

D.05.02.04, Udviklingsdokument

Det følgende tekstvers er en associationsstrøm i bedste Molly Bloom "Stream of Consciousness"-stil; mange usammenhængende ord, men alligevel et spejl af de drømme og energier, der har forvirret mig og dermed tegnestuen.

I bedste surrealiststil er det skrevet som en automotorisk tekst, dvs. at jeg har valgt i første omgang ikke at gøre den 100% læsbar. Samtidigt er der en række gentagelser, men jeg håber alligevel at det giver det mening som temperaturmåling på SRL som arkitekt pr. 05.02.2004.

Jeg er om noget forvirret af den klassiske værktanke. Dengang var det sociale stadig en trend, så blev det punkarkitektur og undersøgelse, og i 90'erne gik det lidt i stå. Så begyndte computergenereret formgivning og den analytiske approach at vinde frem, og den er stadig i front, sammen med nye visioner om processer.

På mange måder føler jeg, at jeg har vandret på jorden i århundreder fordi de feudale professorers stil blev implementeret i Arken med professor Selchau som rorsmand. Denne forkælelse (et pust fra fortiden er naturligvis et privilegium), det at styre en kunstnerisk Tour de Force giver en helt speciel stemning.

Ved værkets konsekventhed er oplevelsen enten pro et contra, og der efterlades ikke mange nuancer i perceptionen af værket.

Samtidig er det svært at bruge metoder og input fra processen, fordi den har været så lukket omkring værkstanken; altså det enestående sublime, men en fritstående manifestation af kunstnerisk udfoldelse.

Dette har givet en speciel udfordring, idet jeg efterfølgende var meget fokuseret på værkets repræsentation, og på flere måder er min udviklingstitel i Tivoli med til at skubbe på den vogn, som nok har sine momenter, men som også rummer stor kedsomlighed.

Tidens fylde, og de nye trends er på mange måder så provokerende for værkstanken, at det naturligvis også har givet mig et identitetsproblem. Det er her at jeg håber jeg har et valg. De ældre generationer kan ikke rumme andet end værket, og fredning eller diskussion omkring Munkegårdsskolen af AJ, er meget sigende for dette. Vi kæmper for at organisere et liv, og de ældre generationer kæmper for værkets statiske form og manifestation.

Jeg opfatter min århundreders gamle vandring i Europa som et brohoved, og mit valg er processen frem for værket. Dels rummer det, som et neutralt netværk, fantasien og idéspor ud til de fjerneste afkroge af universet, men rejseprocessen kan godt i erindringen ende som et metaværk og processen ende som et værk. Man kan bare ikke formkontere værket i sig selv. Min værkslige livsførelse begik en form for harakiri, da værkstalsmændene par excellence gav mig Eckerbergsmedaljen.

”This is the end” og en ny tidsopfattelse må begynde.

Der er naturligvis kun udfordringer med i sådan en proces, for med mindre man ønsker at skabe en dyb identitetskrise, så må man jo omfavne sin fortid, og lade den være platform for den næste rejse. Det samme gælder for både lederstil og tegnestuens stemning. Det hektiske liv, ”commitment” og den højeste ambition må jo ikke forsvinde i en bureaukratisk processtanke. Det er her at dette dokument måske ikke nødvendigvis giver særlig megen klarhed, men det er et kig ind i mit univers, og har måske ikke meget med arkitektur at gøre, men er alligevel mit udgangspunkt.

På mange måder så er de gamle russiske balletmestre fra Skt. Petersborgs metode også min.

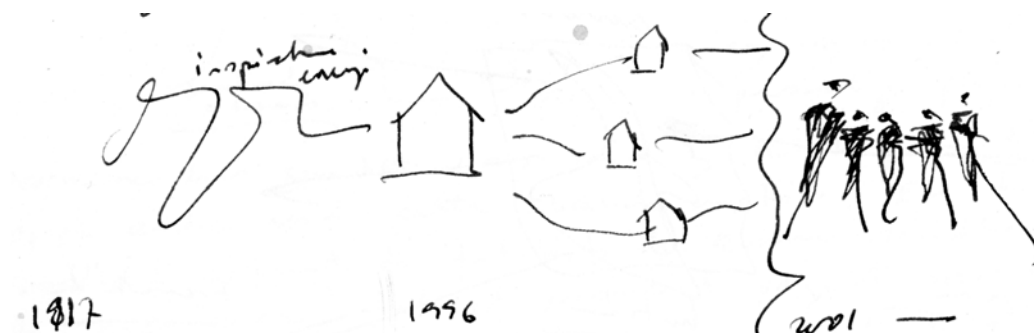
Deres holdning var, at det faglige skal man have styr på, ellers må man træne og danse mere, mens dybder og indlevelse får man som danser kun såfremt din dannelse og horisont hele tiden udvider sig. Derfor sendte de gamle mestre deres dansere på museer og gallerier og tvang dem til at sammenstykke et dannelsesbillede, der kunne styre deres indlevelse på scenen. Dette så jeg bekræftet i en masterclass med violinisten Isaac Stern fra et besøg i Kina, hvor de kinesiske musikere frem til 12-14 års alderen syntes guddommelige, hvorefter de begyndte at tro, at bare man kunne spille noget svært meget hurtigt, så var karrieren hjemme.

Stern bombede dem tilbage til indlevelsen først og dernæst teknik. Udførelse af et musikstykke udfra tekniske vinkler er bare panik.

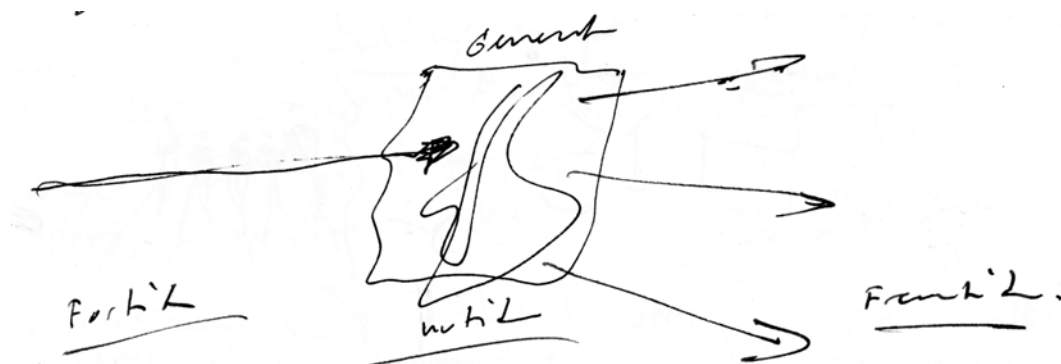
Vi skal være fagidioter som arkitekter, men dette er aldrig et argument i sig selv, hvor indlevelse og dybde tæller.

Derfor kombineres denne teksts arkitektfaglige vinkler med andre kunstarter, fordi jeg altid har fået og søgt inspirationen fra mange andre kilder.

Det materielle / åndelige har været min inspiration i en række år, og man kan sige at brændpunktet for denne inspiration lå fra 1987-1992. På mange måder er mit efterfølgende arbejde et ekko, fordi Arken har fyldt så meget, og det at bygge på mange måder blev indholdet på tegnestuen.



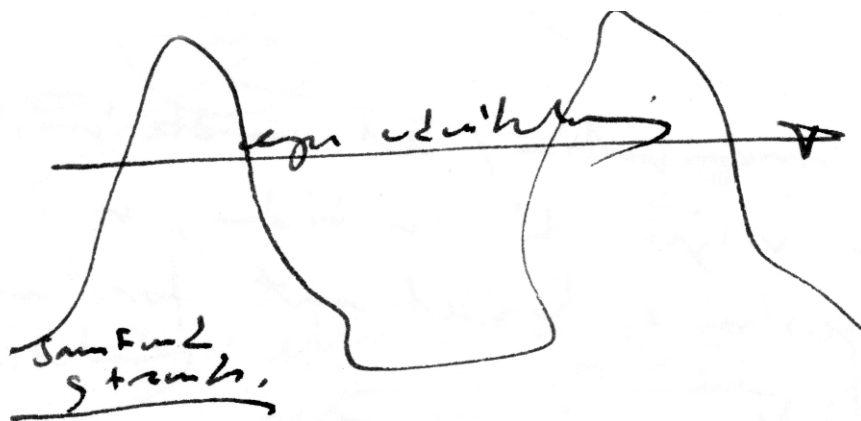
Det er på mange måder et ressource- og energispørgsmål; altså det at udvikle sig på mange fronter, hvor det på mange måder måske ikke har givet mig frihed, men nærmere bundet mig i praktiske gøremål om daglig drift. Både gennem ansættelse af en projektchef i Tivoli og samarbejdet med Cebra på min egen tegnestue, så er tiden måske inde til et øjeblikks fokus, og til at bestemme hvilken vej jeg kunne forestille mig at bevæge mig videre ud i den faglige verden.



(Note 1; Nietzsche : "Således talte Zarathustra")

Begreber som fortid / nutid / fremtid er almene emner som også arkitekten skal diskutere. Nietzsches beskrivelser af øjeblikkets port, og dennes afhængighed af før, nu og fremtid har altid stået for mig som en ideel skitseopgave, fordi den på den ene side er frygtelig konkret og banal i sit metafor, men også i sin tidsopfattelse rummer mange af de konflikter som vi mennesker skal døje med i dagligdagen, vores opvækst, referencerammer osv., og vores skæbnetro til fremtiden.

Tidsbegrebet, eller rettere relation mellem den lokal subjektive udvikling og de tendenser og trends som præger samfundet og faget, er måske ikke helt synkroniseret, men hænger alligevel tæt sammen. Her bliver ens egen personlighed, med selvtillid, kommunikationsevne, samt evne til at se igennem hurtige/flygtige strømninger en meget væsentlig egenskab.



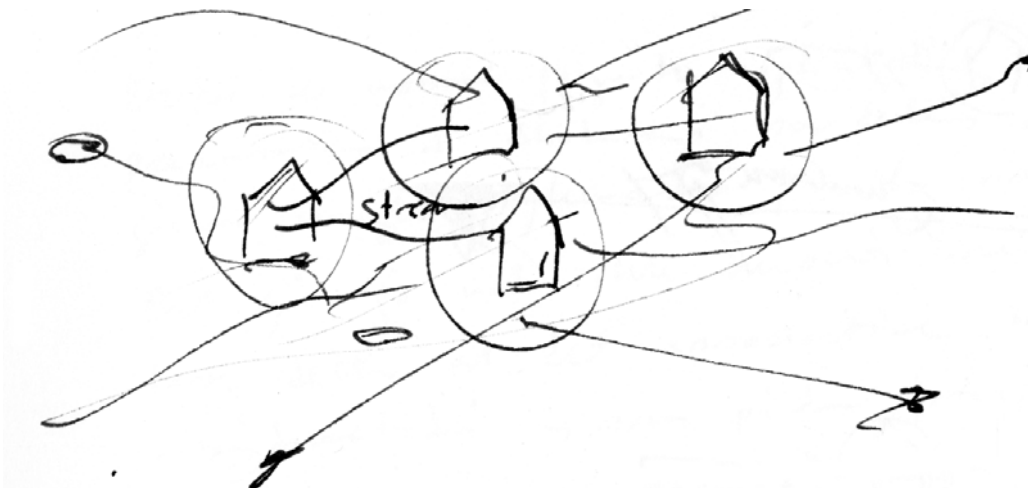
De krydser ind over hinanden som en flygtning krydser sit spor.

Nornerne fra den nordiske mytologi har spundet vores tråde og hverken angst eller oprør ændrer ved dette skæbnemotiv. En hård sandhed såfremt den fatalistisk rummer sandheden. På den anden side skal et projekt altid rumme et personligt indhold foruden bare ambition. Det bliver så i sin karakter lidt skæbneagtigt såfremt man fastholder personligheden i projektet uden at skelne til de ydre omstændigheder og ændre situationen. Bliver man i projektets sfære mht. formuleringer / kommunikation, så er den selvopfyldende profeti næsten stensikker både hvad angår succes og fiasko. Kun ganske få, som Lars von Trier, får lov til at blive i et eget rum. Lars von Trier har for at opnå en sådan position været en selviscenesætter par excellence, og her rummes allerede kimen til Jackson-syndromet og det okkult sære, uden egentlig interesse eller betydning for verden.

Derfor er kommunikation et middel der dynamisk kan tilpasse viljen til nutiden, men kommunikation er blot et lag som fungerer som et beskrivende element for en større mere sammenhængende idé.

Dette er ikke tænkt som en strukturalistisk størrelse, der hele tiden forskyder sig i 0-1 binære oppositioner, men derimod et associativt univers, hvor bevægelsen består af en osmotisk transport af enheder fra celler til celler gennem membraner af drømme og ideer.

Hver bygning er som celler, og processen er osmosen, der sætter bevægelsen i gang.



Ikonografien på disse metoder/inspiration fra biologiens verden er tilstede både i akvareller og i projekter især som konkurrence. Dette er som sådan en art kortslutninger.

Ordet udvikling, eller rettere det at være i udvikling, har været et mantra for mig. Dette har i en årrække betydet at projekt for projekt, samt især konkurrenceforslagene har været så tynget af stor virkelyst skitsemæssigt, så de ofte kun har stået som idémæssige etuder, og der har været langt mellem gennemarbejdede forslag. I de realiserede projekter har der ofte været så lange projektførøb, at de i sig selv har genereret et eget indhold. De har pga. dette måske stået lidt langt væk fra de egentlige intentioner.

Konkurrenceforslagene og udstillingsprojektet rummer mere af udviklingsvisionen end de realiserede projekter.

Men det ureflekterende, lidt tumlende i bevægelsen er nok et kendetegn i forløbet, og dette er en af de væsentlige årsager til dette workingdokument.

Derfor er et af målene at beskrive arbejdsmetode, mål og hvorledes disse formidles til den undrende verden.

Man kan beskrive inspiration som en klangbund, en referencebund for ens arbejde – også for at beskrive en speciel vinkel på det arbejde, som jeg ønskes husket for.

Derfor er følgende opstilling taget fra en præsentation i skoleregi, således relevant, fordi der gives nogle pejlemærker på de emner, der optager mig. Det associative hører med ind i arbejdsmetoden, og som sådan foregår tankerne mere i energiryk end med en Thomas Mann'sk disciplin; 3 timer fra kl. 9 til 12 og derefter frokost. Der skal skrives når inputtet er der. Denne energiopsamling har fået

et banalt fysisk udtryk i den sorte skitsebog; en lille metafor på frihed, hvor fyldepenne bliver til skildpaddeskjold af tryghed.

Vi formes af vores virkelighed. Ungdommens kampe og drømme står som en afskibningshavn tilbage i erindringen, tydelige i sine tegninger. Dette ideologisk historiske sted kan for nogle være en hindring resten af livet fordi de mangler at realisere nogle af drømmene, denne ikke udlevede stemning og idé rider på sine tunge skyer over det senere livs udfoldelse.

Dette fikspunkt af en begyndelse skal bevares men udvikles, man skal turde besøge det igen, rejse derfra med nogle nye destinationer og mål.

Denne holdning til, at ungdommens undersøgelser godt kan ændres, er også et nyt synspunkt for mig, og derfor er dette udviklingsdokument en mulighed for at bryde en række metabånd og sætte nye fiksmål.

Vanitas tavlen har altid for mig stået som en god metafor for min arbejdsform. I sin hollandske form er det et 1:1 maleri af klientens fineste ejendele. Dette er ikke interessant i sig selv. Derimod er de mentale krydsninger og frie associationer med billedets enkeltdele et motiv, der næsten giver et neutralt netværk. En antydning om et liv.



Vanitastavlen med alle sine delelementer, der illustrerer fokus og indhold i et livs måling og status.

En maler som Niels Vinkel bruger dette motiv i sine billeder med en tendens til det banale, og får derigennem trukket poesien bag tavlen væk.

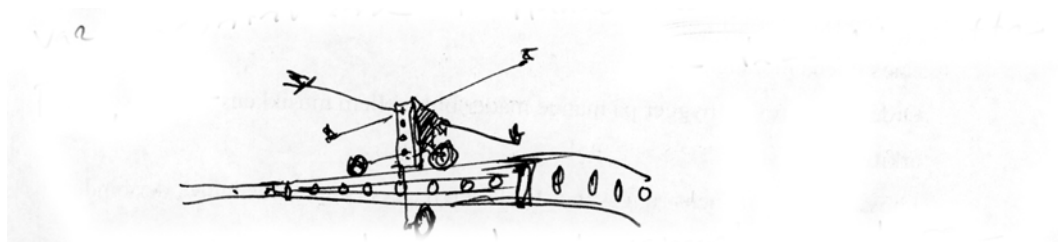
Det at skabe et associativt netværk kan let i forenklet form være ligegyldig. Men i den rene form bringer det nye linier frem. De hollandske stilleben har samme antydningens rum, en borddækning ser vi som sekvens i stilstand.

Et motiv som vi både finder i Gurre, Vordingborgs Gåsetårn og Hadrians Villa, er ruinen. Den rummer for mig på et kompositorisk niveau en inspiration om antydningens kunst. Mure der fliger, afsatser der er eroderet, søjler liggende som solitære figurer. Der er aftegning af de store træk, som man oplever gennem linier og punkter, og samtidig understreges dette af forfaldet og dermed materialefællesskabet.

I virkeligheden ligger min fascination af ruinen i direkte forlængelse af modernismens undersøgelse af punktet. Punktet i bevægelse er linier. Linier i bevægelse er flader. Hvor mange bevægelser skal der til at antyde et tredimensionelt rum, og hvor lang skal antydningen af en linie være for at vi oplever den som sådan. Det antydede er for mig et meget stærkt redskab set i forhold til associationer og rumligheder i fysiske rum.

Denne ikke direkte oversætbare inspiration har mange ansigter, og jeg vil i det følgende kort beskrive betydningen for mig.

I de glade 80'ere kunne vi se på en afridsningsmaskine til grene fra skovbruget være en inspiration. En på engang skulpturel figur, men 100% funktionel. Dette at begejstres over maskine og funktion hænger nok stadig meget sammen med, at den mest spændende udstilling jeg som barn kunne komme på, var industrimessen i Hannover sammen med far, for her var industrirobotter.



De store Pater Nostra lagermaskiner var bare ren arkitektonisk poesi for mig.

Jeg har prøvet at analysere lidt på de to forhold: mekanikfascinationen og det indholdsmæssige. Min mekanikglæde forsvinder jo ikke, fordi teknologien er blevet IT-baseret.

Siden industrialismen så har den mekaniske og teknologiske udvikling stået i fremtidens tjeneste, dvs. at hele det ideologiske og mentale rum handler om forandring.

Dette metarum, altid i bevægelse, er nok min allerstørste fascination af teknologi. Det digitale, nye programmuligheder og hele tiden værktøjer der medfører ændring af vores adfærd. Nogle vil sige, at et sådant gen er temmelig testosteronbaseret, men jeg opfatter nu den teknologiske udvikling lidt bredere end en plasmaskærm. Fordi krydsningen som PDA, bærbare og mobiltelefoni er også styrende for, hvorledes vi kan organisere rummene.

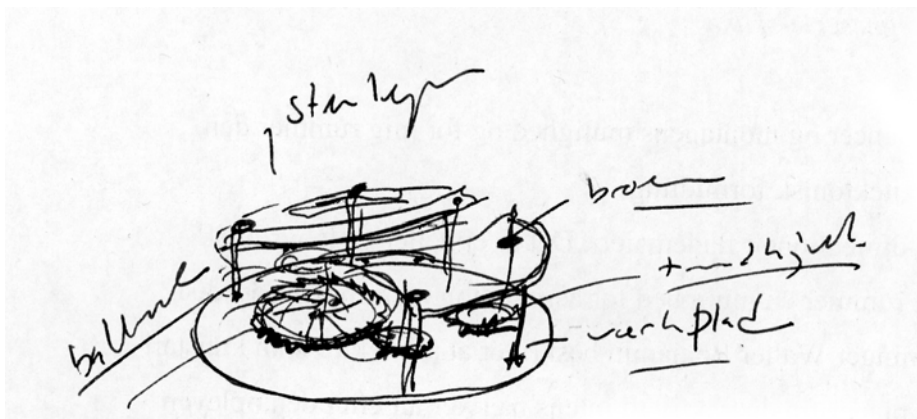
Trykkeriet i Slagelse med en klimaskærm til 50 mio. og en maskine til 120 mio. var derfor lidt af en drømmeopgave, hvor de historiske referencer fra Behrens AEG-fabrik, til Nelle-fabrikken og AJ Toms fabrikker i Ballerup kunne danne referencebund, samt en egentlig plandisponering ud fra de logistiske strukturer i trykprocessen.

Denne dimensionering trækkes, når vi ser på den teknologiske historie, over i en anden sfære, nemlig den industrielle, mekaniske, romantiske. Her bliver tandhjul, plejlstænger og kedler til kompositoriske elementer.

Den funktionelle sammenhæng og enkeltdelenes design og indbyrdes afhængighed til hverandre skaber for mig ofte en tredimensionalitet af styret rum, men alligevel rummeligt kompleks figur. (*Note 2; Urbilleder*). Derfor er de mekaniske værker i ure et mikrokosmos, hvor det tredimensionelle rum åbner sig op i styret kompleksitet, i stil med en byplan som Hilbesheimer's byplaner fra 20'erne eller Frits Langs Metropolis.

Urværket er opbygget som en vekselvirkning mellem åbne rum og forbindelser og i modsætning til statiske beregninger, der er fikseret i bygninger, så er hele urværket pga. de mange bevægelige dele en dynamisk konstruktion der kan optage mange påvirkninger, men stadig være en stabil og præcis tidsanvisning.

Hovedkonstruktionen i et urværk består af to værkplader med en række forbindelser. Disse hele broer og alle tandhjul og bevægelige dele placeres indimellem disse bærende elementer.



Denne funktionelle kompleksitet varierer fra fabrikant til fabrikant, som hver især profilerer sig med forskellige design på værkplader, tandhjul og især hjertet i urets balance. Dette er fordi rammerne om komposition, dvs. urkassen er givet, og en inspirerende vandring i et styret univers' rumlighed er begyndt.

Dette er et meget specifikt element i min inspiration, men når alle kvartsure er mere præcise, hvorfor så vælge et mekanisk.

Føres dette videre over til Emscherpark i Ruhrgebiet så er vores syn på den nedlagte kulmine ren historisk romantik, transportbåndet, kullager, mineelevator, slaggebjerge, det hele tilrettelagt som en funktion, men i dag forladt, en ruin med alle de medfølgende romantiske fortolkninger om forfald, silende regn, rendezvous med fremmede i Sergio Leone stil.

Når man møder dem der tidligere har arbejdet i kulminen, så skal den bare forsvinde uden at efterlade spor. Minedrift har i generationer været et farligt arbejde; kulstøv og dårlig ergonomi har taget de sidste overskydende livsdage. De deler ikke romantikken, og der ligger nogle spændende faglige diskussioner om, hvorledes vi skal ændre et områdes identitet, men stadig kan beholde fortidens spor.

Dette er et emne for alle nedlagte industriområder der af arkitekter opfattes som næsten bevaringsværdi i romantisk forstand. Dette som marmorkirkens ruin og det romerske islæt, da Tietgen og arkitekt Meldahl ville sætte kuppel på den.

Diskussionen bliver hvorledes rummet for udvikling i eksisterende rammer tager historien med sig, men pejler nye kurser.

Det pseudovidenskabelige niveau følges glad ad med den mekaniske og industrielle inspiration.

Her ses nu genteknologi / kaosteori / neutrale netværk og hele astrofysikken som emner, når de rummer Galileo, Kopernicus eller H.C. Ørsted og hans værkånd i naturen. (*Note 3; Ørsted : "Ånden i naturen"*).

Der har altid været et kryds mellem det litterære og videnskaben. Især de mere gale kunstnere har til tider fået et videnskabeligt storhedsvanvid. Dette er måske ikke så underligt, fordi de i deres arbejde lige pludselig har kunne se nogle sammenhænge mellem fagene, og derigennem fået lyst til nye formuleringer.

Munch og Strindberg fik begge nogle fuldstændig overgearede videnskabelige perioder, der bestemt ville ændre verden. På den anden side vil videnskabelige personligheder som Ørsted og Bohr gerne fremstå som kulturmennesker, der fangede bredden.

Den beskrivelse, der bedst fanger kunstnerens videnskabelige fascination, og samtidigt er tidstypisk i sit emnevalg er en samtale med Leverkühn (Thomas Mann / Doktor Faustus), hvor denne brillante komponist der har solgt sin sjæl til djævelen, fortæller om ubådsrejser, rumrejser og på bedste holistiske beskub sender sig selv ud i 1900-tallets fremtidstro.

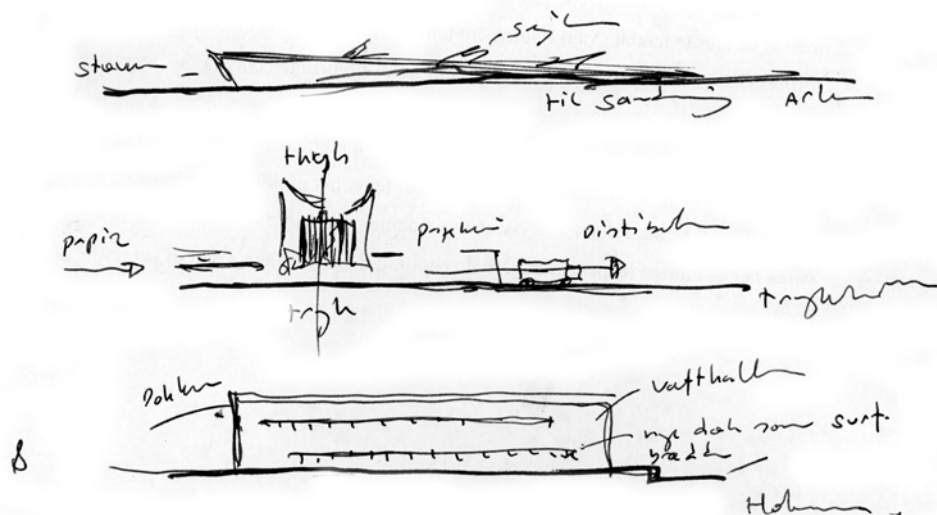
Dette kan let blive en banal påstand, men man fristes til at tro at kunstneren savner videnskabens forsøg på at definere et målbart absolut, og videnskaben savner kunstens frihed til uden kontrolforsøg at krydse indover mange emner. En art gensidighed må stamme fra menneskelige behov.

Emnet bringer en anden diskussion op. Nemlig hvor meget skal man lade sin inspiration få designmæssig indflydelse på projektet?

Carsten Primdahl gav engang i en diskussion følgende betegnelse på dette emne, "Vi bygger ikke diamanter / skibe / smykkeskrin, men fysiske rammer for mennesker." Det, at en inspiration eller metafor tager over, og styrer et design, er et vigtigt emne, og følgende eksempel viser tydeligheden af fortolkningsbehovet.

Igennem mange år har fjelde og bjergmassiver, med sine store landskabsrum skabt af sten, været fascinerende for mig. Vejrliget skyller som bølger ind mod dette klippemassiv og cirrus- og cumuluskyer står med deres rimeligt definerede retninger og form som en blød figur, der omslutter granitten. Denne erotiske omfavelse af to komplementære størrelser er et fantastisk sceneri i denne skiften mellem tyngde og flygtighed, bjergenes granit og skyernes vand. En fuldstændig materialekontrast. Det ville jeg gerne bygge, men det kræver hele tiden en fortolkning og en analyse af, hvorfor dette fascinerer og indfanger mig. Diller & Scofidio's pavillon af damp "Blur" er det eneste projekt jeg kender, der tager denne flygtighed ud i ekstremerne.

Jeg har selv haft et behov for at metaforer gav mine projekter en fortælling, en metaramme at spille op imod.



Det interessante har været, at når jeg ikke har haft denne fortællende ramme, så er projektet blevet fint, men rummer ingen udvikling, fordi det bare tager udgangspunkt i sidste design. F.eks. er Colt i Sydhavnen og Entreprenørforeningens projekter vældig fine, men uden historie og dermed metaværdi hos mig. Der prøves dog delelementer af, såsom samarbejdet med Claus Carstensen og hos Colt nogle dramatiske ståldetaljer.

Dette krydspunkt mellem behovet for en rammefortælling, metaforen og den konkrete opgave, flow af inspiration og nye processer skaber et meget spændende udviklingsrum. I dette rum skal de

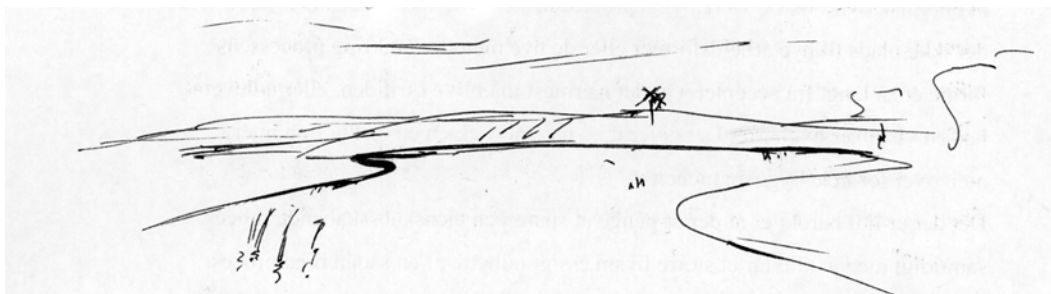
enkelte emners betydning vægtes, og der skal udarbejdes en strategi for, hvorledes formidling / skitsering og analyse sættes ind i rummets metaramme.

I den mere klassiske afdeling af inspirationen har vi som arkitekter tradition for, at de beslægtede kunstarter giver os stof, samtidig med at vi hænger sammen med de kunsthistoriske epoker. Jeg dvæler lidt senere ved litteraturens betydning, men har blot nogle nedslag i malerkunst, skulptur og musik.

Det kunsthistoriske har aldrig interesseret mig, til gengæld flettes metode og værk ofte sammen, hvorfor én given kunstner har haft betydning. Picasso. Her er hans værker ikke min kop te, men derimod hans valg fra de stærke tegninger af tyre som dreng til hans valg om at male kubistiske tidscollager i de senere år. Det at vælge selv og ikke lade mediet vælge, er en stærk inspiration, dvs. kunne alt det faglige, være helt hjemme i materialet, vurdere de enkelte elementer og konfigurere det hele igen på nye måder, væk fra teknik, men kun baseret på indhold. En drømmesituation såfremt man var i stand til dette.

I den modsatte grøft var Arnold Böcklin's billede "Toteninsel" en parafrase over Venedigs begravelses-ø Skt. Michele. Dette billede har jeg brugt som indfaldsvinkel til en skitseopgave på landskabsafdelingen i et fælles skitseoplæg mellem København og en hollandsk skole. Her blev billedets titel samt det stemningsmæssige brugt som udgangspunkt for, at de studerende kunne udvikle deres egne rum og sekvenser.

Til studentereksamen var jeg oppe i en billedfortolkning med Casper David Friedrichs billede "Tågeskyer". En gestalt kigger ud i et dalstrøg med flydende tågebanker. Et højromantisk billede, med det store følelsesregister, åbent for fortolkning. Mange af de romantiske billeder har denne lidt skæve stemning, og f.eks. T.H. Lundbyes skitser er med deres antydninger stor inspiration.



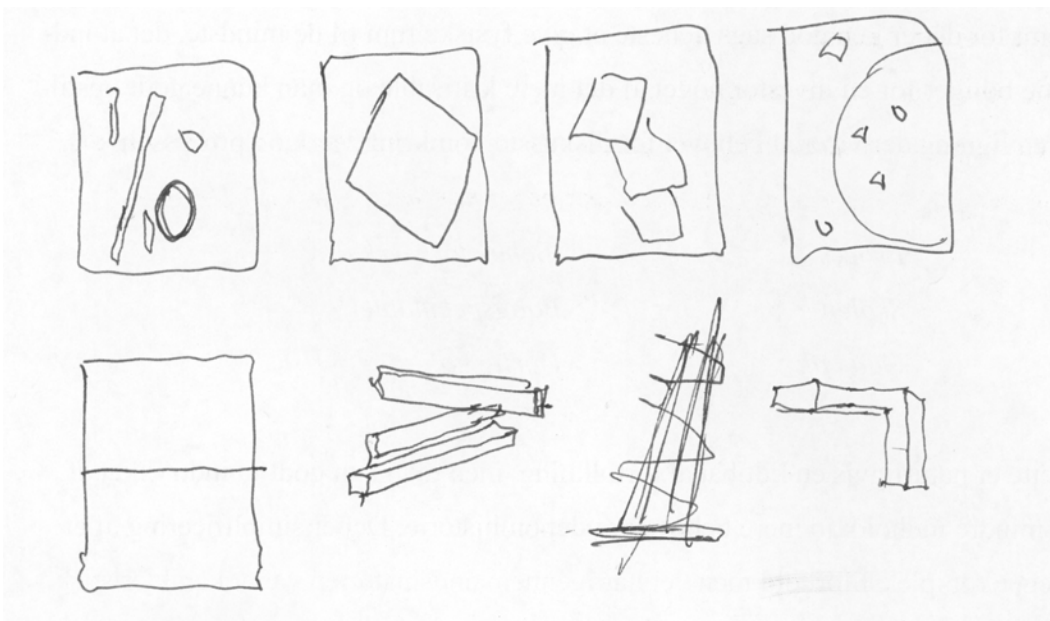
Romantikkens mestre er tunge i metaforen, men til gengæld er de bedste af deres billeder meget åbne for en poetisk fortolkning. I denne mere stemningstunge afdeling har jeg en række malerier, som måske ikke giver direkte mening, men både det kunstneriske og billedmæssige er til stor inspiration. Fx Yves Tanquy's svævende billedunivers er et utroligt tredimensionelt univers.

Magritte skaber en kølig verden, hvor ganske enkelte elementer bryder normaliteten. "Empire de Lumière" er efter min mening et univers og et mål at nå. Man laver lidt grin med Magrittes maleri "C'est ce n'est pa une pipe"; hans titel og billede bryder piktogram og semantik og sætter en ny orden – byder de to verdener op til dans.

Max Ernsts "Europa efter regnen" er ligeledes en parafrase over erodering af den europæiske ånds forfald efter krigene. Jeg så en udstilling på Guggenheim Venedig med Ernsts raderinger, og tættere på mit univers har jeg kun set tegneren Tardi's Adele ekstraordinære oplevelser.

Hopper-udstillingen på Louisiana viste et par billeder med hans sædvanlige tomhed fra en biograf og en teaterfoyer. Det tomme røde velour, forladtheden i bedste Hopper-stil, blev min inspiration for udformningen af Arkens film og teatersal.

I den mere kompositoriske afdeling så er alle de store skoler fra 1920'erne Bauhaus, De Stijl, konstruktivismen præget af eksperimenter både hvad angår form, men også kompositionsprincippet.



I alle afskygninger blev der lavet forsøg på billedplanen, design, skulptur og arkitektur, og indenfor hver af disciplinerne var det ikke bare to forsøg, men hele serier.

Jeg opfatter mellemkrigstidens energi som det brændstof mange af kunstnerne brugte næsten helt frem til pop-arts fremkomst i USA, hvor masseproduktion og identitet blev nye emner. Danske kunstnere som Richard Mortensen og Robert Jacobsen skylder deres energi fra den periode.

For at hoppe ind i endnu en tidslomme, så står teknisk indsigt, stemning og komposition frem i en fælles oplevelse, når jeg på Rijksmuseum i Amsterdam ser Rembrandt og Vermechrens billeder. De lyser som juveler i rum som låger ind til et univers, hvor beskueren alt efter udgangspunkt selv kan danne sine associationstråde.

Til slut vil jeg lige nævne en belgisk kunstner, hvis liv og værk næsten som Magritte ikke har sammenhæng. James Ensor, som illustrerer det belgiske karneval med sine serier af tomme maskebilleder. Det er som om de tomme øjenhuler indfanger os i et spejl. (*Note 4; Frimærke af James Ensor*). Stilen er underspillet og i lighed med Balhues seksuelle antydninger om pubertetens seksualitet i sine billeder, får vi bare spor i Ensors billeder, og det er et meget skræmmende spor at krydse. Ensor endte sine dage som medhjælper i sin søsters raritetsforretning i Ostende. Denne ligger der endnu – mærkelig butik.

(P.S. Magritte lignede og var et borgerdyr, men oplevelsen af hans mors lig, som med det hvide ligklæde blev trukket op af kanalen efter et selvmord, går igen i mange af hans billeder, bl.a. ”Kysset”, og hans udgangspunkt blev brændemærket i hans mentale hjernelap.)

Skulpturen er som inspiration i mit univers mest koncentreret om den moderne, for i modsætning til maleriet så har den klassiske skulptur ikke meget at bibringe mig, hverken som stemning eller komposition.

Med de moderne skulpturer begynder formen at udfordre både mig, men især rummet. Den italienske futurist Boccioni har med skulpturen ”Flaske opløst i rum”, skabt en bevægelse der er Bilbao Guggenheim værdig. Andre skulpturer som Anthony Caros ”Tablepieces” udfordrer podiet og det kontrapunktiske mellem massiv og struktur. Når vi bevæger os ud i de land-art skulpturer så er Michael Heintzer skulpturen meget signifikant, og hans landskab til Eisenman Biocenter i Frankfurt med titlen ”Dragged Mass” en meget stærk tiltrækningskraft. De spor der tegnes

udnyttes sammen med selve skulpturens masse til at lave nogle metaspor, der giver hele bygningskomplekset et modspil.

Dette er i øvrigt et af de mest inspirerende konkurrenceprojekter, rytme i gentagelse, variation ved møde mellem bygningskroppe og det store træk ”Dragged Mass” giver forslaget stor poesi.

Richard Serras skulptur er næsten arkitektonisk rum, og han mestrer at skabe sammenhæng og modstand til stålskivernes location.

Bevæger vi os over i de skulpturer, som begynder at skabe andre associationer, så er Damien Hirsts glasvitrine med de skivede biologiske gestalter en både dynamisk rummelig og indholdsmæssig mættet skulptur.

Som det tydeligt fremgår så fylder skulpturer ikke væsentligt som inspiration, og dette er egentligt mærkeligt, da der jo både som tredimensionel figur og i materialer er stort slægtskab. Men det er måske netop dette slægtskab der gør, at inspirationen kommer for tæt på, og jeg derfor, for at rykke mig, selv må søge ud i mindre direkte oversætbare referencer.

Dette er en erkendelse jeg egentlig ikke har haft tidligere før jeg begyndte skrivningen af dette dokument, men når jeg ser på reolen, så er fraværet af skulpturens mestre ret påfaldende.

Musikken kan om nogen kunstart ikke direkte bruges, men det at musik har så stor suggestiv magt, får mig til at sige at perceptionen af rummets lyd er et område arkitekten brillerer ved sin uvidenhed.

Derfor kan musikalske oplevelser fra wienerklassikken til Schoenbergs 12-tonerkompositioner få stor betydning, når de placeres i vores eget stemningsunivers.

I en lidt halvberuset stemning så er en Verdi opera bare noget, der giver direkte associationer til Italien, til temperament og drama.

Musikken er et underbyggende fundament for de stemninger man befinder sig i, og derfor vælger jeg tit og altid musik efter mood, og prøver kun sjældent at skifte mentalgear gennem musikkens påvirkning.

Bernard Hermanns musik til Hitchcocks ”North by Northwest” eller ”Psycho” er en uløselig forbunden del af disse films sjæl. Der er derfor meget musik, der (fordi det blev kørt under den

konkurrence) giver et øjeblikkeligt associationslink til designet og den proces, som tegnestuen var igennem på dette tidspunkt. Dette er tilfældigt og ikke styret.

Man kunne godt tænke sig en musikalsk strategi for en konkurrence, det banale ambition til en futurisk konkurrence, opera til et musikhus osv. Det at arbejde bevidst med lydrummet omkring designprocessen.

Jeg vil dog fremhæve to temaer, der har optaget mig mere:

1. Et musikalsk link mellem Wagner og Weather Report, et lidt ulige match. Men det er deres lyddesign, som jeg fascineres af. Wagner skabte en totalopera, hvor hele lydbilledet står som et massiv og knytter særlige temaer til dette som applikationer, men vægten i det totale lydbillede flyttes ikke. Weather Report lavede med deres plader i 70'erne en art totallyd, hvor de enkelte instrumenter er med til at nuancere det store forløb.

Det er en art totalmusik som betjener sig af helheden og sammenhænge.

2. Et andet tema handler mere om en epoke af musikudvikling.

De russiske komponister rummer fra 1860 og frem til nutiden et spejl af Ruslands udvikling, og jeg vil fremhæve følgende: Prokofiev, Stravinsky, Shostahovich. De tre trækker tråde til Rimsky-Korsakov og frem mod Alfred Schnittke. Men de tre står musikalsk som brohoved fra det senromantiske og frem mod et modernistisk udtryk.

Prokofiev bruger bl.a. marchen som både rytmisk størrelse, men også som historisk motiv der gennem instrumentering og kontrapunkt ændrer karakter. Dette blev i "The Love for three oranges" et fantastisk motiv. Stravinsky bruger det rytmiske og især temposkift og hans balletmusik til "ildfuglen" og "Sacre du printemps" rummer så stor variation i tempo og instrumentering, at det skaber et meget dynamisk lydbillede. Bl.a. pauser bruges aktivt til at skabe et tonebillede af stor dynamik.

Shostahovich skaber mere glidende forløb, der opbygger en indre spænding, fx i Leningradssymfonien (om byens belejring) der næsten er ubærlig i sin opbygning af det drama som en belejring skaber i vores sjæl. De tre komponister bruger deres metode for at udvikle en ny form for musik.

Når musikken som kunstart er lidt svær at oversætte, så har jeg endnu ikke beskrevet mine arkitektoniske referencer. Jeg har valgt ikke at beskrive arkitekturhistorien, selvom dette er en af mine største inspirationskilder. Vitruvius, Palladio, Serlio, Violet Le Duc, Corbussier, Sten Ejler Rasmussen: de har alle i deres epoke beskrevet en metode. Sammenhængende motiver fra disse værker må medtages i et andet skiv, jeg har derimod valgt at lave et nedslag på forskellige eksempler, der har haft betydning.

De følgende arkitektoniske værker rummer for mig stor betydning, men er naturligvis ikke tematiseret.

- Børglum Kloster. Den store slettelignende flade, der skyller ind mod klosterets hvide mure. Selve kirkerummet vender den store kalkede volumen ud mod sletten.
- Göteborg Rådhus' tilbygning. Her er det mest markante overgangsdesign i mellem klassicismen og modernismen. Asplunds lyse rum med stål- og glaselevatoren, samt de amøbeformede sessionsrum danner prolog til Aalto' og Utzon' organiske inspiration.
- Giza-plateauet. Her er ikon, stemning og størrelse overvældende. Selv om man har set billeder og film derfra, så er bevægelsen ud i ørkenen, sammenhængen mellem de tre pyramider, de lave støttemure og materialesammenfaldet en helt unik arkitektonisk oplevelse.
- Kloster i Alcobarta, Portugal. Her er køkkenet et af de mest fantastiske rum og opdelt i tre zoner. Et vandbassin med en bjergkilde, et marmorbord 4×3 m samt en åben ovn. Hele rummet er 12 meter højt, beklædt med hvide kakler. Ritualer med at oxen renses og parteres på bordet og steges i ovnen er meget smukt.
- Det jødiske museum i Berlin. Holocaust-rummet med sine skaklignende høje betonvægge er et på én gang meditativt og skræmmende rum. Lyden og lyset fra byen kommer ind gennem en lille spalte højt oppe i rummet. Et rum der som et gravkammer angriber beskuerens integritet.

- Barcelona pavillonen. Den genopbyggede pavillon står som en af modernismens fineste bygninger, en portal der varsler nye rumligheder. Samtidigt er travatinen, de store onyxsten og systemkonstruktionen så poetiske at hele pavillonen får en helt unik dimension.
- Mineertbygningen i Holland. Her er centralrummet med vandbassinet og de store kombinerede ovenlys og vandspyer. Det at trække klimaet ind i foyerrum og skabe ganske teatralisk design, men næsten futuralistisk i sit design
- Palazzo d'oro gårdrum i Venedig. Forbindelsen til Canal Grande, rummet med søjlegangen, og selve den officielle opgang til paladset i gårdrummet med fontænen i midten og stentrappen snoende sig op omkring denne. De forskellige rum, der trækker kontakten fra vandet ind gennem bygningen og afsluttende i de raffinerede gårdrum.
- Zeppenfeld i Nürnberg. Det mest skræmmende sted jeg nogensinde har befundet mig. I Nürnberg vil bykort ikke kendes ved denne ondskabens højborg. Som en ruin i sandsten fra en fremmed planet ligger tribune og talerstol intakte. Vi ankom i tusmørke og nynazister samles der i tilbedelse af historien. Stedets historie, stemninger og konsekvens er præget ind i dette meget bevidst styrede og udformede rum.
- Oriental Hotel. (*Note 5; Østen, Handelen og Kompagniet*) Denne gamle kolonialafdeling, en lille villa ud mod Bangkok River med et centralrum, hvor vifter skiftes til at danne skygge og baldakiner. En luksusfornemmelse. Rummets proportioner, sammen med teksturen og de flygtige materialer, giver en helt speciel totalstemning, som om man er statist i Kiplings "Junglebogen".
- Unitar kirken af F.L. Wright i Oak Park rummer for mig en sekventiel opbygning af rum. Indgang fra kælderrummet leder os gennem en gang til det kvadratisk organiserede kirkerum. Skalaspring og den bevægelse er et mesterværk i arkitekturen, bl.a. denne rumlige organisering.

- Holmens Kapel. Det hvidkalkede rum langs kanalen med de sorte sarkofager af danske helte står i sin proportion som et meget smukt rum. I timerne efter kl. 14 rammer refleksionerne fra solen kanalens vandspejl og lysets spil i loftet er livets og drømmens flygtighed.
- Det mere generelle og måske indlysende er oplevelsen af Pantheons rum, stengaden i Portugal, Osakas moderne gangbro, Back Alley i New York og Chicago eller L.A. total myretuedesign. Disse referencer og oplevelser blandes med japanske stenhaneanlæg, klostre og græske og romerske ruiner der ligger mere som en baggrund for mine oplevelser.
- Et andet element er arkitekturtegningen som medie. Dette både vedr. formidling men især som et selvstændigt univers. Piranesi trapperum, der som i bedste Harry Potter stil forskyder sig tredimensionelt op gennem rummet. Ledoux og Bollé laver meget storladne oplysningsværker, og bevæger vi os op gennem historien så er tegnestilen hos Weinn-arkitekter meget flot ligesom F.L. Wright. I de senere år er tegnestilen vokset frem igen med Hadids grafik, Libeskind's grafiske blade og især Lebbeus Woods skaber et fiktivt univers af rum.

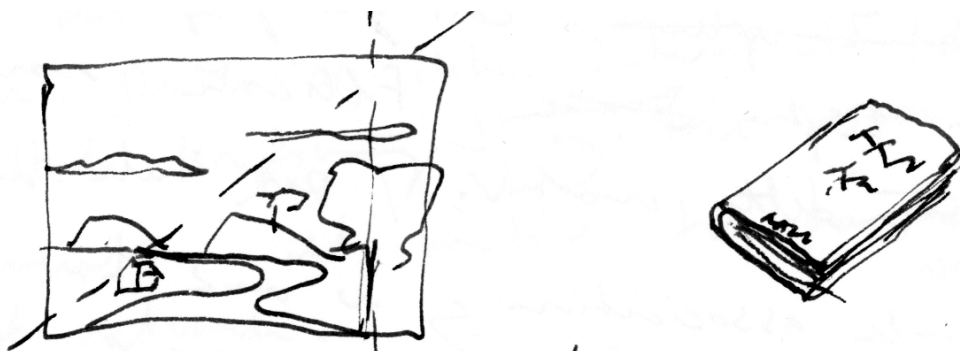
Det følgende omhandler litteraturen som inspiration.

Sandemoses arbejdsmetode er collagen eller montage, som man kan læse, eller rettere se på hans struktur. Sandemose har beskrevet sin tanke og lapmetode. Han skriver fem afsnit, placerer dem i et større sammenhæng, hvorefter han begynder at orkestrere de enkelte fortællerlinier. Det er mest i "En flygtning krydser sit spor", hvor denne næsten collageagtige stil florerer. Personerne går igen i med Espen, Fellicia og i "Varulven" sublimeres dette motiv. Det hele danner et netværk af krydsende associationer, og er med til at skabe en dybde i fremstillinger af personerne og deres omgivende rum.

Litteratur giver mig et stort input, da der i de bedste fortællinger spindes et associationsnet, der trækker én længere ind i en bestemt stemning, hvor musik er formet som en skulptur i tid og arkitektur som en stivnet form, en slags tidens indfangelse af rum.

Ordet, det skrevne, bygger på mange måder bro mellem musikkens flygtighed og arkitekturens statik.

I novellen og romanens rum skabes for læseren en personlig tidslighed, der bindes sammen med de fiktive personer.



Romanen kræver tid og fordybelse. En åndelig bevægelse ind i et fiktivt univers. Denne fordybelse kan bruges af forfatteren til at skabe forskellige drejninger, pointer og linier der kan forfølges. (Note 6; *Konkurrencen på Bornholm*).

Det er her fx Proust i: ”På sporet af den tabte tid”, giver en sanselig berusende detaljerigdom fra Proust’ egen opvækst. (Note 7; Proust : ”På sporet efter den tabte tid”).

Hans beskrivelse af stemning og billeder, naturscener og de næsten melankolske strømninger giver hans forfatterskab en digterisk dimension.

James Joyce rummer ikke samme detaljerigdom, til gengæld står han som en af de første modernistiske forfattere. Hans brud i fortællerlinien er næsten at sammenligne med Hitchcocks ”Psycho” i brudflader. (Note 8; James Joyce: ”Dubliners”).

Han bruger f.eks. i ”The Encounter” og især i novellen ”The Dead” hele stemningsopbygningen som klangbund for de sidste liniers fuldstændige omvæltning. I ”The Encounter” er det to drenge der løber i Dublin, og slutsætningen er: ”Jeg har i øvrigt altid set ned på ?” Hele novellen står i et nyt lys pga. denne sætning. I ”The Dead” er familiefesttraditionen hele klangbunden, som sætter en mands opdagelse af, at konen har gemt på hemmeligheder om, at hendes ungdomselskede døde for hende. Sang, fest og persongalleri bliver lige pludselig medspillere også i vores erindring, og vi får næsten et lige så stort chok som hovedpersonen over denne opdagelse.

Thomas Mann er så stort et åndsmenneske, så han breder sine vinger ud som en tysk kulturørn, formet gennem århundreders tysk åndsaristokrati. Bach-Lüther-Hegel-Schopenhauer-Nietzsche-Wagner osv. (Note 9; Thomas Mann : ”Trolddomsbjerget”).

Han selv var et borgerdyr, men forstod forfaldet i tanke og moral omkring 1900-tallet og beskrev det med hjertet lagt i det tyske åndsunivers. "Doktor Faustus" og "Trolddomsbjerget" er litterært stilskabende, fordi Mann skaber stemningen men også åndsdiskussion. Hans Castorp er kedsommelig som hovedperson, men står som voyeur, og bevidner disse spor der trækkes tilbage i åndslivet. Vi lærer dette univers på bjerget at kende, "Sanatoriets liv", men Mann bryder illusionen og lader krigens torden afslutte drømmen, og bryder en evig linie i Åndens verden.

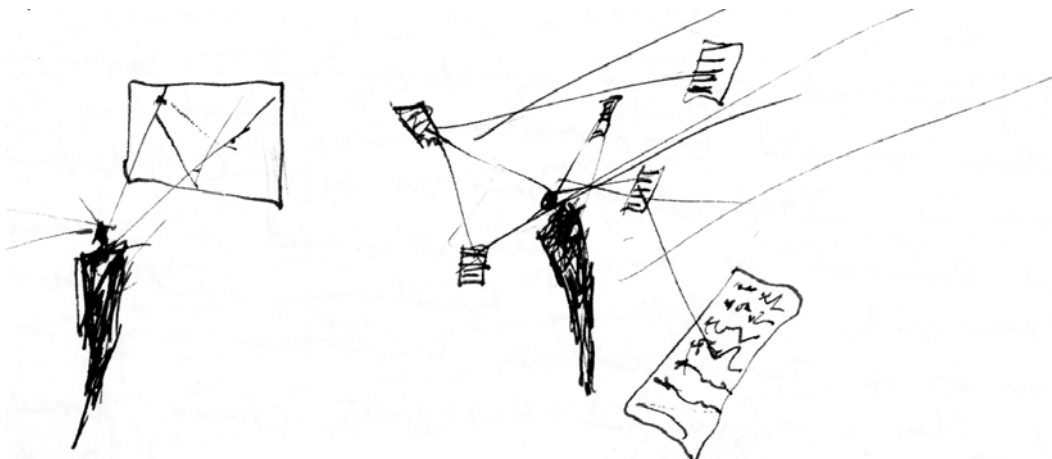
Kierkegaard gør i "Enten-Eller" det samme (*Note 10; Søren Kierkegaard; "Enten-eller"*), hvor hans beskrivelse af de dynamiske, overfladiske æstetikker i A's skrifter på mange måder ligner os moderne mennesker med vores tomme trends og lykkepiller. Beskrivelsen af slottet i skyer og ensomheden er aktuel stadig. Han beskriver desuden i A's skrifter Mozarts Don Giovanni som et mesterstykke, hvor han afsøger operaens grænser mod litteratur, musik og andre kunstarter, en meget flot og inspirerende analyse af et kunstværk, selvfølgelig beskrevet ud fra et eksalteret æstetisk virke.

Stemning og litteratur har næsten ikke haft et stærkere udtryk end i 1920'ernes digte, og her står Tom Kristensens "Sønnen" som en suggestiv rejse ind i mørke før død. Et zoom direkte ned i livets essentielle spørgsmål (*Note 11; Tom Kristensens samlede digte*).

Både Elliot og Dylan tager 20'ernes dommedagstanker og giver dem ord i deres digte om det moderne livs faldgrupper. (*Note 12; Dylan Thomas "Collected Poems" og T. S. Eliot "Collected Poems"*).

Det visuelle hierarki i billedet, stemningen og komposition overskues forholdsvis hurtigt, så billedets overtone og datering kan stadfæstes.

Hvor billedet eller motivet opleves som en 2-dimensionel, flad og associativ historie, så kan overraskelse og litteraturopbygning, som springer i tanke og fokus, være meget inspirerende



På mange måder bliver det skrevne meget mere rumligt i sin mulighed for at skabe associationsrækker. Dette er springet mellem det opfattelige og det mere labyrintiske, der har optaget mig meget, når jeg har skrevet tekster om arkitektur. Måske er det ikonografisk, når vi tegner og illustrerer arkitektur fordi vi tegner symboler, hvorfor den medfølgende tekst kan være langt fra intensionen i symboltegningen.



lyst for vi-dur gennemlyse rummet
nåbels at skyggen opløses og vi
vi trænger os igennem fald skyggen
i mørket skitseres for lyse nok
være.

Tegningen fra rummet og stemningen i beskrivelsen bliver hinanden komplementære, og derfor har tegneserier for mig altid stået som en optimal illustrationsform.

I Danmark er der ikke udviklet en speciel kultur, men både i Belgien og Frankrig, samt de latinske lande er tegneserien en kunstform, med sin egen dannelse og tegnere som Hugo Pratt, Comes og Breccia bruger alle tegning og ord som komplementære til hinanden. (Note 13; Hugo Pratt: "Afrikas Horn").



Tegneserien rummer nuancer og montagens mulighed; for mig rummer den stort potentiale som arkitektonisk formidling.

Arkitektur er ikke et 2-dimensionelt flademaleri. Det er ej heller en labyrintisk roman. Men arkitektur rummer en mulighed for association og rummer desuden Kimen til mange stemninger. Walter Benjamin beskriver, at arkitektur som kunstart kan opleves på mange planer, fra distraktiv til intens nærvær, alt efter den oplevendes stemning. (*Note 14; "Art in theory 1900-1990"*).

På den måde er det arkitektoniske rum mere sofistikeret end meget andet kunst, fordi det rummer mulighed for nye associationsrækker, der både tager udgangspunkt i det konkrete, men samtidigt bindes sammen med opleverens stemning. Og perception af de rumlige sammenhænge.

Dette giver for mig en af arkitekturens stærkeste karakterstræk, som både afspejles i de helt personlige oplevelser samt de mere kollektive stemninger som oplevelsen af Giza, San Marco og Holmens kapel. Derfor er det nødvendigt at strukturere den arkitektoniske metode lidt for at få et udgangspunkt i diskussionen om faget.

- a) Formidling**
- b) Skitsering**
- c) Udførelse / byggeteknik**
- d) Postanalyse**

Disse fire tilstande hænger ikke nødvendigvis sammen. De tager udgangspunkt i forskellige medier, og har egentlig alle forskellige modtagere og kritikere.

Her bliver jeg nødsaget til at indskyde en personlig note; jeg lever et liv i adspredthed og begejstring over alt i åndelig bevægelse, samtidig med at kimen til det ukoncentrerede og det flygtige huses i mig. Dette giver to linier set i relation til de fire emner. Jeg interesserer mig meget for dem alle, og ser mig helst i stand til at mestre dem alle, samtidig med at alle bliver overfladisk behandlet. Derfor er inspiration opdelt på punkterne:

- a) Litteraturen**
- b) Malerkunst**
- c) Mekanik og geometri**

d) Filosofi og kunstanalyse

Denne spredning er set med arkitektens rolle som generalist, men i vores tid hvor kun få udvalgte kan skabe sig en sådan rolle, må man overveje hvorledes de enkelte punkter håndteres.

Skoleprojekterne i Gentofte har været en væsentlig igangsætter. Naturligvis både fordi fokus er 100% på ejerskab og processer. Derfor vokser pkt. a) og b) (formidling og skitsering) vældig meget, hvor udførelse og analyse ikke fylder så meget. Men jeg er også tvunget til et samarbejde med tegnestuen Cebra, som på alle måder har bevirket en sabotage af mit hidtidige væsen.

Dette samarbejde rummer i sig selv et krav om at formulere sig, ellers får modparten ingen inspiration og energi. Derfor skal der udfordres, drømmes og skabes sammen, men med baggrund i hver vor vision og dannelse.

Dette giver naturligvis en række gode diskussioner og frustrationer om tema, arbejdsmetode og fokus i den enkelte problemløsning, og det kræver et citat fra Peter Plys for at beskrive dette: ”Kollegial respekt” – ”Dit digt er meget bedre end mit, sagde Plys beundrende, og han synes virkelig, at det var det.”

Et andet Plys citat: ”kreativt” – ”Digte og sange er ikke noget, som man kan gribe sådan i luften; det er noget, som griber en, og det eneste, man kan gøre, er at gå et sted hen, hvor det kan komme til at gribe en.” Og det sidste for sjov: ”Forvirring” – ”Plys kiggede på sine to poter. Han vidste at den ene af dem, var den højre, og han vidste, at når man havde besluttet hvilken af dem, der var den højre, så var den anden den venstre, men han kunne aldrig huske, hvordan han skulle begynde.”

Hvad der nødvendiggør dette dokument, er et behov og ønske om fokus, men hvor behovet begynder og slutter er uklart. Samtidigt skal vi placere os på toppen af klippen for at fange himlens lys, og står vi der ikke selv, men står en kollega der, så skal vi støtte vedkommende efter bedste evne.

Det at give rum og åbne sig, på trods af at man er ivrig og optændt af egne indtryk, er afgørende. Igen vender dette tilbage til, om det er en skulptur / tilstand der bygges, eller om det byggede er en oprunden af en proces, en udvikling. Der er naturligvis ikke et entydigt svar, men Mogens Lassens ord: ”Giv mig en god plan, så skaber jeg flot arkitektur”, holder ikke mere i dag, når ejerskab,

funktion og det samarbejds-mæssige trækkes ind. Planløsninger på min søns Briotog sætter nye rumligheder alt efter kompleksitet og ønsker fra hans side.



Formgivningen og fleksibiliteten i skinnesystemet og det at udtrykket, træskinnen, toget og legen er det samme stof. Denne banale sammenligning blot for at illustrere min egen arrogance, mens planæstetiske betragtninger, en række sorte streger, en træbane og fantasi eller åndfuldheder skaber resten.

Et sted spørger man sig selv, hvor langt man kan befinde sig fra en virkelighed. Det at tilsidesætte ejerskab og perception med emner som lyd, lys og stoflighed, samt behandle en given formgivning med planløsninger som udgangspunkt, dette virker i dag som en brise fra en for længst forsvunden fortid. Derfor er diskussionen om værket som kunst også for arkitekturen en vigtig diskussion.

Denne diskussion behøver ingen løsning, men den har brug for en intens drøftelse.

Jeg er ikke i tvivl om arkitektens og arkitekturens betydning og selvværd. Wagner skrev "The crowing Glory of modern Man", store ord, men for mig er vores fag ret unikt, når vi skal håndtere brugerinddragelse, kreativitet, håndværker, politiker og samtidig skabe en overtone eller unik stemning i vores rum. (Note 15; Wagner: "Modern Architecture").

Denne rollemangfoldighed og vores egne mål peger måske ikke altid i samme retning, og som fag rummer vi næsten fra begyndelsen mange kim til frustration og rod i vores mål. Det ejendommelige er, at dette fagets bredde nok diskuteres, men på en meget polariseret facon, som gør, at der ikke skabes et fælles sprog.

Spændet fra formidling til analyse giver faget mange profiler, det intellektuelle, håndværkeren og kunstneren. Kombineres dette med personlige evner og ambition skabes en temmelig kompleks og egentlig usammenlignelig faglig størrelse. I modsætning til mange andre fag så kan resultatet diskuteres, evnerne og kvaliteten diskuteres. Sættes dette op i arkitektur, så er spændet fra

flydesign til byplan eller opbygning af logistikkæder til byggebrancher så stort, at det ikke giver mening at tale om mulige sammenligninger, kun kollegial interesse og respekt. Dette bevirker at arkitekter let forfalder til rollemodeller og ikke faglighed. Det ypperste i den rollemodel er Stararkitekter, hvorefter hierarkiet fordeler sig ud i en vifteform ned af. Faget er nådesløst i sin vurdering. Det fascinerende er at se, at der er større selvsikkerhed i fremtoning hos Libeskind i hans fløjlsbukser i 1989, end i de sortklædte amatører som mig selv, der deltog i seminaret.

Skal vi søge en værdi i arkitekturen, som er mere end almen, så må vi i stedet for at søge i værkerne, søge i hverdagen og i arkitektens indre, for dér at finde kimen til om vedkommende er i stand til at forvalte skabelse af gode eller dårlige fysiske rammer.

Egentlig burde ordet arkitektur kun bruges i sammenhæng med arkitekturhistorie og om de værker, der har overlevet historiens gang. I sin samtid burde ordet arkitektur, når det sættes op i værkidéerne, ikke findes, fordi det skævvrider hele muligheden for at lodde arkitekturens lødighed.

Ved at fratage arkitekten sin arkitektur fjerner vi også et af de inquisitoriske redskaber i kollegial nedvurdering.

Når værket som gestalt står der, så kan planlæggere, designere, arkitekturhistorikere og formidlingsmæssige ikke hamle op med historie referencer som Giza og Akropolis. Der er vundet historisk hævde på værdien. Det at bygge med den oldnordiske / kunstakademiske holdning til værket. Vi placerer alt ind i et kastesystem; tegnestuer, der ikke altid leverer samme kvalitet, de analytiske forslag som aldrig bliver bygget, formidlerens snylteri osv. Beskyldningen flyver fra gruppe til gruppe og arkitekter bliver snarest ingen af dem.

Derfor denne personlige bevægelse væk fra værket og ind i de processer, der gør os til arkitekter.

På grund af værket så er teamsamarbejde ikke nær så fornemt som Jardins arkitektur, Mies van Rohe, Aalto og Utzon. Navnet og værket er synonymmer, men så skabes der kun 2% arkitektur, alt andet er planlægning med designoverhead.

I denne aristokratiske elite er der et projekt, som jeg vil fremhæve; Tony Garniers ”La cities industrielle”. Et helhedsværk om første bud på modernismens totalkoncepter på bykonstruktioner. Dette fantasiprojekt placeret i bjerge i stil med Lyon, med energiresourcer, byparker, offentlige bygninger og skitser til havnebyer. Alt tegnet fra planer til perspektiv med Emilie Zola's tekster

som ornamenter på bygningens facade. Dette er i sandhed et helhedsværk; unikt og helt umuligt at nærme sig på dens ophøjede plads. Men værket viser også sin tomhed overfor byens liv, fraværet af menneskelig indblanding i en parafrase over byen, der ikke eksisterer.

Når jeg så tidligere har betragtet arkitektur som et kunstnerisk fag, er det ærgerligt, at faget har en så banal og enøjet definition af værket. Ændrede vi hele fagets opfattelse til, at vi alle tilhører en ursuppe af ideer, og at vi alle i forvaltningen af de fysiske rum spiller en rolle for det optimale resultat: idégenerering → analyse → økonomi → logistik – formidling → udførelse → sociale aspekt → overdragelse → historik. Så bliver temaet sat på en anden måde, og værket erstattes af processen. Ikke en linie til Giza, men en linie til genforening, til symbiose og osmotisk transport af viden fra proces til manifestation.

Herved opnår arkitekten sin sande sublime rolle og karakter, og vi kan lade historien drømme om, at en proces er et værk og dermed et stykke arkitektur i gammel akademisk forstand.

Det er naturligt at vi alle besidder evner indenfor de fire sfærer (tidligere nævnt), og at vi dækker dem alle, men nogle er bedre arbejdsheste, andre formidlere og igen andre har et analytisk gen, der giver styrke i processen. Vores udfordring er respekt for hinanden, og hvorledes vi kan tale sammen fra formidlerens næsten journalistiske helhedsbillede til delstrategierne. Dette er en stor medvirkende årsag til vores meget avancerede åndskastesystem, som skal brydes så vi lærer at respektere hinanden, føre dialoger og få en professionel vinkel på vores arkitektfag.

I alle andre virksomhedssammenhænge så styrkes netværket og teamet, fordi de ansatte herigennem får ejerskab, en bedre hverdag og tid til at fordybe sig i den del, der har deres fokus. Dette kræver forståelse for hinandens roller, og samtidigt med at de gamle feudale tendenser forsvinder og erstattes af nye formværktøjer, må der ske ændringer. Der er naturligvis ingen entydig løsning på dette, det må være en retning som skal betrædes, men når man møder en akvarelmaler der lavede pop-art billeder i de glade 80'ere med blå hav, klædt i sort og checket som en semiintellektuel, så ser man at faget har problemer; indhold og form følges ikke ad. I den mere visionære afdeling så må nye arbejdsformer og vores fælles faglige respekt være den drivkraft, der bringer faget frem til sin rette position samfundsmæssigt.

Derfor bliver de fire sfæres samarbejde som team vigtige, og de behøver ikke nødvendigvis direkte afspejle et formudtryk. I fx formidlingen af en idé, et rum, så kan der sagtens bruges omveje og andre motiver, for at designeren kan visualisere vision og værdi af idéer.



Der må nødvendigvis være et overlap mellem de fire tilstande og den metodiske vision, som man har for sit arbejde, og udfordringen består i at væve disse sammen således, at de personlige vinkler ikke forsinker eller skygger for de processer, som man nødvendigvis må igennem. Her træder det visuelle filsystem for mig ind, hvor jeg som i en mordudredning kan se spor, linie og associationer frem mod opklaringen.

Vanitas tavlen rummer både interne og eksterne input, og bliver dermed et metodisk brandpunkt. To konkurrencer afspejler yderpunkter i denne idé. Med Bornholms Kunstmuseum besluttede vi ikke at skabe en bymæssig struktur først, men derimod en proces omkring, hvorledes et egnsmuseum kan blive formuleret ud fra en nutidig / fremtidig vision. Denne proces åbnede en række døre og beslutninger, men det konkrete arkitektoniske tog ikke form, og konkurrencen blev ikke afleveret.

Modsat blev koncerthuset i Stavanger afleveret ud fra en mere eller mindre fuldført idé, men her blev processen en hindring for hovedidéen, disse to spillede ikke med, men imod hinanden, og resultatet blev harmløst. I begge tilfælde er det strukturen og metoden mellem værksidéen og processens input, der bringer resultatet i knæ og skaber noget, der er tæt på spild af tid.

Sættes formidling og skitsering op som de to væsentligste emner i konkurrencesammenhængen, så ville en ideel konkurrence for mig forløbe med følgende idémæssige linie:

- a) Beskrivelse af de hovedtræk, som projekter benytter sig af ud fra programmets visionsafsnit og mine tanker om rumforløb / perception.
- b) En udviklingsmæssig, tidslig beskrivelse af uderum og bymæssigheder
- c) En funktionel beskrivelse og fleksibel tanke ud fra konkurrencens rumprogram – ikke et fastlåst rumforløb, men dynamisk.
- d) Overflader, betydning af de enkelte rum, det bygbare
- e) Processen om at udvikle projektet i fællesskab ud fra disse overordnede linier og tanker – hvorledes finder vi ejerskab og optimale rum ud fra dette.

På mange måder er dette mere en interview- og dannelsesform end en egentlig konkurrencebesvarelse, fordi åbninger i besvarelsen er mange, og en sådan mangfoldig kan let drukne i banalitet eller forsvinde som upræcise etuder i konkurrencebedømmelsen.

Der er mange sandheder i et arbejdsforløb, og det bedste billede, som jeg kan sætte på dette, er jagthunden, der strejfer snusende om i landskabet, lykkelig evigt i bevægelse. Tager man ikke dette ”strejfende” på sig i sin skitseringsproces, låses man hurtigt i tanken. Faren ved den jagtform, er at målet ikke rammes helt præcist, og derfor skal metode / tidsforbrug på de enkelte elementer hele tiden fintunes.

Der er en række emner, som fylder meget i mit liv: ”Det romantiske forestået som stemning”, ”perception som aktive oplevelser i rummene” – overordnet sat sammen med de konstruktive elementer.

Alle disse emner er opstået gennem det konkrete arbejde med Arken, hvor jeg for at formulere en arkitektonisk tilstand, måtte tage en hel del værktøjer i brug. (*Note 16; Arkitekten nr. 4: ”Museum for moderne kunst”*).

Samtidig er de en del af min ballast fra min udskibningshavn som arkitekt i 1987, og jeg har mere eller mindre af omveje forsøgt at indarbejde den. Dette er første samlede forsøg på at beskrive historier, baggrunden for og de valg der satte den kurs. (*Note 17: Eisenstein: ”Den fjerde dimension i filmen”*).

En tendens er, at alle de systemer der sættes op, egentligt er overspringshandling, og man har lidt indtrykket af, at det er for at undgå at tage stilling til et indhold.

”Trimmet byggeri (men til hvad), kvalitetsmanual og miljøhåndbøger.” Disse fortæller ikke nødvendigvis om indhold, men skaber struktur, og jeg har ofte indtrykket af, at vi forveksler dem med essensen, hvorfor udviklingen af systemet bliver det bærende. Denne ressource skal naturligvis ses i sammenhæng med et konventionelt projektføreløb og tages for, hvad jeg synes det er; nemlig skitsering og indholdsside.

Naturligvis er miljøet, kvalitetssikring af processen og opsamling af viden dele, der skal integreres i et projektføreløb på lige fod med statik, indeklima og m² –problematikken. Men går en løsning ud på at sikre optimal ordenssans i disse discipliner, så er arkitekten reduceret til tekniker og ikke dirigent af alle disciplinerne. Det er her at teamarbejdet burde træde i karakter. Havde vi respekt for hinandens kompetencer og værdier, så ville det også være naturligt tværfagligt at skabe kompetencer, der kunne inddrages i processen. I yderste konsekvens skal små kreative tegnestuer rumme teknologi, og store tekniske tegnestuer prøve at rumme kreativitet, blot fordi vi kun respekterer værkets unikhed.

Derfor vælger jeg ikke at beskæftige mig med den tekniske side, men da det endnu er en hanekamp på byggepladsen, så skal man (såfremt man ikke ønsker at blive marginaliseret) være vidende om disse forhold. På en sær måde fastholder hele byggebranchens antikvente struktur os arkitekter i vores konventionelle, klassiske roller. Skal du vinde respekt så byg stort, helst et værk med byggeteknisk indsigt og økonomisk overblik, samt være byggeprocessens ledende figur. I denne rolle levnes der ikke plads til nye arbejdsformer. De nye metoder omkring processens forme er så langt fra accepteret, at det nærmest må blive i framtiden, eller udlevet hos en visionær bygherre. Det giver ikke bare arkitekter en diskussion internt, men over for hele byggebranchen.

Det lidt barokke er, at der er penge at spare i en egenskabs-skabende proces, samtidigt med at alle får et større livsmæssigt udbytte af en sådan bred proces. Det er naturligt for de større tegnestuer at fastholde den teknologiske side af sagen, netop fordi deres ressourcer på området, altid vil holde mindre tegnestuer væk pga. deres manglede power.

Dette skaber en situation, hvor vi bliver nødsaget til hele tiden at udvikle os, presse vores undersøgelse videre således at der skabes et åndeligt vakuum til teknokratiet.

Dette gøres bl.a. ved ressource-optimering, hurtig omstilling, dynamisk tilrettelægning og hurtig respons til bygherre. Men på en måde skaber vi vores egen udvikling, eller rettere vi er en art stifinder, spejdere der som en fortrop bevæger os i ukendt land. Herved bliver ord som tryghed og økonomisk soliditet en luksus, der må vige for visionen om udviklingen. På mange måder er en konventionel udvikling bygget op omkring kreativitet i klassisk forstand, i dag lidt omsonst. Igen er den klassiske værktanke en hæmsko, og vi higer alle efter andenkendelse efter denne norm. Både fordi hele verden er gennempubliceret, og fordi der er mange dygtige arkitekter, så skal heldet være stort for lykkelig gang på denne sti. Tænkes derimod i nye værktøjer og arbejdsformer, såsom hvorledes vi kan sammenstille en given corporate vision med et fysisk rum, så begynder vi at skabe en grundforskning, som i sidste ende kan bringe os nye steder hen, ikke i tryghedens havn, men ud på nye karavanespor.

På mange måder kan jeg godt lide at projektet rummer historik eller sammenhæng i helhedsmæssig betydning. Det vil sige, at jeg nok køber aflad for manglen af de store omsluttende doktriner, som f.eks. prægede alle modernistiske projekter. Samtidig kan jeg se, at jeg behøver en mental væg at spille op ad.

På Arken var det i signifikant grad landskabet, der skabte helheden. På Trykkeriet blev processen det inspirerende, på Holmen det gamle ubådsværft, i skoleklasse → kontrast i nye rumligheder. Dette er naturligvis en remisens fra min første vandring i sen-70'ernes politiske drøm om det altomsluttende fritidssamfunds modernistiske kulmination.

Interessant er, om der overhovedet er en sammenhæng i denne idéverden, eller om det bare er et behov, en sammenhæng eller historie, hvilket i sig selv er legalt nok.

Måske kunne netop nye processer og arbejdsformer være med til at fjerne dette behov, som på mange måder opleves for mig, som en slags pseudo palimcest om den virkelige verden, der jo kun er en alt for aktiv del af hverdagen.

Det, at arkitektur er en del af samfundets stemning gør, at de fysiske rum der skabes, næsten er et spejl, naturligvis på arkitekturens egen fortolkning, men alligevel en reaktion på samfundets retning.

Er det en kommerciel vinkel som i Thachters 80'ere, så blev de fleste projekter hurtige og økonomisk betingede, som i og for sig er ok mål.. Samtidigt med, at erkendelsen af, at Jorden ikke får nye ideologier som "Fugl Phønix", men begreber som terrorisme, globalisme, sult og hungersnød bare er hverdagsstof, så virker reaktionen som en art sæbeboble. Vi bygger sæbebobler, som byer der ikke eksisterede (Christin / Bilal), med museumsmonumenter og corporate bygninger ved havnen. Vi kan ikke ændre verden, så vi lukker den ude. Der er langt imellem projekter med social ansvarlighed, og de rummer helt indlysende værkmuligheder i sig. Derfor er mine egne projekter beskrevet gennem en metode, der bruger det at skabe en referenceramme, det være sig en metafor, en analyse, en historie.

Det er her vigtigt at kunne skelne mellem egentlig blændeværk, fikse idéer, sludder og så de redelige tænkte baggrunde. På mange måder er et skoleprojekt ganske moralsk nemt, for det er i en god sags tjeneste at give fysiske rum til de mindste, mens det at indrette boliger for en investor er noget af det mere kritisable. Man kunne godt opstille en ligning, der viser behovet for diskussion omkring værk og processen:

<i>Proces</i>	↔	<i>Behov for værk</i>
<i>Skolen</i>	↔	<i>Boligspekulanter</i>
<i>God etik</i>	↔	<i>Dårlig etik</i>

Dette er naturligvis en lidt banal fortolkning, men man kan godt få indtrykket af, at jo mindre indhold, jo mere behov for udenomshistorie. Det er simplificering af et meget komplekst forhold, men det har igennem åndshistorien været karakteristisk, at i perioder med stor bredde og manglende fokus, er de mest monstrøse monumenter kreeret.

Efter Biedermeier og ny klassikkens periode var den elektriske periode frem til 1900 et glimrende eksempel på en design og indholdsmæssig rådvildhed, hvor identitet i forslagene spændte fra konstantnobel til romerske templer. Udfrielse af dette fortidige designhelvede var en generel national opgave i kunst og kulturverdenen. Mest radikal i Sirén og Saarins bygninger i Finland,

samt i Danmark med det vi kalder nationalromantikken, der senere bevægede sig om i endnu engang Biedermeier. Derfor er alt muligt. Stilarter går hånd i hånd, inspiration kan tages fra managementtema, flowindlæsning, gen- og biomekanik, og vi er alle søgende både i metode og form. Det er her den dialektik mellem værk og proces træder i karakter. Når vi som fag er søgende, har mange forskellige roller, og dømmer vores kollegaer ud fra egne præmisser og ikke deres, så bliver det ganske umuligt at skabe helheder eller bare sammenhænge, og en diskussion om værk og proces bliver næsten umulig at føre.

En af de mest konsekvente manifestationer af denne problematik var Liebeskinds middelalderlige læsemaskine til Venedig Biennalen.

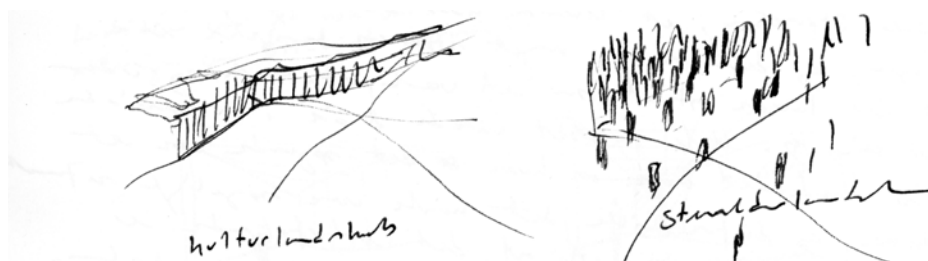
Her blev processen at "lege munk" til værket i sig selv, og forholdet mellem værk og proces opløst. Eksperimentet gav da mening, men er sværere i praksis. Dog afstedkom dette en diskussion med Steen Høyer omkring processen kaldet maskineriet og den repræsentation som projektet fik. Dette er jo interessant såfremt vi betragter processen som dynamisk og resultatet som statisk. Denne klassiske opfattelse prægede Steens og min diskussion og den gik ikke videre i sporet om at resultatet også var i bevægelse og dynamisk.

Steen, der er opvokset i TH Sørensen og Sven Ivar Andersen hovedidéens univers, har valgt, at vi viderefører dette som om noget er en værksfikseret metode.



Den store bærende hovedidé, der får sit modspil af en hel række underordnede sætninger. På mange måder er hovedtrækarkitektur som vores solsystem eller renæssance, et midtpunkt i universet. Dette kunne siges at have en modstilling i en opfattelse, hvor vi alle svæver rundt som i et netværk, og der ikke definerer et centrum.

Dette motiv kan sammenlignes med det danske kulturlandskabs udvikling, hvor kulturoptimering gennem århundreder har frembragt det arketypiske landskabsrum som vi opfatter som dansk. Dette er dog 100% styrende i paraceller med skarpe grænser.



Ser vi derimod på naturskov eller fortids beplantninger, så var der ingen klare grænser – rummene blev skabt gennem fortætningen og intensitet. (Note 18; Aldo Rossi: *"The Architecture og the City"*).

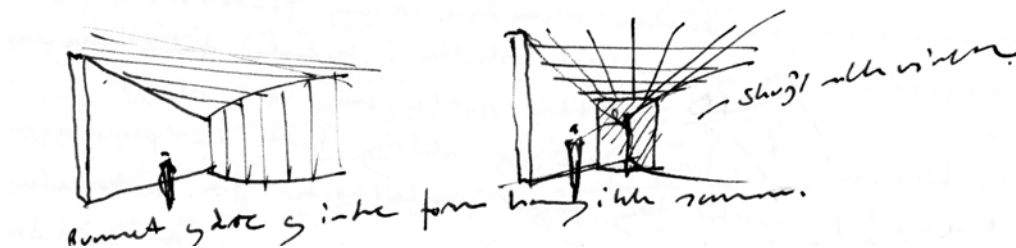
Jeg har forsøgt mig i byplansammenhæng med at ændre de skarpe kulturgrænser og arbejde med intensitet og fortætningen som rumgivende elementer. Men dette blev kun halvt fordi fortætningen skete med enkelte elementer, og der var ikke en metode eller proces med som nøgle. Fortsættes denne linie, så er forholdet mellem mekanikken og repræsentationen et emne, som jeg oplevede på Arken og som jeg tidligere har nævnt, er et værkgenereret projekt Derfor er resultatet statisk, et fikseret endemål.

Arken har vist sig på godt og ondt at være en meget mere dynamisk størrelse, et levende hus der dagligt kræver sine udfordringer, og dette er en meget større berigelse end såfremt det havde stået som et værk, statisk og uden sjæl for mig. Hele forløbet varede 8 år i en periode lige efter akademiet, hvor det søgende er et stort behov, og derfor ville det næsten være sørgeligt såfremt det stod færdigt uden et efterliv. Meget af det efterfølgende er undersøgelsen, som er vokset frem i processens omkring Arken.

- Renæssancens bevidsthed eller ønsket om at styre guddommelige rum (Note 19; H.R. Fabricius: *"Dansk Kirkekunst"*).
- Perception som begrebsdannelse / rumskabende elementer.
- Sekvenser / følgeslutninger fra rum til rum.
- Konstruktion og materiale.

Pga. de forskellige forsinkelser, som Arken blev udsat for, så kom designet fra 1988 – frem mod 1996 til at være for statisk. Samtidig var jeg bundet af netop de meget salgbare metaforer, som ”det strandede kunstskeib”. Det var derfor i konkurrencer og mindre opgaver, at jeg fik afløb for udviklingen, og så i den optagethed jeg fik overfor de meget specifikke emner, som jeg har oplyst i ovenstående.

Jeg befandt mig, især efter den første bearbejdelse, sammen med Lauritzen i en situation, hvor hovedkompositionen nok var speciel, men hele afprøvelsen var stinkende normal.



Det lignede på mange måder, at man ikke ville stå ved det formsprog som prægede konkurrenceforslaget. Og det var her et af de vigtigste begrebsapparater for mig begyndte.

En art konsekvensberegning af de forskellige formelementers indflydelse på hinanden. Måske en undskyldning eller et oplevelsesrum, der udviklede sig til nye tanker. Betragtninger om hovedidé og vision var langt fra virkelighed. Derfor er de realpolitiske betragtninger om økonomi og tid en brat opvågen for mig. Derfor blev tiden efter Arken måske meget mere end tilsigtet en periode, hvor materialeholdninger, konstruktion og emner på byggepladsen prægede hele formgivningen.

At sammenstille renæssancens bevidsthed og rum med et moderne formudtryk som Arken virker måske paradoksal. Men f.eks. Palladio's betragtninger om loftshøjde og hvælv i 1.bog, er når man gør øvelsen i moderne rum fantastisk. (*Note 20, A. Palladio: "The four books of architecture"*).

Vi bor som muldvarpe og rumhøjder skulle i bedste fald hæves med 3-4 gange. Dette satte mig nok lidt i en choktilstand, hvorfor havde jeg aldrig lært om proportionen på akademiet, og hvorfor tog faget modulhøjder fra betonelement-branchen som givne.

Dette blev kombineret med et andet motiv, nemlig de filmiske sekvenser, dvs. den rytmiske klipning som et godt flow i en filmscene kan rumme. Eisenstein blev min introduktion til denne montage idé; betragtninger om den fjerde dimension i filmen, der vha. filmens byggesten kunne

skabe en stemning af lykke, sorg og melankoli. I Orson Wells "Touch of evil" er en af filmhistoriens længste introer; et glidende forløb hvor vi krydser gade, møder hovedpersonen, igen krydser gade, ser den vandre og ende i en antændelse af en bilbombe.

Den måde at tænke rumforløb som sekvenser samt rumproportion, har været helt afgørende for Arkens design. Det store indgangsgårdrum, det lille vindfang, foyer i stål og kunstakse, galleriets enkelthed, restaurantens udsigt. Alt en del af denne sekvensopfattelse.

Dette kombineret med ideen om perception har givet museet en meget aktiv, måske for nogle påtrængende rumoplevelse.

Lyden er en af de mest aktivt skabende rumlige dannelser vi har. Som menneske er vi meget ubevidste om dette, men hører vi et rum, så kan næsten alle på baggrund af erfaring beskrive dette. Parcelhuset med sin pels på gulvet og tunge møbler; efterklangstiden er kort og rumintensiteten tæt.

I en jernbane sal summer der en høj efterklangstid, og dette trækkes naturligvis til ekstremerne med katedralens mange sekunders efterklangstid.

På Arken valgte vi ikke at lydregulere kunstaksen og biaksen, så rummene fremtræder som skulpturer i lyd med hårde overflader. Mange m^3 skaber en stor rumlyd. Der, hvor denne dimension virkelig tog fart var i flerkfunktionssalen, hvor vi dæmpede salen meget langt ned, for at etablere et elektro-akustisk anlæg, der som et surroundsoundanlæg betjener sig af mange højttalere.

Jordan som akustiker sagde, at man for ikke at give publikum psykisk ubehag, skulle blokere efterklangstid så publikum kunne forstå sammenhængen mellem lyd og salens form.

F.eks. ville det skabe ubalance i gæsternes oplevelser at skabe en katedralefterklangsstid i et flerkfunktionelt rum på $500 m^2$. Dette er efter min mening et fantastisk redskab; tænk hvis vi uden at ændre rummet kunne ændre perceptionen af rummet gennem lyd.

Lyset og sigtelinier er naturligvis, set i sammenhæng med et museum, ganske relevante emner. Her blev perspektivlinierne i ovenlys og lysindfald som teatraliske understregninger af funktion, til lidt banale men gode pejlemærker for de enkelte rums indretning og stemning. Et stort emne for mig under Arkens opførelse blev den altid tilstedeværende modernistiske diskussion om ornament og

helhed, samt Adoof Loos beskrivelse af det forbryderiske i at tilføre bygninger ornamenter, ja det er ligefrem kættersk.

Jeg er nok lidt mere pyntesyg fordi jeg synes, at detaljer eller ornamenter, der bruges rigtigt kan understrege en sammenhæng i hierarkiet i en bygning. Her blev perioden med Horta i Bruxelles, Palais Stocket af Hoffmann og Wagner i Wien til en stor inspirationskilde.

Der er ikke tvivl om, at jeg er skabsromantiker hvad gælder mekanik, Jules Verne og tiden omkring 1870-1910. De nittede dampskibe, mekaniske værker og drømme om fremtiden. Dette naturligvis på bekostning af arbejderklassen, det kan mit romantiske øje godt gennemskue.

Violet le Duc beskriver i første omgang disse nye byggetekniske muligheder med jernbeton. I Jugendperioden ses sammenhæng og stolthed i de nye konstruktioners frie spænd som et designikon. Nitter, søjler, drager tilslutninger, de klassiske stenrum. Det hele smelter sammen til en tro på fremtiden med arkitektur som et ikon på dette. Ikke direkte blev dette et idemæssigt udgangspunkt for at arbejde med kontraster, synlige stålkonstruktioner og legen ind i boltdesignet.

En af de mest interessante tests var da Krieger, Kleihuis, Miralles, Perrault Graves og Siza besøgte Arken. Leon Krieger skrev til mig, at han havde drømt om at hade det hus vældigt inderligt, og så gik han i disse "Jules Verne rum", som han skrev til mig: "...en uventet sympatisør". Arken blev på mange måder både en åbning og en øjenlukker for mig, og især det modernistiske mål om helhedsværket, som jeg havde sat mig, led jeg meget under:

- a) Første forudsætning var, at jeg ville udvikle mig, derfor måtte formsproget for Arken ikke direkte findes i nye projekter
- b) Alle de temaer som Arken introducerede for mig, blev på mange måder mit fokus og min interesse.

Det har taget lidt tid at nå den erkendelse, at jeg bliver nødt til at vedkende mig min arv og erfaring mere, og begynde en udvikling derfra.

Igen er skoleprojekterne og især Cebras ungdommelige formglæde en opsamlingsmulighed for mig, og det har fået gang i denne lidt sære blanding af referencebeskrivelser, arbejdsvilkår for faget og evaluering.

Følgende er egentlig ikke en tidsmæssig, men idémæssig gruppering af mine projekter:

- 1) Arken – Alexandria – Samarkand – Bornholms Kunstmuseum. Komposition, fortællinger og materialesammenstilling præger disse projekter.
- 2) Kolonihaveporten -Villa A – Stjernebænken – Fremtidens bolig. Stoflighed, historiefortælling, materialekontrasten.
- 3) Asia House – Netbureauet. Nyt, gammelt, kontraster i design, fortælling om indhold, sekvenser.
- 4) Valhalla – Trykkeriet. Materialekontrast, kompositoriske kontraster, det skulpturelle.
- 5) Osaka – Singapore – Ahlen – Elevatortårn i Tivoli – Dæmonen – Osmose. Bystruktur, skulpturelt flow i bevægelse, det 3-dimensionelle rum.
- 6) Entreprenørforeningen – Holmen – Colt – Højbjerg – Det Kongelige Teater I. Nyt, gammelt, visuel og designmæssig kontrast.
- 7) Villa L – Villa S – Hovedindgangen. Det landskabelige, kontrast, komposition mellem bygningsdelene.
- 8) Ordrup – Bakkegård – Tivolis Koncertsal – Munkegård. Det landskabelige, kontrasten og funktionsflow mellem nyt og eksisterende.
- 9) Wipo – Oslo – Stavanger – Cairo – Tivoli Hotel – Ålborg vandkulturhus - Det Kongelige Teater II. Det skulpturelle, pavillon, ikon gennem design.
- 10) A. V. A. Virus. Processen, formulering mellem laboratoriets og forskningens rum eller rejse.
- 11) Mythos – Mediapolis. Flow i bevægelse og oplevelse, hovedikon, satellit, stjernetåge.
- 12) Tove Ditlevsens mindetavle.

Afslutning og åbning

Det I har læst, er en blanding af personlige rammer og nogle af de emner og roller, som arkitektfaget i dag skal rumme. Vi har alle en naturlig reference, arbejdsmetode og vision for vores fremtid.

Tegnestuen er ikke et dialogværktøj og som sådan en demokratisk institution; den skal rumme min personlighed og vision, men der er brug for mangfoldighed og diskussion for, at vi alle får en mere spændende proces ud af det.

Min verden udspringer af SBI konkurrencen om tæt lav byggeri i 70'erne som Vandkunsten vandt. En helhedsvision, der med energi og drømme skitserer et fleksibelt byggesystem til nye skalaer i arkitektur. (*Note 21; Andre Nicolet: "Om Lexica"*). Helheden fra samfund og sammenstillingen med byggesystemet. Denne vinkel er helhedsskabende, og metoden kan let forveksles med den, som journalisten bruger i avisopsætningen.

Analyse og diagram kan let i en sådan model reduceres til illustration eller støttemateriale og ikke selvstændige redskaber med egne potentialer.

Dette er nok ikke enten – eller, men en mulighed for at optimere brugen af begge indfaldsvinkler: fra analyse og tilbage til helhed.

Vi skal være bedre til at analysere et projekts kritiske vej og emner. Både i henhold til forventningen, men vi skal også skelne til opgavens karakter set i relation til de visioner og ideer, som vi ønsker at undersøge. Dermed skal vi skabe en meget stærkere ramme / emneliste som vi skal spille bold op imod. Dette har vi nok forsømt i konkurrencebesvarelserne. Tager vi f.eks. oversættelsen af værdiprogrammet på Ordrup, så er det jo bare samme metode, som vi skal betjene os af i konkurrencesammenhæng. Konkurrencens værdisæt / vision, rumlige øvelsesfunktionelle sammenhæng osv. Dermed får vi et metarum, som vi kan skitsere i.

I skitseringsprocessen foreslår jeg, at vi skaber en Vanitas tavle, i bedste krimistil.

Vi har mordet / målet, vi har en række spor / værdier og vi skal finde de skyldige dvs. det rigtige projekt. (*Note 22; "dimensioner"*).

Derfor skal vi samle fokus omkring formidlingen, hvor vi må tage diskussionen om, hvorledes vi får fortalt og formidlet grundlaget, samt den proces vi har været igennem på en fornuftig måde. Dvs. at der både bliver fortalt om helhed, om de analytiske tilgange og den betydning som redskaber har for resultatet.

Nogle af de emner, som jeg har fokus på:

- Landskabelighed
- Rummet
- Procesforløbet
- Funktionen
- M² – disponering

Udfordringen er at forklare projektet, så både jeg og modtager føler en kommunikation, dvs. måske tegne helheden og beskrive processen stedvis.

(Note 23; *Berlingske Tidende*: "Inspirationens stemning").

(Note 24; "Shakespeares dramatiske værker." Bind VIII.).

Søren Robert