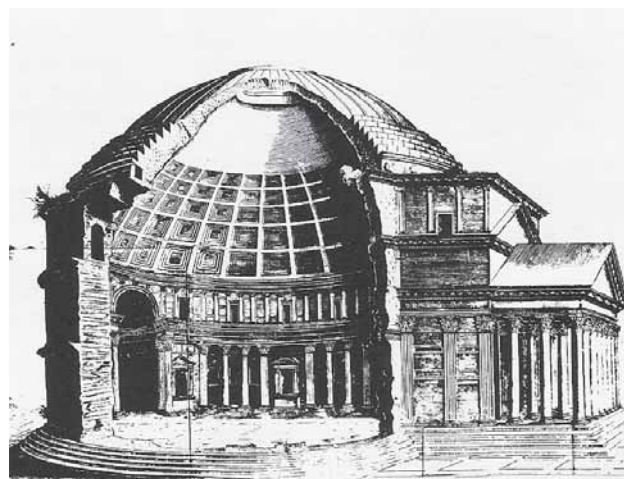
I taget af "Pantheon" er der en åbning som i Aldo Rossis kuppel. Men hvor åbningen i Pantheon lader regnen og solen komme ind, er Aldo Rossis kuppel lukket af glas. Begge steder bliver det guddommelige integreret i rummet, selvom der ikke er fri passage hos Aldo Rossi. Kuplen viser den himmelske harmoni udtrykt ved den geometriske perfektion, som udtrykt af arkitekten og arkitekturteoretikeren Alberti. Pantheon kan sammenlignes med det, filosofen Heidegger siger i *Bauen Wohnen Denken* om "Das Geviert":

...at på jorden i virkeligheden er under himlen. Jord og himmel, det jordiske og guddommelige hører sammen ... De dødelige er mennesker. Kun mennesker dør og bliver ved med at dø, mens de bliver på jorden under himlen, i det guddommeliges nærvær.<sup>36</sup>

Der er en anden kollektiv erindring, som kan findes i kuplen. Det er den romanske rundbueform. Den ses tydeligt i modellen (fig.3) til museet. Den romanske halvcirkelformede



8. Fotografi af Aldo Rossis kuppel



9. Graving af Pantheon

bue er et hovedelement i den romanske bygningskunst. Men ovenover er der en gotisk spidsbue, som er gotikkens bærende arkitekturform. Rundbuen medfører kvadratiske hvælvinger. Spidsbuen kan trykkes sammen og udvides efter ønske. Den behøver ikke mure, kun piller. Den stræber opad. Gotikken har frigjort buerne, gesimserne har ansigt. Jord og himmel hænger sammen.





10. Kuplens overflade

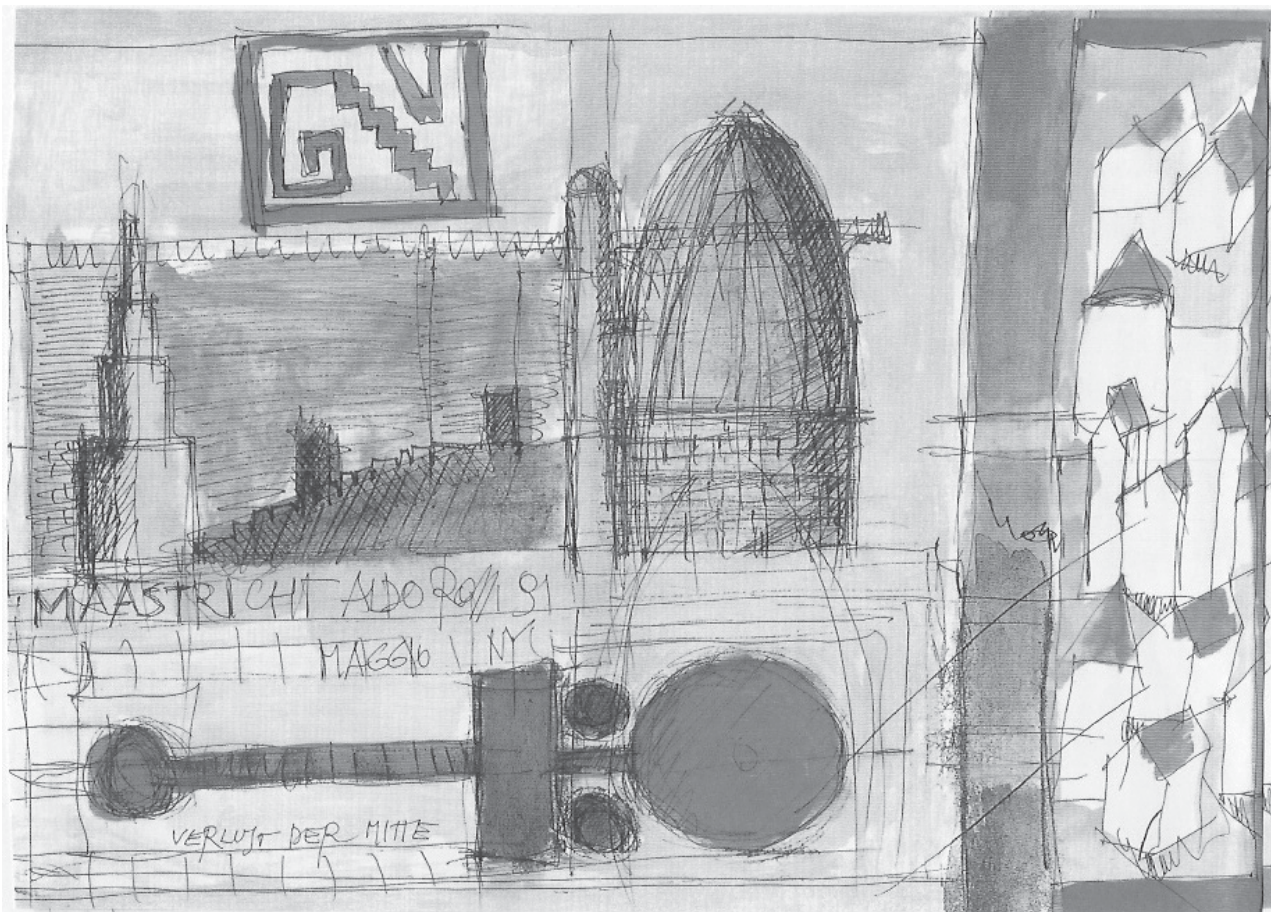
Rossi har også et forbillede i renessancen, når han bygger. Rossi fortæller i *Byens Arkitektur*, at han søger tilbage til Albertis beskrivelse af huset og byen. For Alberti siger, "at byen er som et stort hus, og huset til gengæld er som en lille by"<sup>37</sup>. Aldo Rossis museum er som en lille by. Museet bliver til en metafor for byen i Albertis mening, hvor universelle værdier overføres til et særligt sted. Museet er erindringen om livets steder. Det minder uventet om en gennemgang af arkitekturhistorien gennemtrukket af elementer fra tidligere projekter, visioner og drømme, som Rossi har samlet ved at gennemløbe tiden i sit personlige arkiv. Rossi samler i sit museum fragmenter fra byen. Det er åbent som byen og samler i sig referencer til mange steder. I museet genkender vi hjørner, gader og pladser. Museet udtrykker kompleksiteten i de skabte byer, som jeg har vist igennem min analyse af trappen og museets to tårne, idet dobbeltheden imellem fængsel og frihed udtrykkes. Museet udvikler sig med tiden, fordi det er en del af vores kollektive erindring. Benjamin siger i *Pariser passager*, at det afgørende ved at samle er, at objekterne løses fra deres oprindelige funktioner, løses fra deres bånd om at være til nytte. For samleren bliver hver en lille ting til en viden om en epoke, på landskabet, på industrien<sup>38</sup>. Rossi siger i sin artikel "Usynlige distancer", at

erindring hænger sammen med at genkende ting<sup>39</sup>. Ting får kun værdi, når de bliver genkendt. Rossi fortæller, at vi skal komme ud af vores skal for at høre verdens lyde, eller for at høre århundredets lyde som i et af Walter Benjamins mest smukke billeder. Denne metafor er ifølge Rossi det vigtigste aspekt i hans seneste værker<sup>40</sup>.

Inden i kuplen er der løbende udstillinger med forskellige moderne kunstnere. Museet udstiller her en kunstner ad gangen. Der skabes også en dialektik imellem nutiden og fortiden i dette tårn i museet. For at erindre fortidens arkitektur i Rossis kuppel, skal vi samtidig opleve nutidens kunst. Omvendt kan vi først erindre fortiden, hvis vi erfarer nutiden.

Det er ikke muligt at komme op i kuplens tag indefra museet, som i en renaissancekirke. Det er derimod besværligt at komme op på kuplens runding. Det er nødvendigt at bevæge sig hele vejen tilbage ned ad trappen for at komme ud af museet. Derfra går vejen til toppen af kuplens runding ad en snæver vindeltrappe, som er beklædt med grønt metal. Trappen ligner en funktionalistisk skorsten.

Kuplens tag er beklædt med zink. Herfra kan jeg se ud over byen Maastricht. Men de vinduer, som findes på kuplen, sidder på en måde, så det ikke er muligt at se ned i kuplen. Den kan tolkes som et symbol på de ældre tiders kulturarv



11. Aldo Rossi: *Verlust der Mitte*

(fig. 10)<sup>41</sup>, når den danner en linje til Pantheon i Rom. Nutidens menneske kan kun se overfladen af de ældre tiders kulturarv, udtrykker Aldo Rossi i kuplens formsprog, når der ikke længere er fri passage til det guddommelige som i Pantheon. Denne tanke føres videre i den næste tegning

### “Verlust der Mitte”

Rossi har skrevet *Verlust der Mitte* under en koloreret skitse til Bonnefonten-museet (fig. 11)<sup>42</sup>. Den hænger i museets cafe, som findes i den nederste del af kuplen. Titlen på tegningen henviser til kunsthistorikeren Hans Sedlmayrs værk fra 1946: *Verlust der Mitte*<sup>43</sup>. Aldo Rossi viser i sin tegning, at et tab af den centralperspektiviske midte medfører, at den røde grundplan nederst i tegningen bliver forlænget i sin

form. Her er der tale om en grundplan, som bærer reminiscenser fra en manieristisk grundplan med en langstrakt akse. Mennesket skal bevæge sig langt ad akse, inden det når kuplen, som er forskudt fra centrum af museet. Men Aldo Rossis grundplan i tegningen *Verlust der Mitte* er ikke en kopi af en manieristisk grundplan. Rossi har bygget videre på den. Han har tilføjet grundplanen en ide fra det 20. århundrede. I hans tegning er der ikke som i renæssancen et fast perspektiv, hvorfra hans billede kan ses. Grundplanen ses nu fra oven. Museet i baggrunden ses fra siden på afstand. Endelig er der husene i det gamle Maastricht, som med tynde streger er forbundne med kuplen på grundplanen. Det er som at se et billede med frugter af Cézanne i et stilleben, hvor æblerne ses fra forskellige perspektiver. Hos Cé-

zanne og Aldo Rossi er vi trådt ind i det 20. århundrede. Der er ikke længere et fast stædet som i renæssancen, hvorfra vi kan se verden. Derfor kalder han sin tegning *Verlust der Mitte*. Tabet af midten og dermed tabet af et meningsforankrende centrum gør, at nye områder efterhånden får deres betydning, når der bygges arkitektur og skabes kunst.

Titlen *Verlust der Mitte* er i øvrigt en henvisning til byens kollektive erindring og til Rossis nye museum i udkanten af Maastricht. Lige som det gamle Maastricht på den anden side af floden søger efter en ny midte, bliver det gamle Bonnefantens-museum i det historiske bycentrum flyttet ud til periferien af byen i en ny bygning. På grund af pladmangel bliver det nødvendigt at flytte samlingen med kunst fra den indre by. Det var i øvrigt ideen, at man i det nye museum ville accentuere den moderne kunst<sup>44</sup>. Den kollektive erindring hænger for Rossi sammen med byens historie. Museets navn: Bonnefantens stammer fra det tidligere museum i centrum af det gamle Maastricht. Bonnefantens-museet var dengang en del af et kloster, som havde navnet: *Couvent des bon enfants*. Efter kort tid blev klosteret kaldt Bonnefantens, fordi børnene, som voksede op her, blev behandlet godt af nonnerne<sup>45</sup>.

### Bonnefantens-museet og samleren

Det ultimative erindringssted er museet. Her kæmpes imod glemslen ved at holde objekterne i live. Indenfor museets rammer skabes der en dialektik imellem erindringen og glemslen, og tingene rives her ud af deres levende sammenhæng og overlades til delvis glemsel i glasmontrerne. Men samtidig får tingene en ny værdighed i museet. Det samme forhold gælder for arkitekturen. Det vigtige i at samle er den proces, som samlingen fremkalder, fordi man tænker over tingene og bliver bevidst, når man tager tingene frem, ser på tingene eller bevæger sig rundt i arkitekturen. Herefter overskyldes man af erindring.

Både tegningen og det udførte museums form illustrerer tabet af midte. Ved begyndelsen af en dominerende midterakse bygger Rossi en klassisk centralkrop som etage for etage føres mod en cylinder og en høj kuppel. I midten bygger han en gigantisk trappe, som kommer til at få en central betydning i museet. Den holder museets inderste sammen.

Der var oprindeligt en keramikindustri i området, hvor Rossis nye museum nu er funderet. Derfor hedder gaden Avenue Céramique. Keramikindustrien stod for den økonomiske vækst i Nederlandene i 1800-tallet. Nu har dette område atter fået en vigtighed, idet der er ved at blive bygget et nyt byområde her med messe, kongrescentrum og universitet. Foran museet står en gammel fabriksdal fra 1912<sup>46</sup>, som er en del af byens kollektive erindring. Det var oprindeligt en fajance- og porcelænsfabrik. Den er nu et mindesmærke, som fungerer som en udstillingshal til permanente installationer af kunstnerne Richard Serra og Sol Lewitt. Aldo Rossi skulle oprindeligt have bygget hallen om til et museum. Han valgte i stedet for at bygge sit museum i forlængelse af fabriksdallen. Fabrikens oprindelige form må ikke gå tabt ifølge Rossi. Han vil bevare den gamle hal og lader den være synlig ved siden af museet. Han forsøger at erindre fabriksdallen i museet. Bliklamperne ved indgangsportalen og lamperne i museet viser tilbage til industriområdet, ligesom bygningen minder om en fabriksdal. På den ene side reaktualiserer Rossi det gamle industriområde i sit museumsbyggeri. Periferien af byen får på ny en betydning, når Rossi erindrer den næsten glemte keramikindustri i sit museum. På den anden side erindrer Rossi i sit museum det gamle Maastrichts romanske bygninger. Midten har i vores tid ikke længere den samme status som i renæssancen. Det giver den frihed, at nye områder får deres betydning. Walter Benjamin fortæller i *Pariser passager* om, at samleren håndterer sine objekter som en magiker, som ser igennem dem til en fortid, som kaldes historie. Det at samle er for ham et urfænomen for det at studere. Samleren kan antage varierede skikkelser i form af et barn, en erindringskribent, en forsker, en antikvar, en flaneur. Det, der karakteriserer samleren er, at han har et specielt øje for ting. Disse samlere viser med deres følsomhed overfor tingene et dybt demokratisk syn på den materielle verden, fordi der ikke er noget, som står over noget andet. Det kan kun ses som en kritik af det, som er til<sup>47</sup>. Jeg ser Aldo Rossi som en samler også i den betydning, at han i sine teoretiske og praktiske værker viser en demokratisk holdning over for verden. Han ændrer verden i fragmenter og får os til at komme ud af vores skal og høre verdens lyde.



Sisse Tanderup, Cand. Mag. i kunsthistorie med grunduddannelse i historie fra Aarhus Universitet  
standerup@hotmail.com

## Noter

1. Nora, Pierre, "Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux", i: Nora, Pierre (red.), *La République, (=Les lieux de mémoire, I)* Paris: Gallimard 1984, p. XV–XLII
2. Ibid.
3. Aldo Rossi *Architecture 1981–1991*, ed. by Morris Adjmi, New York: Princeton Architectural Press 1991, p. 193.
4. Rossi, Aldo: *L'architettura della città*, Torino: Città Studi Ed., 1995 (1966), pp. 178–79.
5. Aldo Rossi henviser i sit afsnit om *Den kollektive erindring* i sin bog *The Architecture of the City*, transl., Cambr., Mass., London: The MIT Press, 1994, p. 130 til Halbwachs' bog *La mémoire collective*, Paris 1950.
6. Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*, Frankfurt, 1. Ausg. Stuttgart 1967, p. 127. Fr. *La mémoire collective*, Paris 1950.
7. Halbwachs, Maurice: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Frankfurt 1985, p. 364. (Fr.: *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris 1925.)
8. *Op.cit.*, p. 368.
9. Rossi, Aldo: *The Architecture of the City*, transl., Cambr., Mass., London: The MIT Press, 1994, p. 134.
10. Rossi, Aldo: *A Scientific Autobiography*, (1. udg.), Cambr., Mass., London: The MIT Press, 1981, p. 78. Se også artiklen af Patrizia Lambardo, "Sempre risuonano i muri bianchi della città" p. 23 in: *Aldo Rossi, Tre città/ Three cities: Perugia, Milano, Mantova con testi/ with texts by Bernard Huet, Patrizia Lambardo*, Milano Electra Ed., 1984.
11. Adorno, Th. W. "Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit?", in: "Bericht über die Erzieherkonferenz am 6. u. 7. November in Wiesbaden", Frankfurt 1960, p.14, citeret efter H. Marcuse 1967, p. 118.
12. Overs.: "Tilbagevendende fra skolen". Tegning af Rossi fra 1984. Tegningen er fra: *Aldo Rossi – Drawings and paintings* ed. By Morris Adjmi (m.fl.), New York: Princeton Arch. Press, 1993, p. 100.
13. Rossi, Aldo: *A Scientific Autobiography*, (1. udg.), Cambr., Mass., London: The MIT Press, 1981, p. 2.
14. Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, i: *Gesammelte Schriften, Bd. 4,1*, Frankf. a.M.: Suhrkamp, 1972, p. 261. Her fra: Rossi, Aldo: *Wissenschaftliche Selbstbiographie.*, Bern, Berlin: Verlag Gachnang und Springer, 1991, p. 152.
15. Rossi, Aldo: *A Scientific Autobiography*, (1. udg.), Cambr., Mass., London: The MIT Press, 1981, p. 19.
16. *Op.cit.*, p. 23.
17. Fotografiet findes i: Ferlenga, Alberto: *Aldo Rossi Opera Completa 1993–1996*, (vol.3), Milano: Electra, 1996, p. 19.
18. Gilloch, Graeme: *Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City*, Cambr.: Polity Press, 1997, pp. 164–165.
19. Citat af Louis Kahn i Tyng, Alexandra: *Beginnings. Louis I Kahn's Philosophy of Architecture*, John Wiley & Son, New York (osv.) 1984, p. 79.
20. Eget foto, 2001.
21. Formen på lysskakten, som kan ses som et indre tårn i bygningen, stammer fra Aldo Rossis personlige erindring fra sin barndom, hvor han var fascineret af tårne. Tårnet kommer til syne som en personlig erindring i mange af Rossis tegninger og arkitektoniske projekter som for eksempel det urbane monument i Zaandam i Holland, som er bygget imellem 1989 og 1990.
22. Eget foto, 2001.
23. Eget foto, 2001.
24. Benjamin, Walter: "Der Sammler", i: "Aufzeichnungen und Materialien", H, i: "Das Passagen-Werk", i: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5,1, 3. Aufl., Frankf. a. M.: Suhrkamp, 1989, p. 271.
25. Aldo Rossi i et brev fra Milano, dec. 1994 til direktøren for Bonnefanten-museet, Alexander Grevenstein. Her fra Ferlenga, Alberto: *Aldo Rossi Opera Completa 1993–1996*, (vol. 3), Milano: Electra, 1996, pp. 58–59.
26. Eget foto 2001.
27. Eget foto, 2002.
28. *Aldo Rossi, Architecture 1981–1991*. Ed. By Morris Adjmi, Princeton Architectural Press, 1991. p. 155.
29. *Ibid.*
30. Eget foto 2001.
31. Rossi, Aldo: *A Scientific Autobiography*, (1. udg.), Cambr., Mass., London: The MIT Press, 1981, p. 66.
32. Aldo Rossi i et brev fra Milano, dec. 1994 til direktøren for Bonnefanten-museet Alexander Grevenstein. Her fra Ferlenga, Alberto: *Aldo Rossi Opera Completa 1993–1996*, (vol. 3), Milano: Electra, 1996, pp. 58–59.

33. Eget foto, 2001.
34. Graveringen er afbildet i: Rossi, Aldo: *The Architecture of the City*, transl., Cambr., Mass., London: The MIT Press, 1994, fig. 59.
35. Norberg-Schulz, Christian: *Meaning in Western Architecture*, transl., rev. ed., New York: Rizzoli, 1993, p. 50.
36. Heidegger, Martin: *Vorträge und Aufsätze*. 8. Aufl. Stuttgart: Neske, 1997, pp. 143–144.
37. Rossi, Aldo: *The Architecture of the City*, transl., Cambr., Mass., London: The MIT Press, 1994, p. 134. p. 9.
38. Benjamin, Walter: "Der Sammler", i: "Aufzeichnungen und Materialien", H, i: "Das Passagen-Werk", i: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5,1, 3. Aufl., Frankf. a.M: Suhrkamp, 1989, p. 271.
39. Rossi, Aldo: "Invisible Distances". I: *Aldo Rossi Architecture 1981–1991*. Ed. by Morris Adjmi, New York. Princeton Architectural Press, 1991, p. 272.
40. *Op.cit.*, p. 273.
41. Fotografiet er afbildet i: Ferlenga, Alberto: *Aldo Rossi Opera Completa 1993–1996*, (vol. 3), Milano: Electra, 1996, p. 21.
42. Tegningen findes i: *Aldo Rossi, Disegni 1990–1997*. A cura di Marco Brandolisio (m.fl.), Milano 1999, p. 47. Blandet teknik på karton. Den hænger på gangen, som støder op til Bonnefantemuseets café.
43. Sedlmayr, Hans: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg: Otto Müller Verlag, 1955.
44. "Die Wochenschau: Aldo Rossis Bonnefantemuseum in Maastricht". *Bauwelt Tema: Sozialer Wohnungsbau*, 15 März 1991, p. 476.
45. Schröer, Carl Friedrich: "Das Bonnefantemuseum in Maastricht". *Bauwelt Tema: Kunsträume*, 20 Januar 1995, p. 118.
46. *Op.cit.*, p. 127. Fabrikshallen var bygget af arkitekten Jan Gerko Wiebenga (1886–1974). Den er nu fredet.
47. Leslie, Esther: "Telescoping the microscopic Object: Benjamin the Collector", i: Coles, Alex (ed.), *The Optic of Walter Benjamin*, London: Black Dog Publ., 1999, p. 89.

### Abstract: The Space of Memory

A central matter in the works of the Italian architect and architectural theorist Aldo Rossi (1931–97) is the relationship between architecture and memory. My article will show how Rossi articulates this in his Bonnefantemuseum in Maastricht (1990–94). The background is my conviction that it is important for the physical form of our modern society that a connection between new and old is generated. The main part of modernism has gone in a different direction, e.g. as seen with the architect Rem Koolhaas who focuses on the generic city with the average man. The city becomes placeless because all places are inscribed to the same average condition. Here, speed and flexibility are of high priority when something is being built. Therein lies a challenge in modern architecture: How can these interests be taken care of while including the memory aspect?

I will describe how Rossi's museum is created in the dialectics between the individual and collective memory. In connection with my investigation of Rossi's works, I aim to draw a line between the collector as seen with Aldo Rossi and the German theorist Walter Benjamin. I will try to 'translate' Benjamin's thoughts about memory into modern architectural history. The collector as character is used because he sees it as his goal to keep the nearly forgotten objects alive. He re-uses the ruins of modernity and digs out the layers that show us something about our world. He shows us what we have forgotten. Aldo Rossi offers points of resemblance to the collector because he sees it as his goal to recreate what has been forgotten when he creates his works.