

Om symmetri og Wottons “very wild regularity” Et æstetisk problem og dets forhandlingshistorie

Jens Fleischer

Mennesket har langt tilbage i antikken forestillet sig, at der i kosmos findes skønhed, der er objektiv og absolut. Begrebet symmetri knytter sig til denne forestilling om det skønne. Symmetrien forelå “som en lovmæssighed i naturen” og grækerne overførte den til billedhuggerkunsten.¹ Gælder det have- og bygningskunsten i renæssancen og barokken, fik symmetrien også betydning, herunder betoningen af dens rygrad: symmetriaksen. I sidste instans blev akse nærmest et ideologisk redskab, når den f.eks. skar sig igennem et bylegeme. I et andet perspektiv optræder begrebet regularitet, at tænke i regler; hvilket knytter an til f.eks. grammatikken, musikkens harmonilære og morallæren. For ikke at glemme, at ordet regel er afledt af det lat. *regula*, som betyder ‘lineal’, ‘rettesnor’. Men netop perfektionen, symmetrien som et udtryk for regularitet har samtidig affødt en kritik.

Min artikel har til formål at undersøge dette forhold med udgangspunkt i en traktat fra den engelske renæssance. Den trækker linjer tilbage til den italienske ungrenæssances betydeligste arkitekturteoretiker, Leon Battista Alberti (1404-1472), og videre til antikke idéer. Men den peger også fremad, hvilket kan belyses ud fra nyere og moderne eksempler fra den litterære og visuelle kultur, – og dermed yde et bidrag til forståelsen af et hjørne af det normative.

1. Om skønhedsbegrebet, se Jørgensen, 48. Som æstetisk lov, en kanon, er symmetrien tilskrevet billedhuggeren Polyklet (ca. 450-ca. 420 f.Kr.). Den er et proportionssystem og handler om de enkelte deles kkommensurabilitet, dvs. deres indbyrdes forhold, og deres relation til helheden for derigennem at skabe en statue præget af harmoni. I forbindelse hermed optræder det græske *symmetria* (συμμετρία). Om en mulig pythagoræisk indflydelse på Polyklets kanon, se Kiilerich, 225. For en mere uddybende behandling af begrebet ‘symmetria’ i græsk oldtid, se Pollitt, 16-29, 162.

Henry Wottons dictum

I National Portrait Gallery i London findes et portræt af den engelske diplomat og amatørarkitekt Sir Henry Wotton (1568-1639). Påskriften *Philosophemur* – lad os hengive os til filosofi – indskriver ham i rækken af tidens lærde.² Wotton var ven med den engelske filosof Sir Francis Bacon (1561-1626),³ og med udgivelsen i 1624 af *The Elements of Architecture* kunne han se frugten af et langt livs rejser og arkitekturstudier.⁴ Fremstillingen vidner om en amatør af format, men den er også præget af engelsk common sense.⁵ Han var fortrolig med Palladios lærebog i arkitektur og hans virke i Norditalien, ligeledes kendte han til Albertis forfatterskab udi bygningskunsten. I lange perioder tjente han som ambassadør i Venedig, hvilket må have givet ham rige muligheder for at få disse indsigter.⁶ Desuden havde han læst Aristoteles og kunne diskutere reglerne i den romerske arkitekt Vitruvius' traktat *De architectura*.

Sent i Wottons regelsæt om bygningskunsten optræder et afsnit, hvor han taler om, hvad der kan pryde en bygnings omgivelser. Det kan være haver, fontæner, lunde, men også det at holde sjældne dyr, fugle og fisk.⁷ Alt dette har vi lov til at dvæle ved, finde behag i, for Wotton finder støtte herfor hos Aristoteles. I *De partibus animalium* læser vi: "i alle naturens værker – egl. de naturlige ting – er der noget at beundre."⁸ Herefter stiller Wotton bygningskunsten overfor havekunsten, hvor den første kunstart beherskes af regularitet, medens den anden skal repræsentere det modsatte princip, irregularitet. Han må derfor hævde "so Gardens should bee *irregular*". Men det får ham til at

2. "This portrait of the diplomat and poet by an unknown artist is inscribed: 'PHILOSOPHEMUR', 'let us apply ourselves to philosophy'. Fra National Portrait Gallerys hjemmeside: www.npg.org.uk [besøgt 21.6.2015].

3. Kruft bemærker, at Wotton kendte Bacon men skriver intet yderligere herom, se Kruft, 231. Henderson nævner, at Wotton var en fjern slægtning til Bacon, at de var venner; hvortil kom, at Bacon sendte kopier af sine skriftlige arbejder til Wotton; Henderson, 78-79. For yderligere biografiske oplysninger, Dictionary of National Biography, 1885-1900, vol. 63.

4. Skriftet var den første akademiske arkitekturtraktat, som udkom i England. Bizzarro, 51-52.

5. Han nævner et sted "But speculative *Writers* (as I am)". Wotton, 74.

6. Digteren og teologen John Donne (1572-1631) hørte også til hans vennekreds, og i en udgave med Donnes poesi har et digt til Wotton (1604) følgende note: "Wotton was ambassador at Venice, on and off, for twenty years." Se Donne, 146.

7. Wotton taler om, at de holdes i "Conservatories", hvilket ikke dækker den senere brug af ordet, hvor "conservatory" traditionelt betyder 'væksthus'.

8. *De partibus animalium*, Liber I, Cap. 5, 645a, 15-17, Bekker, 1830. Jeg takker professor, dr. phil. Sten Ebbesen for henvisningen til Bekkers udgave af Aristoteles' skrift samt oversættelsen af citatet til dansk.

tøve. I erkendelse af, at de forud nævnte prydelser i en have netop repræsenterer kultiveret, reguleret natur. Wottons afslutter derfor sætningen med et kompromis: “or at least cast into a very wilde *Regularitie*.”⁹

Hvori ligger så det interessante i Wottons dialektik? Ikke blot gør han haven til et medierende element mellem bygning (☉: kultur) og landskab (☉: natur). Han skaber en syntese ved at fylde begrebet *regularitet* med et uregerligt associationspotentiale. Thi det foranstillede “very wild” må uvilkårligt lede tankerne hen på wildness (også stavet wilderness), der betegner en vildmark.¹⁰ Først og sidst retter han dog opmærksomhed mod det egentlige: på hvilken måde skal vi forstå regulariteten som et æstetisk mål for bygningskunsten? Glosen var ny i det engelske sprog, men netop hans lærdhed kan pege på en sandsynlig og næsten samtidig kilde. Ordet optræder antagelig første gang i 1603 i en engelsk oversættelse af Plutarch’s *Moralia*, som den engelske læge Philemon Holland havde foretaget. I “Of Morall vertue” optræder vendingen:

and thus after a sort causeth Morall vertues not to be impassibilities, but rather mediocrities and regularities, or moderations of our affections.¹¹

I “mediocracies and regularities” ligger en søgen mod det middelmådige og regelrette, hvor det sidste atter går i retning af at regelsætte. Eksempler på denne tænkemåde optræder netop i renæssancen, f.eks. Pietro Cannuzios harmonilære *Incipiunt regule florum musices* (“Regler for musikkens blomster”), udgivet i Firenze i 1510;¹² eller Vignolas regelsæt *Regola delli cinque ordini d’architettura* (1562), hvilket bringer os tilbage til Wottons refleksion. Blandt ældre eksempler kan nævnes Flavius Sosipater

9. Wotton, 109. Teksten er over alt præget af kursiverede fremmedord og begreber.

10. Kærneordet i wildness har rod i det oldengelske *wilde*, der adjektivisk optræder med tre vigtige betydninger, i forbindelsen: utæmmet dyr, ikke-kultiveret plante og uopdyrket land. Noget taler for, at *wilde* kan føres tilbage til det præ-germanske *gweltijos-*, med en mulig parallelform i *ghwer-* beslægtet med det lat. *ferus* – ‘vild’, ‘utæmmet’. Se *The Oxford English Dictionary*, second edition (1989), 330. Se også : *Internet Encyclopedia of Philosophy*, online: <http://www.iep.utm.edu/am-wild/> [set 21.6.2016].

11. Holland, 67. *The Oxford English Dictionary*, second edition (1987) har ikke noget tidligere eksempel end Hollands oversættelse, hvor ordet *regularity* forekommer.

12. Baxandall, 101f.

Charisius' kompilatoriske, men kun delvis bevarede værk *Ars grammatica* (300-tallet? e.Kr.), hvor der optræder begreber som ratio, analogia, norma, regula og observatio.¹³

For yderligere at forstå kompleksiteten i begrebet *regularity* er det nødvendigt at gå tilbage til den indledende del af Wottons arkitekturlære. I et afsnit om bygningskroppens indretning, de enkelte deles indbyrdes relation, skriver han i en parentes, at han mindst muligt vil behandle "*Fancie* – det fantasifulde – , which is wilde and irregular".¹⁴ Nogle sider senere i teksten taler han om bygningens enkelte dele i forhold til helheden, om en "*Diversitie*" der ikke bør ødelægge den ideale "*Uniformitie*". Han må derfor advare imod, at man griber til yderliggående "*Inventions*".¹⁵ Fantasien skal kort sagt holdes i skak.

Disse tanker kan føres tilbage til traktaten *De re aedificatoria* ("Om byggeri") af italieneren Alberti, som var en af Wottons forbilleder.¹⁶ Idet vi her må tilføje, at Alberti selv byggede på et antikt tankegods.¹⁷ I traktatens IX Bog 5. Kapitel, bemærker Alberti i en refleksion over naturens lovmæssigheder, at den bruger både lige og ulige tal, men vel at mærke i forskellige sammenhænge. Man vil ikke finde noget dyr, som står eller bevæger sig på et ulige antal ben. Alligevel kendes dyrene *også* på et ulige tal. For selv om "hun – naturen – har anbragt et øre, et øje og et næsebor på hver side, så har hun dog placeret den største åbning, munden, helt for sig selv i midten."¹⁸ Lidt senere (8. Kapitel) bemærker Alberti, at det behager naturen, at lemmerne på den højre side (af et dyr) bør nøjagtigt svare til den venstre sides.¹⁹ I denne spejling smelter den midtstillede

13. I en kort anmeldelse af et oversættelsesarbejde, Javier Uría (ed.), *Carisio: Arte gramática. Libro I. Biblioteca Clásica Gredos*, nævnes bl.a. regula. Se Bryn Mawr Classical Review 2010.05.41, findes online: <http://bmcr.brynmawr.edu/2010/2010-05-41.html> [set 25.6.2016].

14. Wotton, 6.

15. Wotton, 21.

16. "Leon-Battista Alberti *the Florentine, whom I repute the first learned Architect, beyond the Alpes*." Citeret fra forordet til *The Elements of Architecture*. Wotton omtaler yderligere Alberti s. 3, 12, 22, 50, 53.

17. Flere inspirationskilder er her i spil. For Platon og Plotinus' betydning, se Borsi, 234-239. Veronica Biermann (1997) har diskuteret indflydelsen fra Vitruvius' traktat (1. årh. f.Kr.), men inddrager også Cicero og Quintilians retorik i sin diskussion af mulige inspirationskilder. For en kritisk strukturanalyse af Albertis brug af Vitruvius, se Caroline van Eck (1998).

18. "...quando animantibus hinc atque hinc aures oculos nares, compares quidem, sed medio loco unum et propulsatum apposuit os." Citeret efter Orlandis kommenterede udgave (1966), Vol. II, 819. For en kommenteret eng. oversættelse, se Borsi, 240. Kruft bemærker, at som om den var en naturlov bruger Alberti symmetrien (i dens moderne betydning) som et mål for arkitekturen. Kruft, 46-47.

19. "...tam ex natura est, ut dextera sinistris omni parilitate correspondeant.", Alberti, Vol. II, 839.

mund og symmetriaksen sammen og Alberti får tydeliggjort symmetriens betydning for arkitekturen.²⁰

Vender vi tilbage til Wotton, står det klart, at han har kæmpet med det normative, det privilegerende i symmetrien. Det kommer klart til orde 14 sider før hans dictum, hvor han taler om naturens absolutte former og det æstetiske, en balance mellem “naturalnesse” og “gracefulness”: “This is the clearest reason, why some exact *Symmetrists* have been blamed, for being too true.”²¹ Alligevel må han advare imod “irregular *Formes*”, idet han benytter en bygning med smal facade og dybe (lange) sider som eksempel på det upassende. Eksemplet forekommer dog ikke velvalgt, hvis man tænker på symmetri.²² Vigtigt er derimod udtrykket “the *Face* of the Building”. For det viser tilbage til Alberti og sammenligningen med et ansigt, hvis sanserorganer par for par spejler sig i hinanden. Samtidig gemmer ordet *Face* et antropocentrisk aspekt. Etymologisk har det eng. *face* rod i det latinske *facies* med flere betydninger, deriblandt ‘udsende’ og ‘ansigt’. Endvidere er det beslægtet med ordet *facade*, en bygnings forside.²³ Antropologen David Napiers har fremhævet ansigtets privilegerede rolle: “Because the human face is the primary means of our recognizing, and thus identifying, one another.”²⁴ Overført til arkitekturen er ansigtet således ikke blot en analogi, det er bygningens ‘fysiognomi’ ved sin stil, materialer etc.²⁵

Hvis man skal finde støtte for Wottons refleksion over haven som et møde mellem natur og kultur, er det nærliggende at gå til Bacon. Han arbejdede på dette tidspunkt på en samling essays, og de udkom i 1625, året efter Wotton’s *The Elements of Architec-*

20. Skønt det er en senere kilde, kan der henvises til en af 1600-tallets største autoriteter, André Félibien som bemærker, at i maleriet består skønheden i symmetri og fine proportioner (1669), 117.

21. Wotton, 95.

22. Wotton, 21-22. Det kan forbydes, at Wottons eksempel ikke taler om asymmetri (f.eks. facadehalvdele forskellige fra hinanden). Han peger derimod på et andet vigtigt tema for en arkitekt, om at undgå forkerte proportioner: i det konkrete tilfælde et misforhold mellem en bygnings bredde og længde.

23. Disse sammenhænge kan belyses med et eksempel fra arkitekturteorien, en traktat af Jacques Androuet du Cerceau, *Le premier volume des plus excellentes bastiments de France* (Paris, 1576, 1579), hvor etiketten “FACIES ANTERIOR” er sat under en opstalt (facadetegning) af slottet Martainville nær Rouen. Se *Architectural Theory*, 223.

24. Napiers (1986), p. 3-4. For en yderligere udredning, se: Hermann Weidhaas, “Maske und Fassade”, *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*, Bd. VI (1960).

25. I en beskrivelse af Hagia Sophia (500-tallet, Konstantinopel) anvender Procopius den gr. betegnelse *prosopon* (πρόσωπον) for ‘ansigt’, ‘maske’ om kirkens østvendte front. Se Procopius, 16.

ture. Blandt Bacons temaer bemærker vi essay nr. 45 og nr. 46, der omhandler henholdsvis arkitektur og havekunst. Bacon forestillede sig den ideale fyrstelige have delt i tre afsnit. Nærmest huset ligger en "green", en plæne indrammet af alleer; i midten er prydhaven med blomster, skulpturer og fontæner, mens den fjerneste tredjedel indeholder som et stykke fri natur en "heath" eller en "desert".²⁶ Med denne disposition tænker Bacon sig "Samspillet mellem en arkitektonisk Have og en Naturhave."²⁷ I den 'kultiverede' del kan der f.eks. vokse liljekonvaller og roser. Til den 'naturlige' del foreslår Bacon bl.a. buskads af vilde roser og kaprifolier; og ligesom muldvarpeskud skal der også være små jordhøje bevokset med vild timian, nelliker eller mynte.²⁸

Hertil skal føjes, at Wotton havde mere end blot et teoretisk forhold til naturen. Hans landsmand og ven Izaak Walton (1593-1683) skrev en populær bog for lystfiskere, som desuden var en lovprisning af naturen tilsat religiøse tanker : *The Compleat Angler or The Contemplative Man's Recreation* (1653). Heri omtales Wotton som den lærde mand, der finder hvile, når han fisker:

...this man was also a most dear lover, and a frequent practicer of the Art of Angling; of which he would say, "[T]was an employment for his idle time, which was then not idly spent;] for Angling was after tedious study," A rest to his mind, a cheerer of his spirits, a diversion of sadness, a calmer of unquiet thoughts, a Moderator of passions, a procurer of contentedness, and that it begot habits of peace and patience in those that profest and practic'd it. Sir, This was the saying of that Learned man...²⁹

Omkring en akse: historiske eksempler fra senantik til romantik

Med udgangspunkt i romersk kunst skal en række eksempler i skiftende perioder herefter belyse, hvordan symmetrien har været fortolket – og for at perspektivere Wottons dictum. Eksempelrækken er kronologisk, uden at det skal opfattes som en form for udviklingshistorie.

26. Bacon, Essay nr. 46.

27. Rasmussen, 123.

28. Bacon, Essay nr. 46.

29. Walton, 33. Det kongelige Bibliotek, online: <http://eebo.chadwyck.com.ep.fjernadgang.kb.dk> (besøgt 21.6.2015. Login nødvendigt). For udgivelsen, senere udgaver, samt antikke og kristne referencer, se forordet til Walton & Cotton, V-XIX.

Plinius d. Æ. (24-79 e.Kr.) skriver i 34. bog af *Naturalis Historia* (v. 58) om den græske billedhugger Myron, at han var mere harmonisk [rytmisk] end Polyklet og mere omhyggelig i skabelsen af de rette proportioner – “numerosior in arte quam Polyclitus et in symmetria diligentior”.³⁰ Men hvordan praktiserede romerne selv denne kanon? Det er karakteristisk for deres brug af symmetri, at der både forekommer udsmykninger med diversitet i detaljerne og eksempler på symmetri, hvor siderne i en symmetrisk komposition lader sig spejle i hinanden.³¹ De romerske gulvmosaikker viser adskillige eksempler på balancen mellem diversitet og regularitet. Det gælder f.eks. en romersk gulvmosaik i Det arkæologiske Museum i Sousse i Tunesien, hvor et retikulært mønster (et ordnende princip) består af halvrunde felter med forskellige fisk og fugle (fig. 1).

Gælder det romersk kapitælpastik, så repræsenterer behandlingen af såvel den joniske som den korintiske og romerske komposit i hovedsagen princippet om symmetri.³² I kejsertiden vandt det korintiske kapitæl frem, og dets udbredelse til provinserne siger noget om dets popularitet.³³ Karakteristisk for typen er et bladværk i to zoner (*ima folia* og *secunda folia*) arrangeret efter et symmetrisk princip. Denne regularitet kan illustreres med et kapitæl i Nationalmuseet i Damaskus (fig. 2). Der eksisterer imidlertid en kapitælforn, hvor akantusbladene ser ud, som om de var ‘vindblæste’, hvilket opløser symmetrien. Typen har antagelig haft det nordlige Syrien som udbredelsessted og optræder fra slutningen af 400-tallet og op i 500-tallet. Den forekommer i Qal’at Si’man, en af de største kristne kultbygninger i Nordsyrien, men

30. “[Myron] primus hic multiplicasse veritatem videtur, numerosior in arte quam Polyclitus et in symmetria diligentior.” Citeret efter The Loeb Classical Library (reprint 1961), 169-170; se også Isager, 100.

31. Det skal bemærkes, at jeg ikke har anvendt betegnelsen spejlsymmetri af den enkle grund, at glosen først er kommet sent ind i det danske sprog. Den er således ikke optaget i *Overbog Over Det Danske Sprog*, men forekommer dog i Wikipedia (da. og sv. redaktion). I sin analyse af Albertis brug af symmetri anvender Boris udtrykket “a mirror-like equilibrium of the parts.” Borsi, 240. En alment brugt definition på dansk skal her citeres fra en lærebog i plangeometri og trigonometri (1951): “To punkter siges at ligge symmetrisk med hensyn til en vis linie, symmetriaksen, hvis denne står vinkelret på midten af punkternes forbindelseslinie.” Kristensen, 43.

32. Afvigelse fra symmetrien gælder typisk de romerske figurkapitæler, hvor en midtstillet figur bøjer sig til siden. Det gælder f.eks. det store figurkapitæl med Herkules, der stammer fra frigidarium i Caracallas Termer. I øvrigt henvises til to oversigtsværker, Rudolf Kautzsch, *Kapitellstudien* (1936) og Eugen v. Mercklin, *Antike Figuralkapitelle* (1962).

33. Som det mest normgivende af denne type har mange klassiske arkæologer peget på kapitælerne i Mars Ultor-templet i Rom, jf. *Enciclopedia dell’Arte Antica*.

optræder også senere, omkr. 700 i Haghia Sophia-kirken i Thessaloniki. Her er der tale om frisøjler, hvor 'vinden' bøjer bladene i samme retning hele vejen rundt om kapitælets krop (**fig. 3a og b**).

I den senantikke kapitælpastik forekommer yderligere en variant af søjlehoveder med 'vindblæste' akantus, idet bladene er bøjede – men vel at mærke ind mod en fælles akse, dvs. efter et symmetriprincip. Deichmann har beskrevet typen som "Schmetterlings-Akanthus", altså akantusblade, der ligner sommerfuglevinger med deres identiske mønstre.³⁴ Han nævner f.eks. nogle kapitæler, der dateres til 500-tallet og pryder loggiaen til Palazzetto Veneziano i Ravenna (**fig. 4**). Der forekommer i denne forbindelse en problematisk beskrivelse i et udstillingskatalog fra år 2000. I kataloget beskrives et lignende kapitæl på Det arkæologiske Museum i Ravenna som et "Capitello 'a foglie d'acanto mosse dal vento'" – et kapitæl med akantusbladværk bevæget af vinden.³⁵ Medens Deichmanns association til sommerfuglevinger giver mening (og undgår at diskutere 'det vindbøjede'), så er det svært at forestille sig, at vinden kan få blade til at bøje sig symmetrisk omkring en symmetriakse, hvilket katalogteksten lægger op til.

I den oldkristne tankeverden vandt symmetrien også indpas, hvilket skal illustreres med to eksempler: en skriftlig kilde og en særlig dekorationsteknik. Kilden er *De vera religione*, der skyldes kirkefaderen Augustin (354-430), og hvis tilblivelse kan dateres til ca. 390. Et afsnit omhandler den æstetiske oplevelse, hvori han inddrager øjets oplevelse af symmetri. Augustin må hævde, at mennesket ikke ønsker at stræbe efter højere ting for at kunne dømmе, hvorfor synlige ting giver tilfredsstillelse, behag. Som eksempel bruger han et billede fra byggepladsen. En arkitekt ("ab artifice", egl. betyder det 'kunstner') har konstrueret en bue og bygger en tilsvarende modstillet den første. Da Augustin spørger ham om, hvorfor han vælger at gøre det på denne måde, er svaret: "ut paria paribus ædificii membra respondeant",³⁶ - altså "i en bygning skal de ens dele stemme overens".³⁷ Men i Augustins optik kan arkitekten ikke begrunde, hvad symmetrien bygger på. Hvis han derimod stiller det samme spørgsmål til en mand, som

34. Deichmann, 260.

35. Campanati, 26, samt tekst til fig. 14.

36. Augustin, *De vera religione*, Liber Unus, Caput XXXII, 59; Migne, PL, XXXIV (1863), 148; se også Jørgensen, 127.

37. *De vera religione* XXXII, 59. I min oversættelse bygger jeg på Tatarkiewicz, 59, Thimes Augustin-oversættelse, 465 og Jensen, 106.

kan se det usynlige, som har et indre blik, vil han presset for et svar vove en dom over det æstetiske.

Opmærksomheden på det symmetriske er også til stede i en særlig dekorationsteknik, der forekommer i byzantinsk kirkebyggeri. I flere kirkerum forekommer der eksempler på marmorbeklædning af vægge og piller, hvor sammenstillingen af årede marmorplader skaber en æstetiserende spejlvirkning (**fig. 5a og b**). San Vitale og Hagia Sophia (500-tallet) repræsenterer begge steder denne dekurationsform. I en moderne turistfører er oplevelsen af fænomenet i Hagia Sophia beskrevet således:

In order to obtain the elaborate symmetrical patterns of each panel, the thin blocks of marble were sawn in two, sometimes in four, and opened out like a book so that the natural veining of the stone was reduplicated, very much like ink blots of a Rorschach test...³⁸

Hvor middelalderen er fattig på kilder til belysning af symmetriens betydning i arkitekturen, så fik ungrenæssancens Alberti en lang række efterfølgere såvel i som udenfor det daværende Italien. Hertil kommer, at der er tale om folk, der var praktikere såvel som teoretikere. Med denne type udøvere af bygningskunsten blev symmetrien ophøjet til et ideal; dels befordret af perspektivscenen, dels gennem den teoretiske litteratur om perspektivkonstruktioner.³⁹ Hvad angår perspektivscenen, kan nævnes Serlios forslag til en gade i en tragisk scene.⁴⁰ Til samme kunstart tegnede Arkitekten Palladio det berømte Teatro Olimpico med et fast scenerum bestående af et ulige antal radierende gader og med den bredeste af dem som symmetriakse. Hvad angår Palladios betydning som traktatskriver, så blev *Quattro Libri dell' Architettura* (1570) et forbillede for utallige generationer af arkitekter. Traktaten fungerer i lige så høj grad som en præsentation af de villaer i Veneto-regionen, som Palladio havde tegnet. Wittkower nævner som eksempel på Palladios regulerede rumfordeling Villa Godi Porto i provinsen Vicenza.⁴¹

38. Sumner-Boyd & Freely, 48.

39. F.eks. G. B. Da Vignolas *Le due Regole della prospettiva pratica* (1583).

40. Neiiendam, 62 fig. 15.

41. Wittkower bemærker, at eksempler på symmetriske planer forekommer allerede hos arkitekterne Filarete, Francesco di Giorgio og Guliano da Sangallo, men i praksis overtrædes dette princip. Hvad Palladio gør til forskel og får betydning, er en systematisering af rummenes fordeling. Wittkower, 70 og fig. 21a, 21c.

Et af hans hovedprincipper for en rumdisposition var følgende: En stor sal skulle ligge i grundplanens hovedakse og de mindre siderum skulle styres af en tydelig symmetri:

Og man skal overholde, at de som er til højre, svarer til dem, der er til venstre, således at bygningen kan være den samme i den ene såvel som den anden del.⁴²

En tidlig refleksion over midteraksen i centralperspektivet møder vi muligvis med Rafaels *Skolen i Athen* (1509-11).⁴³ Til venstre i forgrunden sidder en fysisk sværlemmet figur i dybe tanker og drejer sin kube ud af centralperspektivets radierende linjer. Traditionelt er han blevet opfattet som Heraklit, men i den nyere forskning er Michaelangelo blev foreslået.⁴⁴ Så meget er sikkert, at figuren er tilføjet fresken efter at det omgivne vægfelt var malet færdigt.⁴⁵ Ved en nærlæsning af kompositionen, viser det sig, at Arkimedes ligeledes har et tegnebræt drejet ud af centralperspektivets stramme konstruktion. Er billedet et tidligt eksempel på manierisme, en subtil modstand mod symmetriaksens dominans?

I havekunstens teori, særligt i den fransk dominerede barok, blev symmetriaksen ligeledes et styrende princip. Kulturen skulle herske over naturen. André Mollets havebog *Le jardin de plaisir* (1651) viser en haveplan til et chateau, hvor det hele er underlagt en symmetri. De fire tomme felter nær hovedbygningen har været tænkt som broderiparterrer, hvor ornamentbedene har kunnet spejles i hinanden. Mollet skriver om planen, at der skal plantes en stor allé og trækkes en lige linje vinkelret fra husets facade.⁴⁶

Måske genfinder vi også en refleksion over mødet kultur-natur hos Gian Lorenzo Bernini. Han var omkring 1650 mester for Palazzo Montecitorio i Rom, hvor facaden er strengt symmetrisk disponeret, omfattende i alt 25 vinduesfag. Men i hver hjørne af facaden møder den råhuggede del af murværket de retkantede, glathuggede partier af

42. "E si deue anertire, che quell dalla parte destra respondino, e siano uguali à quelle dalla sinistra: accioche la fabrica sia cosi in vna parte come nell'altra.", Palladio, Libro primo, cap. XXI. Citeret efter den digitaliserede 1581-udgave, <https://archive.org/details/iquattrolibridel01pall> (besøgt 20.6.2015), min oversættelse.

43. Stanza della Segnatura, Vatikanet.

44. Hall, 39-40.

45. Hall, 40.

46. Mollet, 31: "...laquelle doit être tirée en alignement perpendiculaire à la facade devant la maison."

et vindue (fig. 6). Rykker vi perspektivet frem til Frankrig i perioden fra barok til rokoko, hvor der var klassicister men også oprørere mod denne konservatisme, tydeliggøres konflikten. Som det ses på et panel fra ca. 1700 i Grand Trianon i Versailles, hældede man endnu til symmetri (fig. 7). I et rokokointeriør, det såkaldte "Voltaire-zimmer" i Sanssouci fra ca. 1753, bryder 'naturen' med symmetrien. Her vokser en kvist med blade fra den nedre ramme skråt op, næsten i en diagonal bevægelse. Den franske forfatter Abbé le Blanc skrev omkring 1740 i en kritik af rokokoen og med henvisning til Horats' *De arte poetica*, hvor digterne advares mod at sammenstille, hvad der ikke er sandsynlig :

Intet er mere uhyrligt som Horats bemærker det [...]. Måske er der tilfælde, hvor for megen symmetri er en fejl, men det er i almindelighed værre ikke at overholde nogen [symmetri]; der burde altid herske en symmetri i bygningskroppen, dvs. helheden, men ikke nødvendigvis i alle detaljer. Det er en absolut nødvendighed i arkitekturen. En bygning, lige meget af hvilken type, er en helhed sammensat af dele, som bør stemme overens med hinanden; og det er i ornamentikken, at vi bør benytte mangfoldigheden...⁴⁷

Denne balance mellem overordnet symmetri og diskret asymmetri kan i en lille skala demonstreres ved hovedfacaden på Hôtel Biron i Paris, opført 1728-1731 af arkitekten Jean Aubert. Det stille oprør anes kun i maskerne over vinduerne (fig. 8).

47. I hele sin sammenhæng lyder teksten: « Je suis certain, Monsieur, que vous voyez avec regret, qu'en plus d'un genre on affecte déjà de s'éloigner du gout du Siécle de Louis XIV, l'âge d'or des Lettres & des beaux Arts en France. Rien n'est plus monstrueux, comme le remarque Horace, que de marier ensemble des Etres d'une nature opposée ; c'est cependant ce que grand nombre de nos Artistes se font aujourd'hui gloire de pratiquer. Ils contrastent un Amour avec un Dragon, & un Coquillage avec une aile de Chauve-Souris. Ils ne suivent plus aucun ordre, aucune vraisemblance dans leur Productions. Ils entassent avec confusion des Corniches, des Bases, des Colonnes, des Cascades, des Joncs, des Rochers ; dans quelque coin de ce Cahos, ils placeront un Amour épouvanté, & sur le tout, ils feront regner une Guirlande de fleurs. Voilà ce qu'on appelle des Desseins d'un nouveau Gout. Ainsi pour avoir passé le terme, nous sommes revenus à la barbarie des Goths. Peut-être est il des choses où trop de symétrie est un défaut, mais c'en est d'ordinaire un plus grand, que de n'en observer aucune, elle doit toujours régner dans les Masses, & non dans le détail des parties. Elle est dans l'Architecture d'une nécessité indispensable. Un Bâtiment quel qu'il soit, est un tout composé de parties qui doivent se répondre. C'est dans le Détail des ornements qu'on doit chercher la variété. « Le Blanc, Tome Second, 65-66. Efter online udgave : <https://books.google.dk/books?id=V6BWzfZVepsC> (besøgt 21.6.2015).

Relationen natur-kultur og den rette linjes status møder vi med romantikken i en ny version hos den danske forfatter Jens Baggesen (1764-1826). Han udgav 1792-93 *Labyrinthen*, en rejseskildring af Europa og et værk gennemsyret af tidens stærke følelsesbilleder. Ved mødet med den tyske by Mannheim vældede en stærk modvilje op i digteren. Mannheim var blevet nyanlagt i begyndelsen af 1600-tallet efter en plan af en hollandsk fortifikationsingeniør. Dens struktur var præget af skakbrættets regelrette system og symmetrien. Herpå opponerede Baggesen:

“Min Hjerne er nu én Gang ikke anlagt som Manheim; mine Tanker ere desværre ingen staaende Tropper. Mine meninger gaa ikke paa Rim, og i mit Hjærte staa Følelser uhækkede, ubeskaarne, uindflettede som Træerne i en Skov...Jeg gaar, som jeg kan, og dejser mer end spanker igjennem min Labyrint”.⁴⁸ Og videre: “Jeg véd ikke, om det ogsaa hemmelig bidrager noget til min Afsky for dens rette Linier, Kvadrater og Tærninger, at intet i den menneskelige Gestalt er vinkelret eller firkantet [...] Jeg føler det inderligt, jeg kunde umuligen blive forelsket her, i det mindste ikke paa Gaden, som dog i nogenlunde krumme Byer er muligt.”⁴⁹

Nye teser og betragtninger over en uudtømmelig linie

I nyere og moderne æstetik og kunstteori har den rette linje også været genstand for refleksion. Carl Lemcke skrev i sin *Populäre Aesthetik* fra 1876, at

Die Gerade [Linie] kann Wohlgefallen erregen, weil sie wahrhaft gerade ist. Erscheint sie mir einförmig, so wird sie langweilig, aber dafür kann die gebrochene oder Bogenlinie die reichste Mannigfaltigkeit, bis zur Willkür, bringen.⁵⁰

Mere associationsrig er Pfeifer i sin *Ornamentlehre* (1906), når han docerer, at den lige linje kan forbindes med “ro, stramhed og tvang”.⁵¹ Det interessante ved Lemckes og Pfeifers kommentarer er ikke så meget, hvor mange og forskellige adjektiver de kan knytte til den rette linje (en helt igennem ikke-matematisk tilgang). Hvad der sker i

48. Baggesen, II, 194.

49. Baggesen, II, 204.

50. Lemcke, 126. Den skarpe parentes er min tilføjelse.

51. Hermann Pfeifer, *Ornamentlehre*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1906, 187.

disse refleksioner er paradokset, at netop ved frilæggelsen af linjen som symmetrilinje, tilføres den en æstetisk-psykologisk betydning.

I kontrast til disse kunstneriske overvejelser står to af kunsthistoriens, hver på sin måde vigtige tænkere. I 1889 publicerede den østrigske kunsthistoriker Alois Riegl (1858-1905) en artikel om ægyptiske tekstiler i senromersk tid, der tilhørte Österreichisches Museum für Kunst und Industrie. Her skelnede han mellem en absolut symmetri og en relativ symmetri. Riegl forklarede det absolutte princip, f.eks. i motiver med dyr og mennesker, således:

Dies äussert sich namentlich in der absoluten Symmetrie, die die beiden Hälften einer Darstellung rechts und links von einer idealen Mittellinie vollkommen gleich bildet: ein Ornamentationsprinzip, das in der Folgezeit nicht blos das leitende in der Seidenkunstweberei geworden ist, sondern auch den Charakter der gesamten frühmittelalterlichen Kunst beherrscht und bestimmt.⁵²

I nogle overvejelser om statuers frontalitet og “Kunstens Disciplin” bemærkede den danske kunsthistoriker Julius Lange (1838-1896) i 1892, at “Øjet og Forestillingen lærer tidlige at beherske den symmetriske form end den usymmetriske.”⁵³ Ifølge kunsthistorikeren Marianne Marcussen byggede Lange sit udsagn på den positivistiske tradition. Hvad “synet ser, er det, der er.”⁵⁴ Disse skiftende anskuelser kommer også til udtryk hos den finsk-amerikanske arkitekt Eliel Saarinen i *The search for form in art and architecture* (1948). Saarinen taler om “beauty of balance”, hvorimod “beauty of symmetry” ikke er en fast størrelse. Han begrundet det med, at når menneskekroppen er symmetrisk er det af funktionelle årsager, ikke af æstetiske.⁵⁵

Vi går et skridt tilbage til Rafaels *Skolen i Athen* og kuben, der er drejet. Der var måske noget i dette billede, som modernismen også ville diskutere. Står man på det store, nærmest tempelagtige plateau i Berlin med udsigt til de kubiske former i Berliner Philharmonie og Mies van der Rohes skarpe regularitet i Neue Nationalgalerie, så opstår

52. Riegl, XXII.

53. Lange, 60.

54. Marcussen, 110.

55. Saarinen, 84.

der et mellemrum af refleksion med et bidrag fra kunstneren Richard Serra. Han fik i 1978 opstillet sin rustrøde *Berlin Block for Charlie Chaplin* på den subtile måde, at den store kube hælder en anelse og er samtidig diskret drejet ud af flisebelægningens grid (fig. 9). Gregor Schneider gentog denne ironiske kommentar med *Cube Hamburg* i 2007. Den blev skabt til en udstilling over den russiske konstruktivist Malevitj. Med en særlig måde at gøre opmærksom på Paris' historiske akse fra Louvre, Triumfbuen og ud til La Défense, føjede Otto von Spreckelsen sit bidrag til aksens nærvær og overskridelse. Han skabte i 1989 *La Grande Arche*, hvor den åbne kube er drejet lidt i forhold til det aksiale moment i byplanen.

I 1959 udgav den franske arkitekt Pierre Devillers, *L'Axe de Paris et André Le Nôtre*. Her træder akseu atter frem som symmetriens ideologiske ryggrad, men i overført betydning: Devillers fører akseu over i idéernes verden. Der hviler en bestemt åndelig orden over linjen. Uden akse, "Un esprit désaxé" er der tale om en "esprit malade". "Aksen er et intellektuelt, kunstnerisk, filosofisk og moralsk idéal".⁵⁶ I denne stadige krydsen hen over linjen/aksen i et forsøg på at forstå dens betydning kan der passende afsluttes med den amerikanske arkitekt Steven Holl. Han hævder i begyndelsen af 1990'erne, og det sker med en henvisning til Ovids *Metamorfoser*, "at forstå verden betyder at opløse dens densitet, dens fasthed."⁵⁷

Bibliografi

Alberti, L. B., *L'Architettura (DE RE AEDIFICATORIA)*. Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi, I-II. Edizioni il Polifilo, 1966.

Architectural theory. From the Renaissance to the present, ed. Thierry Nebois. Taschen, 2003.

Aristoteles, *De partibus animalium*, in Bekker, I., Volumen prius, Accademia Regia Borussica, 1831.

Augustinus. *Theologische Frühschriften vom freien Willen von der wahren Religion*, übersetzt und erläutert von Wilhelm Thime. Artemis Verlag, 1962.

56. Devillers, 53.

57. Holl, 35.

- Bacon, F., *The Essays or Counsels, Civill and Morall, of Francis Lo. Verulam, Viscount St. Alban*. Printed by Iohn Haviland for Hanna Barret, 1625.
- Baggesen, J., *Labyrinten eller Rejse gennem Tydskland, Schweitz og Frankrig, i ny Retskrivning*, I-II. P. Hauberg & Comp. og Jul. Gjellerup, u.a.
- Baxandall, M., *Painting & experience in fifteenth-century Italy*, second edition, Oxford University Press, 1988.
- Biermann, V., *Ornamentum. Studien zum Traktat "De re aedificatoria" des Leon Battista Alberti*. Georg Olms Verlag, 1997.
- Bizzarro, T. W., *Romanesque Architectural Criticism*, Cambridge University Press, 1992.
- Borsi, F., *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, Electa/Rizzoli, 1989 (1977).
- Campanati, R. F., "Ravenna – Constantinopoli: la scultura (secc. V e VI)", in *Konstantinopel. Scultura bizantina dai musei di Berlino*. Udstillingskatalog, Edizioni de Luca, 2000.
- De partibus animalium. Libri quattor*, ed. I. Becker, 1829.
- Deichmann, F. W., *Rom, Ravenna, Konstantinopel, Naher Osten. Gesammelte Studien zur spätantiken Architektur, Kunst und Geschichte*, Franz Steiner Verlag, 1982.
- Devillers, P., *L'Axe de Paris et André Le Nôtre*. Société Française des Architectes de Jardins, 1959.
- Donne, John, *A Selection of his Poetry*, ed. Hayward, J. Penguin books 1963 (1950).
- Eck, C. Van, "The Structure of "De re aedificatoria" Reconsidered", *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 57, No. 3 (sep., 1998). Findes online.
- Félibien, A., in extenso og oversat fra "Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667", *Art in Theory 1648-1815*, ed. C. Harrison et al., Blackwell Publishers, 2000.
- Hall, M. *Raphael's School of Athens*. Cambridge University Press, 1997.
- Henderson, P., "Sir Francis Bacon's Essay 'Of Gardens'", *Garden History*, Vol. 36, No. 1, Spring, 2008.
- Holl, S., "Locus Soulless", in *The End of Architecture?* Prestel, 1993.

- Holland, Ph., *The philosophie, commonlie called, the morals written by the learned philosopher Plutarch of Chæroneæ*. Arnold Hatfield, 1603.
- Isager, J., *Pliny on Art and Society*. Disputats. Odense University Press, 1991.
- Jensen, J. I., *Sjælens musik. Musikalsk tænkning og kristendom hos Augustin*. Platonsekskabets skriftserie. Gyldendal, 1974.
- Jørgensen, J. *Skønhedens metamorfose. De æstetiske idéers historie*. Odense Universitetsforlag, 2001.
- Kautzsch, R., *Kapitellstudien. Beiträge zu einer Geschichte des Spätantiken Kapitells im Osten vom vierten bis ins siebente Jahrhundert*. Walter de Gruyter & Co., 1936.
- Kiilerich, B., *Græsk skulptur – fra dædalisk til hellenistisk*. Gyldendal, 1989.
- Kristensen, A., *Lærebog i Plangeometri og Trigonometri*, 2. Udgave. Det Schønbergske Forlag, 1951.
- Kruft, H-W: *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*, Princeton University Press, 1994.
- Lange, J., *Billedkunstens Fremstilling af Menneskeskikkelsen i dens ældste Periode indtil Højdepunktet af den græske Kunst. Studier i de fra Perioden efterladte Kunstværker*. Vidensk. Selsk. Skrifter, 5 Rk., hist. og philos. Afd. V, Bd. IV, 1892.
- Lemcke, C., *Populäre Aesthetik*, vierte Auflage. Verlag von E. A. Seemann, 1873.
- Lettres de Monsieur l'Abbé le Blanc*, Historiographe des Batiments du Roi, 1758-udgaven.
- Marcussen, M., "Formens historiografi og erkendelsen", in *Viljen til det menneskelige. Tekster omkring Julius Lange*. Museum Tusulanums Forlag, 1999.
- Mercklin, Eugen v., *Antike Figuralkapitelle*, Deutsches Archäologisches Institut, 1962.
- Mollet, A., *Le jardin de plaisir*. Éditions du Moniteur, 1981.
- Napier, A. D., *Masks, Transformation, and Paradox*. University of California Press, 1986.
- Neiiendam, K., *Perspektivscenens oprindelse*, Museum Tusulanums Forlag, 2003.
- Oxford English Dictionary, The*, second edition, Vol. XX. Clarendon Press, 1989.

- Palladio, A., *Quattro Libri dell' Architettura*, Apresso Bartolomeo Carampello, 1581 (reprint af 1. udgaven, Venezia 1570).
- Pollitt, J. J., *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology*, Yale University Press, 1974.
- Procopius, VI Buildings, transl. H. B. Dewing, *Loeb Classical Library*.Harvar University Press – William Heinemann, 1971 (1940).
- Rasmussen, S. E., *London*, ny udg. Gyldendal, 1973.
- Riegl, A., *Die ägyptischen Textilfunde im K. K. Österreich. Museum*. Im Verlage von R. v. Waldheim, 1889.
- Saarinen, E., *The search for form in art and architecture*. Dover Publications, 1985 (1948).
- Sumner-Boyd, H. & Freely, John, *Strolling through Istanbul*. Redhouse Press, 1989 (1972).
- Tatarkiewicz, W., *History of Aesthetics*, Vol. II: Medieval Aesthetics. Edited by C. Barrett. Mouton and PWN-Polish Scientific Publishers, 1970.
- Uría, J. (ed.), *Carisio: Arte gramática. Libro I. Biblioteca Clásica Gredos*, reviewed by Cécile Conduché. *Bryn Mawr Classical Review*, 2010.05.41
- Walton, I., *The Compleat Angler or the Contemplative man's Recreation*. Printed by T. Maxey for Rich. Marriot, 1653.
- Walton, I & C. Cotton, *The Compleat Angler or The Contemplative Man's Recreation*. Oversættelse ved Johannes Kastor Hansen, Martins Forlag, 1944.
- Wittkower, R., *Architectural Principles in the Age of Humanism*, revideret udg. Alec Tiranti, 1967 (1942).
- Wotton, H., *The Elements of Architecture*, printed by Iohn Bill, 1624.