Fra Altes Museum til ARoS - tur/retur

En motivisk analyse af ARoS, Aarhus Kunstmuseum som museumsarkitektur

SIMON PEDERSEN

ARoS, det nye kunstmuseum i Århus, er det hidtil seneste nordiske bud på et moderne og nutidigt kunstmuseum og fremstår som en modernisering og innovation af de hidtidige kunstmuseer. Men hvori består det "nye" i måden at tænke og bygge et kunstmuseum? Til besvarelse af dette spørgsmål sætter artiklen ARoS i forhold til museumshistorien, for at man, i sammenstillingen med 1800-tallets kunstmuseum, kan få indblik i kunstmuseets udviklingshistorie og betydning som museumsarkitektur.

ARoS, Aarhus Kunstmuseum er det sidste ny-opførte store kunstmuseum i Skandinavien. ARoS kan derfor anskues som det seneste bud på, hvordan et moderne og tidssvarende kunstmuseum skal udformes i dag. Man har da også bestræbt sig på, at lade ARoS nærme sig publikum gennem en mere oplevelsesorienteret og demokratisk arkitektonisk attitude end de tidligere kunstmuseer. Museets direktør og den ansvarshavende arkitekt har karakteriseret ARoS som en helt ny generation af kunstmuseer (Sørensen 2004: 74-83) og som et mere demokratisk hus og museum (Schmidt 2004: 47-52). Men det at bygge et nyt kunstmuseum er ikke nogen historieløs proces, derimod er det ensbetydende med at skrive sig ind i en central traditionshistorie om kunst-

museets arkitektoniske udformning og formsprog og den relationelle forbindelse imellem by og kunstmuseum. Det er en traditionshistorie, hvorfra vores virkningshistoriske bevidsthed ikke totalt kan løsrive sig for at anskue museet som noget radikalt nyt. Jeg vil derfor rejse spørgsmålet om, hvori ARoS adskiller sig fra sine forgængere i en sådan grad, at vi må benævne det som en helt ny generation af kunstmuseer og som et mere demokratisk museum. Til besvarelse af dette spørgsmål vil jeg fremhæve nogle væsentlige karakteristika ved ARoS som bygning og museumsarkitektur. Hertil vil jeg anskue ARoS igennem *Altes Museum* i Berlin, hvilket kan henregnes som det første egentlige kunstmuseum, og derfor er en slags kunstmuseernes arketype el-

Fig. 1. Altes Museum ved oprindeligt Museum am Lustgarten, men blev omdøbt til Altes Museum efter opførslen af Neue Museum af Friedrich August Stüler, 1843-59.

"Museum am Lustgarten", Karl Friedrich Schinkel, 1828, (Sammlung Architektonischer Entwürfe).

ler urform. Ved at anvende Altes Museum som prisme for AROs kan man igennem den historiske komparation stille skarpt på ligheder og forskelle imellem 1800-tallets monumentale og repræsentative kunstmuseum og et oplevelsesorienteret kunstmuseum fra i dag. Det er samtidig et perspektiv, der åbner mulighed for at forfølge forskellige kontinuitets-træk i arkitekturen og struktureringen af et kunstmuseum og derved for at kunne indkredse måden, hvorpå vi tænker et kunstmuseum.¹

Det nye Aarhus Kunstmuseum har været længe undervejs, fra den dag i 1984 hvor daværende Århus-borgmester Thorkild Simonson i anledningen af museets 125 års jubilæ-

um lovede, at Århus kommune ville stille en grund til rådighed for et nyt kunstmuseum. 20 år skulle der gå, før man havde det nye hus. Man har derfor haft god tid til at overveje og researche, hvilken status og form AROs skulle have som kunstmuseum. Aarhus Kunstmuseum brugte i perioden op til arkitektkonkurrencen megen tid på at studere nyere museumsbyggerier i USA og Europa og lade sig inspirere af andres erfaringer. Arkitektkonkurrencen blev udskrevet i 1997 og modtog 110 forslag fra ind- og udland, men blev ironisk nok vundet af den lokale tegnestue Schmidt, Hammer & Lassen (SHL). Da det var første gang, SHL skulle bygge et kunstmuseum, tog også de på studietur for at hente inspiration

og idéer fra andre museumsbyggerier. Disse mange forstudier til AROS og den lange tids-horisont har givet mulighed for at sammen-sætte et museum som et konglomerat af idéer fra ind- og udland af både strukturel, konceptuel og arkitektonisk karakter og udgør til-sammen det seneste bud på, hvad et tidssva-rende og moderne kunstmuseum er i dag. Et resultat som museets direktør Jens Erik Sørensen har betegnet "*før et 4. generations kunstmuseum*" (Sørensen 2004: 82). Når museets di-rektør indplacerer AROS som begyndelsen på en ny 4. generation af kunstmuseer, er det for at markere, at det er et helt nyt og anderledes kunstmuseum og for at distancere sig fra de tre tidligere generationer af kunstmuseer (1800-tallets kunstmuseer, det moderne 1900-tals kunstmuseum og 1980'ernes storbymuse-er). Samtidig er det for at pointere, at AROS er en radikalt ny type museum, der er mere pu-blikumsvenlig og oplevelsesorienteret.

Det nye 4. generations kunstmuseum er ikke blot en arkitektonisk fond af de ypperste elementer fra de for-rige generationer. Her samles den kvalitet, der har de-fineret kunstens rammer gennem de foregående mu-seumsgenerationer i en symbiose med moderne tan-ker om det oplevelsesorienterede museum og med nye tiltag omkring publikumsservicering og fremadrettet kunstformidling. (Sørensen 2004: 82.).

Denne ide om AROS understreges af arkitek-ternes karakteristik, af AROS som en ny type kunstmuseum, der henvender sig mere imø-dekommende og demokratisk til "*folkelighe-den*" (Schmidt 2004: 49). Det er en demokra-tisering, der tilsyneladende udmønter sig i at invitere publikum indenfor via en mere ople-vesesorienteret arkitektur og ved at "*sætte en ny skala for arkitekturen i bykernen*" (Schmidt 2004: 52). Det er SHLs hensigt, at AROS skal

danne modsætning til de tidligere generatio-ner af kunstmuseer. Det er

tegnestuens intention om at skabe et demokratisk hus. Hvor det klassiske kunstmuseum forekommer overvældende og tilknapet med sin brede trappe, de højsiddende håndtag, den imponante ankomsthal og de tyste sale, så inviterer den levende, demokratiske museumsbygning sit publikum indenfor. (Schmidt 2004: 49).

KUNSTMUSEUM OG BYRUM

Altes Museum (kaldet Altes Museum siden opførslen af August Stülers *Neue Museum* i 1841-1855) er tegnet i 1822 af den romantiske kunstner og arkitekt Karl Friedrich Schin-kel og opført i perioden 1824 - 1830 (Fig.1). Schinkel var i 1815 blevet udnævnt til øverste byggerådgiver af kong Friedrich Wilhelm III af Preussen, og med denne nye titel indledte han en fornyelse af Berlins byplan, der kunne styrke byens status som europæisk storby. Schinkel ønskede at skabe aksiale forløb i Ber-lins byplan, der sammen med nye eller moder-niserede bygningstyper (teatre, museer, lærer-anstalter, moderne pakhuse, etc.) kunne dan-ne en oprustning af byen til en moderne me-tropol, sådan som det også fandt sted med Pa-ris, Wien og København i 1800-tallet.

Schinkel ønskede at forlænge akse, der løb via Unter den Linden med Brandenburger Tor i den østlige ende og frem mod floden Spree med forskellige prominente byggerier langs akse, herunder hans egen Neue Wache (1816-1818). I 1823 fik Schinkel tilladelse fra kongen til at forlænge akse ind på slotsøen med Schlossbrücke, hvor den kulminerede ved kongeslottet af Andreas Schlüter. Schin-kels tanker gik dog videre end blot at forlænge

Fig. 2. Perspektiv over Lustgarten", Karl Friedrich Schinkel, 1823, (Staatliche Museen zu Berlin).

aksen, og i 1823 foreslog han kongen at opføre en selvstændig museumsbygning med *Lustgarten* som en ny offentlig park placeret imellem kunstmuseet og slottet i det, der tidligere var kongens have. Denne nye plan og indretning var en opprioritering af det planlagte kunstmuseum. Fra en mulig placering i byens pudsige fællesbygning for det kongelige kunstakademi og de kongelige stalde - i folkemunde kaldet "*musis et mulis*" (muser og æsler) - lod man det i stedet indtage en central rolle i den overordnede byplan, og kile det nye museum ind i centrum mellem byens centrale og betydningsfulde bygninger. Dermed var Altes Museum - det første egentlige kunstmuseum - tænkt til at skulle forholde sig til byen og samtidig præge og udvikle byen ved at støtte og underbygge Schinkels helhedsskabende plan for en del af Berlins centrum.

I en perspektivtegning fra 1823 (Fig.2) vis-

te Schinkel, hvordan han forestillede sig den nye Lustgarten med kunstmuseet og slottet. Prospektet er set fra den prominente akse via Unter den Linden, over Schlossbrücke og kulminerende i slotsfacaden. Til venstre ses hjørnet af Tøjhuset og på den anden side af kanalen, *Kupfergraben*, ses Altes Museum. Imellem kunstmuseet og Schlüsters slot ses domkirken af Johann Boumann fra 1750. Man kan også ud af tegningen se, hvordan Schinkel forestillede sig, at det nye byrum omkring Lustgarten skulle benyttes af byens borgerer, handlende og soldater. Her skulle de færdes og promenerer - og i det hele indgå som en aktiv del af byens puls. Sammentænkningen af området og omgivelserne søgte Schinkel understreget og videreført i arkitekturen i Lustgarten. Han lod derfor Altes Museum udforme i samme højde som de omkringliggende bygninger, så der var en horisontal enhed i strukturen omkring

pladsen. Den eneste bygning, der skilte sig ud, var domkirken pga. af dens mere vertikale og kompakte form. Imidlertid havde Schinkel i 1819 tilføjet domkirken en portikus i jonisk søjleorden, og dette motiv genbrugte han i facaden på Altes Museum, der blev udstyret med en markant søjlefront i jonisk kolossalorden og afstemt i forhold til kirkens portikus. Bygningerne omkring Lustgarten indgår derved i en visuel dialog, og sammenhængen imellem kunstmuseets søjleorden og kirkens portikus bevirker, at kirken fremstår som forbindelsesled mellem museet og slottet. Schinkels kunstmuseum forholder sig derved aktivt til de omkringliggende bygninger. Vigtigheden af dette relationelle forhold beskriver Schinkel som, at Altes Museum må

genkendes som en nobel form, ikke kun for dets egen skyld, men i særlig grad pga. dets placering på den skønneste plads i hovedstaden overfor kongeslottet og tøjhuset" (Schinkel 1841-43).²

Altes Museum var altså tænkt som mere end blot en selvstændig og singular bygning. Den skulle indgå i sammenhæng med Lustgarten og en central del af Berlins centrum, der til sammen skulle danne en ny ramme for byen og det urbane liv. For selvom Schinkels museumsprojekt var et monumentalbyggeri, var det også et kunstmuseum, der sammen med Lustgarten var rettet mod folket og i knap så høj grad mod kongen og dennes repræsentation. Altes Museum og Lustgarten var udpræget tænkt som et udflugtsmål for borgerne, hvor de kunne mødes, lade sig oplyse, promenerere og lade sig beskue, og hertil dannede bygningsfacaderne langs parken den perfekte kulisse med hans eget museum som hovedværk. Altes Museum og Lustgarten skulle være borgerskabskonstituerende og danne den æstetisk

oplevelsesmæssige og iscenesættende ramme for borgerne i Berlin som et "regelmässiges Ganzes"³ (Rave 1948: 113).

Et af de punkter som dommerkomiteen lagde vægt på ved udvælgelsen af vinderforslaget til det nye Aarhus Kunstmuseum var, hvordan SHL tænkte sig, at bygningen skulle indgå i et respektfuldt samspil med de omkringliggende bygninger samtidig med, at man ønskede, at den skulle præge og udvikle det omkringliggende byrum med nye konceptioner. Den udvalgte placering på den gamle fattiggårdsbakke gør, at museet på alle sider er omgivet af kulturelle og betydningsfulde byggerier. Dets nærmeste naboer er Hack Kampmanns gamle *Statsbibliotek* (1906), K.A. Ludvigsen og Jul. Hansens *Tinghus* (1906), Axel Høeg-Hansens *Århus Kunstbygning* (1917), Carl Langes gamle *Officersbygning og Ridehuset* (1874-78), Arne Jacobsen og Erik Møllers *Århus Rådhus* (1941) og Kjær & Richters *Musikhuset* (1982). AROS må derfor på samme måde som Altes Museum i Berlin forholde sig til en række betydningsfulde naboer. Man har forsøgt at indgå i en dialog gennem museets solitære og massive bygningsmasse og ved at beklæde facaden med teglsten, (hvilket traditionelt har været et karakteristikon for byens facader helt frem til i dag). Desuden har man ladet højden på bygningen referere til Musikhusets scenetårn,⁴ men resultatet er blevet lidt højere end først forudsat. Samtidig med denne stille stilistiske dialog strækker byggeriet sig også uden for sit eget byggefelt i forsøget på at præge og påvirke sine omgivelser. Med det vertikale snit igennem bygningen forsøger arkitekterne at åbne bygningen mod byrummet, også kaldet *musemsgaden*. Ønsket er at præge byrummet ved bogstaveligt talt at trække byrummet med ind igennem huset. Museums-gaden skaber dermed en alternativ gade eller

Fig. 3. Bølgestregerne på denne arkitekturskitse viser de områder i byen, som man ønsker, at ARoS skal knytte forbindelse imellem.

"Skitse med ARoS og omgivelser", (Schmidt, Hammer & Lassen).

passage, hvor fodgængere kan passere uden at løse billet til museet og benytte sig af cafeen og boghandelen på sin vej igennem bygningen. Denne idé var endog endnu mere markant i et tidligere forslag fra SHL, hvor arkitekterne forestillede sig, at snittet igennem bygningen ikke skulle være overdækket med glas, men derimod en åben og mere reel del af det offentlige byrum. Denne idé blev dog fraveget pga. de praktiske ulemper. En anden kerneidé var at lade ARoS skabe en ny aksial forbindelse ved med sit gadeforløb og sine ramper at lade museet pege ud mod Mølleparken ved Hovedbiblioteket på den ene side af bygningen og over Sven Hansens barokhave ved musikhuset, videre mod Rådhusparken (den gamle Århus bypark) på den anden side (Fig.3). Derved skaber bygningen en ny visuel og kognitiv forbindelse imellem to lidt forsømte parkområder i bymidten.

ARoS er derved på samme måde som Altes Museum mere end blot et stykke ekstravagant arkitektur. Det er med sin centrale placering og udformning også et forsøg på at gå i dialog med et område af koncentreret og betydningsfuld arkitektur, og derved forsøge at præge området og stramme det op med nye aksiale forløb og forbindelser, som fx sammenkædningen af to grønne områder i byen. Derigennem forsøger ARoS at skabe nye interpretationer og relationer i byrummet, der benytter akse og de imponerende bygninger som foranledning og kulisse til at skabe et nyt rekreativt rum i byen. Dette kom fx til udtryk ved Folkefesten der fejrede kronprins Frederik og Marys bryllup i Århus, da man henlagde en central del af folkefesten til området mellem Århus Rådhus, Musikhuset og ARoS. En ny konception af et område, der sjældent har været benyttet. Denne aktive relationelle forbin-

delse mellem by og kunstmuseum er meget lig den måde hvorpå Schinkel i Berlin benyttede Altes Museum som en visuel og æstetisk krumtap i udformningen af Lustgarten og den aksiale interpretation af Berlin centrum.

Placeringen af et kunstmuseum i det urbane miljø har stor indflydelse på interpretationen af det omkringliggende byrum, ligesom der også gemmer sig stor betydning i måden, hvorpå det forbinder sig til sine naboer. Kongen havde i Berlin ladet Schinkel opføre Altes

Museum vis-a-vis til slottet i den gamle slotshave. Denne gave og gæstfrihed kan tolkes som kongens måde at imødekomme de samfundsmæssige forandringer i Europa, hvor revolutionerne forandrede Europa og fyrsternes suverænitet var truet. I København åbnede kongen sin have - *Kongens Have* - for offentligheden i 1819. Dertil kom også, at kunstmuseet var en essentiel del af den oplysnings- og dannelsesproces, som fandt sted fra slutningen af 1700-tallet og som udkrystalliserede sig i en

Fig. 4. Fra reposen på Altes Museums har man igennem museets kolonnade udsyn til Lustgarten, slottet og den centrale indre by.

"Vue over Lustgarten set fra trappereposen og igennem søjlefronten på Altes Museum, Carl Daniel Freydanck, før 1843, (KPM-Archiv Schloss Charlottenburg).

94 mængde forskellige byggerier i 1800-tallet. Kongens donation af Altes Museum og Lustgarten viser dermed hen til hans landsfaderlige storhed, ved at have skænket borgerne et kunstmuseum og samtidig at have åbnet sin have for dem. Med Altes Museums centrale placering overfor slottet mindes de besøgende meget passende om museets mæcen og dennes gavmildhed, når de gæster Altes Museum eller færdes i Lustgarten (Fig.4).

Denne iscenesættelse og betydningsmanipulation går også i modsat retning. For resultatet af Schinkels arbejde med Altes Museum og Lustgarten var ikke blot et underordnet monument placeret overfor sin mæcen som symbol på dennes storsind, men mere en lige-stillet bygning der var tilegnet borgerskabet, og som betydningsmæssigt lånte glans fra kongeslottet som en ligeværdig bygning og benyttede det som en visuel kulisse for kunstmuseet.

Hvis vi vender blikket væk fra enevældens tid, hvordan forholder så et nyt kunstmuseum som ARoS sig til de omkringliggende bygninger? På et formalistisk niveau er det selvfølgelig igennem den dialog, som kunstmuseet indgår i med sin facadebeklædning og øvrige stilmæssige karakteristika, men derudover forbinder museet sig også til omgivelserne ved at "pege" ud imod sine naboer med sine ramper. I bygningseksteriøret bliver den gennemgående museumsgade til en rampe på begge sider, der udenfor bygningsmassen fortsætter ud i landskabet. Dette er en reminiscens fra SHLs oprindelige konkurrenceforslag, hvor man tænkte sig hele kunstmuseet udstyret med ramper i både eksteriør og interiør. Man fraveg denne idé, da gangarealet i kunstmuseet med de længere ramper ville være løbet op i flere kilometer, men udenfor bygningen har man bibeholdt ramperne (Fig.5). På sydsiden

af ARoS spalter museumsgaden sig ud i to ramper, så den ene del, som en forlængelse af museumsgadens krumme rumforløb, peger over imod *Ridehuset* - en væsentlig nabo til kunstmuseet med sine alsidige kulturelle og folkelige arrangementer. Den anden rampe peger imod *Århus Rådhus* og når sin kulmination ved Rådhusstårnet. Den samme rampe drejer slutteligt til højre imod *Musikhuset* og barokhaven foran, men denne aksiale retning er ikke så accentueret som rampens førende retning imod Rådhuset og fremstår først rigtigt, når den besøgende vandrer ud af rampen. Forbindelseslinien til Rådhuset er særlig interessant, for hermed er også ARoS visuelt og aksialt forbundet til sin mæcen, idet det er Århus Kommune, som er bygherre til ARoS. Bygningen er altså ligesom i Berlin visuelt og interessemæssigt forbundet til sin mæcen, og når man i Århus har valgt at lægge så mange penge (406 mil.) i et nyt kunstmuseum - og det har været en svær prioritering, idet man ikke kunne opnå nogen statsstøtte til opførelsen af kunstmuseet - så vidner det også om et incitament, der sigter mod mere end blot et nyt museum for kunsten og kulturens egen skyld. Der hersker næppe tvivl om, at man anser ARoS for en investering for byen, hvor kunstmuseets internationale profil og arkitektoniske raffinement skal tjene til at placere Århus, og herunder byens erhvervsliv, på det internationale landkort. En idé der kan sammenlignes med den synergieffekt, som Frank O. Gehrys *Guggenheim Museum* havde på Bilbao, hvor den lidt anonyme industriby fik en masse international publicity via Frank O. Gehrys museum. Museet gav Bilbao et nyt image med gunstig indvirkning på byens erhvervsliv og turisme. Aksens, der peger imellem ARoS og Århus Rådhus, er altså mere end en visuel og spatial forbindelse, men også en

*Fig. 5. Ramperne på ARoS peger ud fra bygningen og forbinder sig til omgivelserne.
"ARoS, vue mod syd", 2004, (Foto: Simon Pedersen).*

*Fig. 6. Den besøgende på ARoS præsenteres bestandigt for panoramiske udsyn.
"ARoS, vue mod nord", 2004, (Foto: Simon Pedersen).*

politisk betydningsfuld akse, hvorigennem den politiske beslutningskraft - som en manifestering - kædes sammen med sit værk. Man kan dermed spejle sig i sin investering og vise den frem for borgerne som et monument og emblem på den gode politiske ledelse og handlekraft - ligesom Friedrich Wilhelm III i Berlin brugte Altes Museum.

Analogt med Altes Museum går bevægelsen i spejlingen også den anden vej. For når aksens peger imod Rådhuset, er det et andet af byens absolutte arkitektoniske hovedværker det forbinder sig til, og kunstmuseet låner derved skin fra Arne Jacobsen og Erik Møllers Rådhus fra 1941. Rådhusårnet er tilmed det arkitektoniske og visuelle vartegn for byen,⁵ og når AROS med sin rampe peger imod Rådhusårnet, låner det ikke blot skin herfra - det udfordrer det også, som et muligt nyt arkitektonisk vartegn for Århus by. Det er et dialektisk spil, hvor både Altes Museum og AROS låner skin af andre bygninger, og samtidig udfordrer området med nye konceptioner og sig selv som reformator og omdrejningspunkt.

ISCENESÆTTELSEN AF DET ARKITEKTONISKE VUE SOM ÆSTETISK OPLEVELSE

Et andet forhold, ved hvilket museet understreger sin indflydelse og vekselvirkning med byen og de omkringliggende bygninger, er hvordan museet etablerer *æstetiske kig* eller *vue-iscenesættelser*. Det kender vi typisk fra modernismens landskabeligt anlagte kunstmuseer som fx Louisiana, hvor man indrammer og præsenterer panoramiske kig over naturen udenfor museet som afveksling og korrelat til kunstoplevelsen, men effekten anvendes også i de senere års urbant anlagte kunstmuseer. Den imponante udsigt fra AROS' tag-

"ARoS, vue mod nord", 2004, (Foto: Simon Pedersen)

Fig. 7. Fra caféen og boghandlen har man udsyn til det lange horisontale snit mod Vester Allés trafik og prominente bygninger.

"ARoS, vue mod Vester Allé, set fra caféen", 2004, (Foto: Simon Pedersen).

terrasse og restaurant, beliggende på øverste etage, indgår da også som en central del af den samlede museumsoplevelse for museets besøgende. Dertil kommer at udsigten og den æstetiske vue-iscenesættelse udgør en væsentlig del af museets interiør, hvor man fra spiraltrappen, gallerigangene langs atriumet og fra gangbroerne bestandigt præsenteres for veltilrettelagte kig over byen. Arkitekturen befordrer lange udsyn og prospekter, fra alle etagerne og niveauerne ud imod hele museet og omgivelserne gennem de store gavlvinduer, der afgrænser snittet i bygningen. Vi har allerede omtalt ét af disse kig imod Rådhuset, men kunstmuseets singulære kubiske form iscene-

sætter avancerede spatiale kig i flere retninger. På fig.6 ser vi imod nord og den nordlige bydel. Disse iscenesatte vuer rummer stor æstetisk valør og tjener som ækvivalent antitese til billederne i udstillingssalene. Dette gælder i særlig grad på AROS, da der i det store atrium og på gangene ikke udstilles nogen kunst. Rummets æstetiske fokus udgøres derfor udelukkende af arkitekturen og dennes iscenesættelse af panoramiske kig. I indgangs- og cafeområdet danner det brede horisontale snit og vinduesparti ud imod Vester Allé et særligt panoramisk perspektiv, der i bogstaveligste forstand "udstiller" kigget imod Hack Kampmanns Statsbibliotek, det gamle Tinghus og

byens liv som en æstetisk ramme og som et bredt baggrundspanorama for cafeen og forhallen (Fig.7). At præsentere den besøgende for iscenesatte vue over byen og de omkringliggende bygninger er et arkitektonisk greb, der trækker byen med ind i bygningen, og derved forbinder museet visuelt og rent konnotativt til byen og området. På samme måde som ovenfor beskrevne akseforløb benytter sig af den visuelle relation til at skabe betydnings-sammenhænge, så benytter bygningen sig også af de iscenesatte kig til at skabe en relationel og strukturel sammenhæng. Forholdet mellem ude og inde - og her imellem by og bygning - transcenderes, og kunstmuseet indlejrer sig betydningsmæssigt i byen og vise versa. AROS udgør et transparent og panoptisk hus, hvor

den besøgende præsenteres for prospekter over Århus (de fleste besøgendes egen by), men altid set *igennem* og dermed sat i forhold til kunstmuseet selv. Bygningen skriver derved sig selv aktivt ind i byen som allestedsnærværende folie for publikums visuelle oplevelser af byen og omgivelserne, og denne visuelle iscenesættelse er en væsentlig del af AROS' imagekonstruktion i sit forhold til byen og til publikum.

Selvom vi bedst kender denne form for visuelle iscenesættelse fra de moderne kunstmuseer, er idéen ingenlunde ny. På fig. 8, en tegning af Schinkel fra 1829, ser man det indre trapperum på Altes Museum, hvor en dobbeltløbet trappe bag facadens søjlekolonnade fører op til en repos placeret på den øvre vesti-

Fig. 8. "Perspektivisk vue over trappens repos i Altes Museum", Karl Friedrich Schinkel, 1829, (Sammlung Architektonischer Entwürfe).

Fig. 9. "Rotunden på Altes Museum", Carl Emanuel Conrad, ca. 1835, (SSG Potsdam-Sanssouci).

bule imellem facadens portikus og museets rotunde. Takket være Schinkels fortid som teatermaler befolker han ofte sine arkitekturtegninger med mennesker, hvilket i denne sammenhæng er interessant, fordi det giver os en idé om, hvordan Schinkel tænkte kunstmuseet, og hvordan han forestillede sig dets anvendelse og indvirkning på de besøgende. Til venstre står en mand og en dreng, der tilsyneladende er overvældede af kunsten i en sådan grad, at de bevægede må slå ud med armene og lade sig forundre og oplyse af kunstens mageløshed. Dette er den klassiske forestilling om 1800-tallets kunstmuseum og dets oplysende virke. Til højre herfor har en person tilsyneladende tabt interessen for kunsten og koncentrerer sig i stedet om udsigten fra reposen. Han demonstrerer derved, hvordan det panoramiske kig igennem søjlekolonnaden også er en del af adspredelsen og iscenesættelsen på kunstmuseet. Ude til højre i tegningen er der to personer, der tilsyneladende hverken er interesseret i kunsten eller vuet, men benytter Altes Museum som et socialt mødested til henført samtale og adspredelse. Reposen og trappen er desuden indrettet, så man har udsyn over hele det dobbelte trappeforløb og dermed overblik over museet i flere niveauer samt de andre gæster. Tegningen skildrer Schinkels tanker med Altes Museum, som et sted, hvis æstetiske og didaktiske fokus ikke blot koncentrerer sig om kunsten og dens oplysende modus, men også som et sted der som rum og museumsarkitektur skal tilbyde et bredere spektrum af oplevelsesorienterede muligheder for sit publikum. Hans tanker hviler altså på mere end blot kunsten, og syntes også at iscenesætte æstetiske oplevelser af forskellig art. Denne hensigt viser sig ved tegningens hårde beskæring af vægdekorationerne, hvor tegningens fokus tydeligt centrerer sig om

view-effekten fra reposen frem for den kunst, der hænger på væggene.

Der dobbelte Aufgang der Haupttreppe (...) aus ist so angeordnet, daß man im Hinaufsteigen und auf dem obern Ruheplatz, der einen Altan in der Halle bildet, die Aussicht durch die Säulenhalle auf den Platz behält (Schinkel 1841-43).

Her præsenteres man for en panoramisk iscenesættelse, hvor kigget igennem museets søjlefront giver udsyn til slottet, den nære bymidte og kirketårnene fra Schinkels egen *Friedrich-Werdersche Kirche*. I og med at dette vue iscenesættes igennem den perforerede skærm af museets joniske søjler indrammes blikket, og beskueren gøres nænsomt opmærksom på kunstmuseets forhold til det beskuede. Kunstmuseet tager dermed aktiv del i beskuerens oplevelse af byen. Altes Museums arkitektoniske iscenesættelse handler altså ikke blot om at udstille kunsten i museets sale, men i ligeså høj grad om at udstille bygningen, byen og sit forhold til byen og de omkringliggende bygninger. Ligesom et maleri udstiller et motiv, udstiller både Altes Museum og AROS et scenari af omgivelserne, og i skæret af denne iscenesættelse understreges forholdet mellem by og museum endnu en gang.

MUSEETS ROTUNDE OG CENTRALRUM

Hvis man fra reposen på Altes Museum vender sig væk fra søjlefronten og udsigten, kommer man ind til den centralt placerede rotunde (Fig.9). Rotunden på Altes Museum er et af de mest arketypiske og velkendte træk ved museet, og den viser på én gang både frem og tilbage i arkitekturhistorien. Den viser tilbage, som Schinkels neoklassicismiske parafrase over det romerske Pantheons kuppel og refererer

Fig. 10. "ARoS, atriumet og museumsgaden", 2004,
(Foto: Poul Ib Henriksen)

derved til den dannelsesmæssige tyngde, der ligger i dette klassiske sindbillede. Samtidig har Altes Museums rotunde også skabt præcedens for alle senere museumsbyggerier, således at museumsrotunden er blevet en varig og ufravigelig bestanddel af kunstmuseernes arkitektur helt frem til modernismens udfordring af kunstmuseets strukturelle opbygning. På Altes Museum tjener rotunden som fordelingsrum, hvor fire udgange på hver af rotundens to etager danner forbindelse til gallerigangene, der snor sig udenom. Udover denne logistiske og panoptiske funktion, så tjener og iscenesætter rotunden også en arkitektonisk adspredelse og æstetisk oplevelse af rummet og arkitekturen, da den i modsætning til de lavere gallerigange med sidelys åbner sig op ved at gennembyde etageadskillelserne og oplyses af ovenlys fra kuplens hvælv. Rummet rummer derfor en visuel og æstetisk oplevelse i sig selv, og selvom rotunden indeholder den antikke skulptursamling, hviler det primære æstetiske fokus på arkitekturen og den visuelle effekt. Den besøgende har overblik over hele rummet og alle dets niveauer, og fra den åbne tamburomgang har man udsyn over gulvet og de andre besøgende. Den visuelle effekt og iscenesættelse fremstår derved meget lig forhallens.

På ARoS er der ikke nogen egentlig rotunde i stil med Altes Museums (Fig.10). Den idealitet og de værdier som ligger i Altes Museum og Schinkels neoklassicismes mimik af Pantheons perfekte cirkelslag, vil på baggrund af det seneste århundredes æstetiske og arkitektoniske paradigmer være absurd i et moderne kunstmuseum. Det store centralrum på ARoS har derfor helt mistet kuplen til fordel for en flad glaskasse, og hele rummet er strukket og vredet i en asymmetrisk Alvar Aalto'sk form, så man mere må tale om et atrium end om en

egentlig rotunde. Men selvom faconen er en anden, er den grundlæggende idé dog stadig den samme. Det store kurvede atrium, med museumsgaden der skærer sig igennem den nedre del af rummet, virker som fordelingsrum til de forskellige gallerier og øvrige museumselementer ligesom på Altes Museum, og da foyer og atrium er vokset sammen på ARoS, kan publikum effektivt danne sig et

umiddelbart visuelt overblik fra det store atrium, hvorfra man fordeles til de enkelte gallerier. Dertil kommer, at atriumet indtager en essentiel rolle som det æstetiske og visuelle knudepunkt i bygningen ligesom på Altes Museum, men i Århus er udsynet og den visuelle effekt imidlertid mere avanceret end på Altes Museum, for her løber udsynet over endnu flere etager, indskudte planer og niveauer.

Fig 11. Bag facadens portikus kan man ane de vægmalerier som Schinkel designede til museet. De blev desværre ødelagt under bombardementet i 1941, "Altes Museum, frontfacaden", c. 1930.

104 Den besøgende præsenteres derved for veltilrettelagte kig ud i det rummelige atrium, som pendant til den ekstroverte iscenesættelse af kunstmuseets vue mod omgivelserne. Disse prospekter iscenesættes fra den halvåbne spiraltrappe, glaselevatorerne og gallerigangene langs atriumet, og der skabes konstant udsyn til museets forskellige niveauer og planer som et stort visuelt oplevelsesrum, og der hersker næppe tvivl om, at det er rummet og arkitekturen, der udgør det primære æstetiske fokus. Fra de forskellige gangbroer og niveauer præsenteres man bestandigt for nye perspektiver på museet og arkitekturen og særligt museums-gaden med dens leben af andre besøgende. Virkningen er derved meget lig den, som Schinkel søgte at sætte i scene med sin indretning af Altes Museum, hvor de besøgende i arkitekturens iscenesatte rum præsenteres for spatiale udsyn over kunstmuseet og de andre gæster, når man ikke lige opholder sig ved kunsten.

ENTRÉFORHOLD PÅ MUSEETS

Schinkel havde placeret Altes Museum på et højt podium med en bred romersk fritrappel med markerede sidefremspring (Fig.11). Metaforikken er klar; Schinkels museum minder det klassiske tempel med dets stylobat, jonske søjlefront, friser, etc. Arkitekturen refererer herigennem til de klassiske dyder og til den demokratiske tanke, der forbinder sig til den græske polis, og som kunstmuseet ønsker at associere sig til som dannelsesinstitution. Altes Museum hæver sig monumentalt, så den besøgende som en pilgrim må bestige det for at nå den "juvel" af oplysende og dannelsesmæssig karat, der hviler på toppen. Derved iscenesættes publikum og stemmes til den ret-

te stemning i denne monumentale ramme, og kunstmuseet understreger via dets entréforhold og arkitektur sin egen betydningsfulde status og væsentlige indhold. Samtidig rummer den monumentale udformning gode vilkår for tidens krav om at kunne vise sig og promenerer for hinanden, for at kunne se og blive set.

På AROs indtager eksteriørets arkitektoniske formsprog også en monumental og monolitisk form, som den besøgende må "overkomme" for at kunne træde indenfor.

I sit ydre forholder bygningen sit volumen til den skala og den massive tyngde, som er kendetegnende for de øvrige monumentale, solitære bygninger i området (Schmidt 2004: 50).

Dette gør sig i særlig grad gældende, når man ankommer fra Vester Allé, hvor man må bestige den monumentale trampe - der er SHLs kombination af en trappe og en rampe - for at komme op til kunstmuseet (Fig.12). Herigennem iscenesætter AROs sig selv ved hjælp af sit entréforhold, hvilket ligesom på Altes Museum, er med til at accentuere bygningen som én arkitektur, der har væsentlig status, og som rummer noget ganske særligt. Selvom den monumentale fremtrædelsesform ikke længere refererer til klassiske idealer, så spiller den monumentale iscenesættelse af arkitekturen og kunstmuseet stadig på den samme form for selviscenesættelse og stemning af publikum.

EN INNOVATION AF KUNSTMUSEET?

Denne arkitekturprismatiske sammenstilling af AROs med Altes Museum har tjent til at pege på, at der er flere ligheder og kontinuitetstræk i deres arkitektur, end man umiddel-

Fig. 12. Trampen ved den nordlige indgang fra parkeringspladsen, "ARoS' frontfacade mod nord", 2004, (Foto: Simon Pedersen).

106 bart skulle tro med den tidsmæssige vidde. På visse områder synes ARoS i sin arkitekturtematiske kontekst ligefrem at stå Schinkels gamle kunstmuseum fra Berlin nærmere end mange nyere kunstmuseer, hvilket kan virke temmelig overraskende. Denne betragtning forudsætter dog, at vi ser bort fra stilforskellen, hvor der formelt set naturligvis er tale om et nærmere slægtskab med det nutidige arkitektoniske formsprog end 1800-tallets, men dette angår kun det ydre. De idéer og interpretationer der ligger i selve arkitekturen - som man kan kalde *arkitekturens gestalt* eller *idé* - trækker forbindelseslinier direkte tilbage til nogle idéer, der er fostret med Altes Museum som det første egentlige kunstmuseum. Bag den heterogene overflade af stilelementer viser der sig flere lighedspunkter i den strukturelle opbygning og arkitektoniske udformning imellem 1800-tallets oplysningsbaserede og nutidens oplevelsesorienterede kunstmuseum. Idealet er naturligvis et andet i bevægelsen fra *oplysning* til *oplevelse*, men når vi spørger til de faktiske forhold, så var museumsbesøget og museumsoplevelsen i 1800-tallet måske ikke så væsentligt anderledes fra de forestillinger, vi har om et kunstmuseum i dag. I hvert fald var Altes Museum i høj grad udformet, så det rummede visse oplevelsesbetonede og æstetiske iscenesættelser i sin arkitektoniske form og struktur analogt med selve fremvisningen af kunst. Man kan derfor stille spørgsmål ved, om borgerskabet og dets museumskultur overhovedet har ændret sig så radikalt fra 1800-tallet og til i dag - sådan som man ofte forestiller sig det - og om ikke den egentlige og afgørende ændring igennem det seneste hundrede års demokratiske proces er, at borgerskabet i dag blot er blevet langt større!? Mekanismerne og idéerne i museumsarkitekturen og kunstmuseets struktur er tilsyneladende grundlæg-

gende de samme. I hvert fald er idéen om kunstmuseet som et sted, der skaber nye arkitektoniske relationer i byrummet og iscenesætter æstetiske oplevelser for beskueren ingenlunde ny og viser sig såvel i Altes Museums som i ARoS' arkitektur. Denne lighed og parallelitet i konceptionen af kunstmuseet igennem historien vidner om, at der tilsyneladende er visse arkitektoniske kontinuitetstræk og museale idékomplekser, der vandrer med igennem kunstmuseets transformationshistorie. Så når man på ARoS erklærer, at man er "ét nyt 4. generations kunstmuseum," (Sørensen 2004: 83) og at "ARoS kunstmuseum er tænkt og formet som et demokratisk monument" (ARKITEKTUR DK 4/2004: 303) så må man spørge til, hvori det radikalt nye ligger, som berettiger disse betegnelser? For ér der virkelig tale om en ny generation, og ér ARoS virkelig et mere demokratisk monument og kunstmuseum end sine forgængere? Det er med andre ord et spørgsmål værdigt, om ikke den kanoniserede museale og museumsarkitektoniske tænkning har tilbøjelighed til at tænke i forskelle og nybrud, frem for at følge og hæfte sig ved de kontinuitetstræk der bevæger sig på tværs af historien. Hvis man i stedet anskuer museet igennem traditionen har man mulighed for, at undgå at skulle genopfinde kunstmuseet som et demokratisk hus og erkende, at der ikke nødvendigvis er tale om et historisk kvantespring indenfor museumstraditionen og kunstmuseumsgenerationen. Det behøver det dog ikke blive ringere af. Det, som jeg forsøger at pointere, er ikke så meget en kritik af kunstmuseet i dag eller af det udeblevne epokale kvantespring i kunstmuseets gestalt, men mere en historisk reminder om, at traditionens kunstmuseer (og borgere) måske ikke er så radikalt forskellige fra i dag. Dette slægtskab betyder ikke, at

kunstmuseet i dag er ringere - tværtimod. Denne indfældethed i traditionshistorien er kun med til at gøre AROS og de andre nyere kunstmuseer langt rigere.

NOTER

1. Jeg tænker her på det forhold, der udspænder sig imellem et museum (eller en anden større institution) og byen med dens borgere. Dette forhold er en historisk variabel, der kan aflæses og analyseres gennem signifikante arkitektoniske temaer og motiver, og reflekterer dermed et historisk momentum i det givne samfunds kognitive indstilling til museet.
2. Min oversættelse gengivet efter Schinkel. "Dafs zur Erlangung so vieler für den Hauptzweck unbedingt nothwendigen Nebenzwecke, aus vorherbestimmten Geldmitteln, eine besondere Oekonomie überall eintreten mußte, wird einleuchtend, dennoch sollte das Gebäude des Museum selbst einen hinreichenden Raum darbieten, unsere Kunstschatze aufnehmen zu können, und auch sowohl um seiner selbst willen, als wegen der Stellung, die es auf dem schönsten Platze der Hauptstadt, dem Königlichen Schlosse und dem Zeughause gegenüber, erhält, würdig in seiner Form erscheinen."
3. Dette blev et valgsprog for Schinkels indretning af Lustgarten, hvorigennem helheden skulle forme fodgængerens visuelle oplevelse af pladsen og bygningerne.
4. Jf. Schmidt (2004), side 50.
5. Arne Jacobsen ønskede ironisk nok ikke selv et tårn på Århus Rådhus, men udstyrede det kun modvilligt og efter intenst politisk og folkeligt pres med det tårn, som i dag er byens arkitektoniske vartegn.

LITTERATUR

- ARKITEKTUR DK 48.årg. nr. 4: AROS, Aarhus Kunstmuseum, Arkitektens forlag, København, 2004.
- Forssman, Erik: Karl Friedrich Schinkel - Bauwerke und Baugedanken, Schnell & Steiner, München, 1981.
- Plagemann, Volker: Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870, Prestel, München, 1967.
- Pundt, Hermann G: Schinkel's Berlin - A Study in Environmental Planning, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1972.
- Rave, Paul Ortwin: Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk: Berlin. Erster Teil, Bauten für die Kunst, Kirchen, Denkmalpflege, Deutscher Kunstverlag, Berlin, 1948.
- Schinkel, Karl Friedrich: Das neue Museum in Berlin, Sammlung Architektonischer Entwürfe, Zweite Lieferung No. 7-12, Potsdam, 1841-43.
- Schmidt, Morten: Et snit i kuben - Tanker bag et demokratisk kunstens hus, Jens Erik Sørensen (ed.): AROS - Bygningen, AROS Aarhus Kunstmuseum, Århus, 2004.
- Staatliche Museen zu Berlin/Hauptstadt der DDR: Karl Friedrich Schinkel 1781-1841, deb, West-berlin, 1981.
- Sørensen, Jens Erik: Den mentale servicestation - Om konceptet og den menneskelige dimension. Jens Erik Sørensen (ed.): AROS - Bygningen, AROS Aarhus Kunstmuseum, Århus, 2004.
- Zadow, Mario: Karl Friedrich Schinkel, Rembrandt Verlag, Berlin, 1980

SUMMARY

ARoS - the new museum of art in Aarhus, Denmark - is the latest example of a Nordic art museum and is considered the most up-to-date illustration of the status of the modern art museum today. This article is

- 108 intended as a testing ground for the argument that ARoS is an innovation in relation to previous generations of art museums. This is done by comparing it with Altes Museum in Berlin, Germany, as an early historical example of museums of this type. Via this juxtaposition of the edification-oriented 19th-century museum (Altes Museum) and the contemporary event-oriented counterpart (ARoS), the article investigates the emblematic architectural themes and motifs in the art museum as an institution, and reveals the way in which we perceive and understand the art museum as a discourse.

Simon Pedersen er ph.d.-stipendiat i dansk arkitekturhistorie ved Afdeling for Kunsthistorie, Aarhus Universitet og Danmarks Kunstbibliotek med ph.d.-projektet: "Åndens katedraler - Om kunstmuseets betydning og metamorfose i Danmark belyst igennem dets arkitekturhistorie".

E-post: kuns@hum.au.dk