

Figur og grund:

En arkitekturhistorisk
parallelrefleksion

Henrik Oxvig
Arkitekturhistoriker

Hvad var det, professor i arkitektur Steen Eiler Rasmussen i 1950'erne gjorde os opmærksomme på vedrørende vores evne til at opleve arkitekturens materialitet og dens immaterielle tomrum, og som det endnu er relevant at tænke over og undersøge? Peter Callesen forholder sig til arkitektur fra forskellige epoker og bruger tomrummet og papirets materialitet på en måde, som jeg vil bringe i dialog med Rasmussens forståelse for, hvordan vi oplever arkitektur og rum. Rasmussen var i sin beskrivelse af vores oplevelse af arkitekturen inspireret af den dengang forholdsvis nye gestaltpsykologi. Det, han fik øje på, forekommer relevant i forhold til oplevelsen af Callesens værker; samtidig er det min oplevelse, at der er noget hos Callesen, som peger videre end gestaltpsykologien.

Det kan i dag forekomme sært, at ingen arkitekturtraktat fra før det 18. århundrede nogensinde brugte ordet 'rum'. Kan det virkelig passe? Vi kan i vores tid være tilbøjelige til at tænke, at arkitektur *er* rum. Men man har ikke altid oplevet arkitektur som rum. Arkitekten tegner på sit papir ikke rum, men linjer, der kan repræsentere vægge, og mellem linjerne dannes rum. Med gestaltpsykologiens figur/grund-betragtninger kan man kalde linjerne for arkitekturens *figur*, mens rum opstår som figurens negativ. Rum er figurens *grund*.

Gestaltpsykologiens undersøgelser, for godt 100 år siden, gjorde os klar over, at vi *ikke* kan se figuren og (bag)grunden i ét nu. Vi fokuserer enten på det ene eller på det andet, sådan som den danske psykolog Edgar Rubin i 1915 viste det med sin 'vase', der er en såkaldt kippfigur, og som lader os erfare, at vi *enten* ser de to sorte profiler *eller* den hvide vase, som dannes mellem og af profilerne. Med reference til Rubins vase, gjorde Rasmussen med *Om at Opleve Arkitektur* (1957), opmærksom på, at det komplekse, avancerede stenhuggerarbejde i middelalderens katedraler vidner om, at dengang var væggene arkitekturens figur. Katedralens rum var så at sige et biprodukt, en mørk grund, man kunne bevæge sig i mellem de ekvilibristisk huggede, gennemskinnelige vægge af sten og af glas, der fangede lyset og med sine mosaikker farvede det som glødende billeder.

I renæssancen blev forholdet vendt om. Rasmussen fremhæver, at det nu var rummet mellem de klassisk-harmoniske søjleordener, der var figuren, og det rum, man var optaget af at give form. I renæssancen byggede man visse steder middelalderarkitekturen om for derved at fortrænge dens måde at være i verden på. Andre gange fik den lov at forfalde og kunne som ruin minde os om livets forgængelighed. Når Callesen arbejder med arkitekturen og ruinens solide skrøbelighed – det sarte i det massive – er det for mig at se med fornyet opmærksomhed på, hvad vores synskultur vedvarende har haft vanskeligt ved at forholde sig til, og som den rent faktisk *ikke* kan beherske. Der gik flere hundrede år efter renæssancen, før man brugte ordet 'rum', når man talte om arkitektur. Man var i renæssancen optaget af bevægelsesrummet midt mellem søjlerne, men man havde endnu ikke et sprog for at undersøge dette rum. Det er simpelthen svært at tale om arkitekturens rumligheder og tomrummet.

Det er min oplevelse, at Callesen med sine værker skaber opmærksomhed på dynamikken mellem figur og grund. Han er opmærksom på, at arkitektur er mere end et billede, og at det er tomrummet, der både udgør en figur og bliver til (bag)grunden. Callesen skaber ikke kippfigurer. Der er noget andet og mere i relationen mellem det klippede og udklippede. Forståelsen for figur og grund, som blev udviklet af gestaltpsykologien, var befordrende for de tidligt moderne arkitekter og for Rasmussens parallelt udviklede forståelse for arkitekturhistorien. Men det tog tid, at vi kom dertil. Det krævede en bevidst og opmærksom indsats at arbejde med synets begrænsninger – at få synet til at undersøge rummet og bevæge sig nysgerrigt rundt.



Fig. 1 Erected Ruin (2007)

Hans Sedlmayrs beskrivelse af barokarkitekturen i "Den gestaltende synsmåde" (*Rumanalyser*, 2000) i 1920'erne inspirerede ikke blot samtidige arkitekter, men også Rasmussen til at skrive sin arkitekturhistorie med vægt på, hvordan vores oplevelse af arkitekturen er facetteret og dynamisk, på samme måde som Callesen undersøger dynamikken mellem kunst, arkitektur og virkelighed. Callesen leger med illusion, reproduktion, to- og tredimensionalitet og benytter sig helt konkret af referencer til fx bygningsværker fra romantikkens malerier af gotiske værker, ruiner fra Dresden, Rom og Nottingham. Han bruger tomrummet til at være tomrum, men også til at være det rum, der angiver helheden, som i værket *Erected Ruin* (2007) og *Little Erected Ruin* (2007).

Den romerske arkæolog og arkitekt Giovanni Piranesi var i 1700-tallet optaget af at udfordre den statisk objektive måde at skildre omverdenen på. Piranesi var kritisk over for tegninger, der fastholder os i det indtryk, at verden, dens liv og dens rum kan være i en sluttet, tredimensionel kasse, en fast figur, vi kan tegne og overskue på papir. Piranesis tegninger var svimlende, involverende. De gav indblik i en verden, vi ikke kan overskue fra ét punkt. Og sådan er verden. Den kan ikke overskues. Det kan arkitektur heller ikke. Det var med andre ord ikke Piranesis ambition at give os indblik i en abstrakt, mareridtsagtig drømmeverden. Piranesi var optaget af at udfordre de avancerede tegneteknikker, som var skabt i renæssancen. De kan indfange vort blik og få os til at glemme, at det, vi ser, ikke er lige så komplekst som hverken virkeligheden eller den konkrete, byggede arkitektur, som vi kun begrænset kan repræsentere i tegningen. Piranesi pressede sine tegninger – og dermed tegningernes beskuere – til at undersøge muligheder ved den virkelighed uden for rammerne, som vi altid kun aner.

Dertil er det interessant at skelne Piranesis arbejde fra de komplekse rumlige billeder, som den hollandske grafiker M.C. Escher skabte i midten af det 20. århundrede med træsnit og tegninger, om end Escher udnytter dynamikken mellem figur og grund i vores synsoplevelse. Med sine gengivelser af rum på fladens to dimensioner udnytter Escher, at vi, som gestaltpsykologien har konstateret, ikke kan se det hele på én gang og må bruge tid på at erfare, at figurens grund kan blive figur og omvendt, hvis vi fokuserer anderledes. Escher er klar over, at det tegnedes figur og grund vedvarende rivaliserer om vores opmærksomhed, og lader rivaliseringen artikulere på en sådan måde, at helheden, vi som beskuere gradvis danner, ikke går op. Den figur, vi danner mellem og af stregerne, samler sig ikke som et rum, vi ville kunne bevæge os i. Og dét er, om jeg så må sige, Eschers pointe. Escher leger med vores perception og skaber paradokser, og han udnytter på den måde vores sansers dynamik til at vise noget, vi ikke kan syntetisere som en sammenhængende, rumlig repræsentation. Escher forblev optaget af tegningens paradokser og førte os ikke ud over tegningen og ind i en verden, vi ikke kan repræsentere, sådan som Piranesi gjorde det.

Callesen sætter med sine papirværker også vores sanser på arbejde, og vi må tænke over, hvad vi oplever. Det er imidlertid min oplevelse, at Callesen med de opmærksomheder, han involverer, adskiller sig fra, hvad gestaltpsykologien gør os opmærksom på med sin figur/grund-dikotomi. Eller måske rettere: Callesen tilføjer noget. Der er ikke blot tale om figur og grund, men også om et tredje, hvori figuren og grunden kan skifte for vort blik, og som vi er i sammen med figuren og grunden. Det er således min erfaring, at Callesen også er optaget af paradokser på sin egen måde, når han skaber stiger i papir og "rejser" ruiner, så bygningsværket igen fremstår i sin helhed, samtidig med at det ligger i ruiner.

Callesen er i dialog med, hvad vi i nyere tid oplevede med Henri Matisse. Jeg tænker i den forbindelse ikke blot på den

rumforståelse, vi fornemmer ved at reflektere over, hvad vi oplever, når vi står foran og ser – mærker – Matisse's *Det Røde Atelier*, som i årtier blev mødt af en manglende interesse for netop at reflektere over, hvad Matisse udfordrede. Vi stod længe selv i vejen for at opleve og erfare, hvad Matisse viste os, og fandt først sent ud af, at blokeringen var vores egen manglende refleksion over vores rumforståelse. Det er der som antydning ikke noget nyt i.

Det epokegørende ved Matisse's *Det Røde Atelier* er, at der ikke blot er tale om en række figurer, som vi kan opleve én for én med den grund, de hver især lokalt er omgivet af, men også om et samlet, men ubegrænset rødt rum, der omslutter os, og som vi fuldkommen involveres i, selv om der endnu er tale om noget, der foregår på et lærred. Det er denne *all-over*, der situerer os i mere, end vi kan overskue. Callesen udfordrer som Matisse, hvordan vi erfarer rum, og han appellerer til, at vi gør netop dét ved at udfordre det singulære blik på enten figur eller grund. Callesen tilbyder ikke et enten-eller, men et både-og, som vi måske bedre kan overskue, selv om han også leger med illusioner, bedrag og stedsspecifikke værker i menneskelig skala, hvor man bliver i tvivl om, hvad der er papir, og hvad der er virkelighed. Alt dette bliver man opmærksom på, når man reflekterer over rum under indtryk af Callesens arbejde.



Fig. 2 *Little Erected Ruin* (2007)



Fig. 3 *Paper Ladder* (2003)



Fig. 4 *Parallel Stairs* (2003)