

Het gouden tijdperk van het Deense 'modernisme'¹

The Golden Age of Danish 'Modernism'¹

The architect Hans Erling Langkilde, who both in theory and practice took great interest in the question of housing, edited a book in 1952 on this subject entitled *Better Housing*. The book included interviews with socially engaged personages of the time known for their critical debate on 'The Hopes and Expectations of the Common Man ... and Social Ideals'.² Hans Erling Langkilde's own contribution focused on the social functions of the city that ought to also be manifest in the growth of the new urban settlements: 'One often talks about the city as organism. However, this is scarcely appropriate if one thinks in terms of harmonious growth, well proportioned "limbs" and a balanced whole. When the city expands it has more the character of a deposit, where new rings of uniform and often rather dreary buildings place themselves around the existing core, so that the urban society gradually comes to remind one of a large indistinct cake... The neighbourhoods of small houses spread like a mould, which creeps out along the road net, monotonous and uninspired buildings, that may very well house certain qualities for the individual home-owner, but in by and far the most cases lack any natural rallying points where a sound sense of local community can crystallise.'³

Now as then, there is a call for alternatives to this kind of suburban housing where qualities in the relationship between public space, semi-public/semi-private and private space can be manifested (Langkilde describes these qualities in terms of the classical nineteenth-century city as a model example). The creation of this 'balanced whole' requires a set of fundamental values, which can form a common platform and provide direction.

'That architecture mirrors society is a dictum, which is often stressed.'⁴ The hypothesis is that the high quality of Danish housing of the 1950s and 1960s mirrors the values of the Scandinavian welfare state, which is a point made in

De architect Hans Erling Langkilde, die grote belangstelling had voor zowel de theorie als de praktijk van de woningbouw, publiceerde in 1952 een boek over dit onderwerp met de titel *Bedre Boliger* (Betere woningen). Het bevatte interviews met personen die destijds uit maatschappelijke betrokkenheid deelnamen aan het kritische debat over 'De dromen en verwachtingen van de gewone man en maatschappelijke idealen'.² Hans Erling Langkildes eigen bijdrage betrof de sociale functies van de stad, die ook een plaats moesten krijgen in de nieuwe stadsuitbreidingen: 'Men spreekt vaak over de stad als organisme. Als daarmee bedoeld wordt op harmonieuze groei, goedgeproportioneerde "ledematen" en een uitgebalanceerd geheel, dan lijkt de term de lading niet te dekken. Stadsuitbreidingen hebben eerder het karakter van een nieuwe sedimentatielaag, waarbij een ring van uniforme en meestal nogal saaie bebouwing rond de bestaande kern komt te liggen, waardoor de stedelijke samenleving steeds meer een eenheidsworst wordt. [...] Woonwijken met kleine huizen breiden zich als een schimmel uit, kruipen voort langs het wegenet, een woekering van monotone onbezielde gebouwen die voor de afzonderlijke huiseigenaar misschien nog een zekere aantrekkelijkheid kunnen hebben, maar die in verreweg de meeste gevallen geen natuurlijke samenkomstplaatsen kennen, kristallisatiepunten waar een gezond plaatselijk gemeenschapsgevoel kan ontstaan.'³

Toen, maar ook nu nog klinkt de roep om alternatieven voor dit soort buitenwijkbebouwing, alternatieven waarbij meer aandacht is voor die eigenschappen die de relatie tussen openbare, semi-openbare of semi-private en private ruimte bepalen (Langkilde beschrijft deze eigenschappen met de klassieke negentiende-eeuwse stad als beeld voor ogen). Aan de creatie van een dergelijk 'uitgebalanceerd geheel' ligt een set van fundamentele waarden ten grond-

1. This expression was introduced by the Danish art historian Lisbeth Balslev Jørgensen.

2. Hans Erling Langkilde, *Bedre Boliger*, Copenhagen 1952, p. 11.

3. Ibid., p. 142.

4. See Niels Ole Lund, 'Den aktuelle arkitekturdebatens indflydelse på landskabsopfattelse', in: Lise Bek (ed.), *Naturopfattelse og landskabsæstetik*, Århus, 1989.

1. Deze benaming werd geïntroduceerd door de Deense kunsthistorica Lisbeth Balslev Jørgensen.

2. Hans Erling Langkilde, *Bedre Boliger*, København, 1952, p. 11.

3. Ibidem, p. 142.

the interpretations known as 'New Empiricism'. This hypothesis can doubtlessly be justified and demonstrated.

This, however, is not the field of interest for this investigation. Here the focus is on the architectural institution, and the implication that it has its own ways of generating autonomous meaning, expressed, for instance, in the way that the parts are joined, in the relationship between building and landscape.

The Scandinavian welfare state of the mid-twentieth century comes readily to mind when searching for common values which can help shape relationships between private and public space in the built environment. Simultaneously a widely recognised wave of extraordinarily high-quality projects labelled as the 'Golden Age of Danish Modernism' rolled across the country, and for a short period made Denmark a destination for a pilgrimage of international architects (as the Netherlands and Switzerland have become today).

Bearing this approach in mind, we will nevertheless concentrate on the works of architecture themselves to see what they 'tell' in terms of common values.

Søndergårdsparken, Carlsro & Islevvænge, Piniehøj and Fredensborg Houses

Søndergårdsparken (1948–50), by architects Poul Ernst Hoff & Bennet Windinge, created a roar and has been praised by nearly every subsequent generation of Danish architects. In the words of architectural critic Poul Erik Skriver, this is a 'great example of a building scheme consciously concerned with generating an environment, inspired by the ideals of the English garden city. Søndergårdsparken is brilliant as a small urban unit, where the low-rise development of single-family houses and row houses are grouped around a large common green.'⁵

The urban quality is primarily due to the visual culmination in a sequence of common facilities toward the northern end of the site, consisting of a kindergarten, playground and a square with shops. The same architects were, respectively in 1944 and 1947, responsible for the creation of Stengårdsvænget and Skovvænget, which paved the way for the Søndergårdsparken. Stengårdsvænget was formerly an orchard, and here the site plan was laid out with the hope of preserving as many of the trees as possible.⁶ The houses are regular volumes of yellow brick with hip roofs, characteristic chimneys and dormers that extend down the facades into a form of wood siding. Skovvænget also consists of good solid brick building volumes, but here the building contours are simpler, with minimal eaves and no dormers. Irregularity is instead created by the displacement of volumetric pairs of houses all grouped around a single landscape feature, the green. Finally in Søndergårdsparken

slag die een gemeenschappelijk platform kunnen vormen en richting kunnen geven.

'Dat architectuur een afspiegeling is van de maatschappij is een uitspraak die vaak veel nadruk krijgt.'⁴ Als de hypothese dus luidt: 'De hoge kwaliteit van de Deense woningbouw van de jaren vijftig en zestig weerspiegelt de normen en waarden van de Scandinavische welvaartsstaat', een opvatting die een belangrijke rol speelt in de interpretaties van de stroming die de beweging van het 'New Empiricism' wordt genoemd, dan kan de geldigheid daarvan ongetwijfeld worden aangetoond. Dit valt echter buiten het kader van het onderhavige onderzoek. Hierin ligt de nadruk op de architectonische institutie, en de implicatie dat deze haar eigen methoden kent om autonome betekenissen te genereren, zoals die bijvoorbeeld tot uitdrukking komen in de manier waarop onderdelen worden samengevoegd, in de relatie tussen gebouw en landschap, enzovoort.

Als men op zoek gaat naar gemeenschappelijke waarden die kunnen helpen de relaties tussen de openbare en de private ruimte vorm te geven, dan komt men al snel terecht bij de Scandinavische welvaartsstaat van het midden van de twintigste eeuw. In diezelfde tijd, die bekend zou worden als het 'gouden tijdperk van het Deense modernisme', rolde een golf van projecten van hoge kwaliteit door het land waardoor Denemarken gedurende een korte periode een bedevaartsoord werd voor architecten uit de hele wereld (zoals Nederland en Zwitserland dat in deze tijd zijn).

Met deze benadering in het achterhoofd zullen we ons toch vooral richten op de bouwwerken zelf om te zien wat ze te 'vertellen' hebben over gemeenschappelijke waarden.

Søndergårdsparken, Carlsro & Islevvænge, woningbouwprojecten in Piniehøj en Fredensborg

Het project Søndergårdsparken (1948–1950) van de architecten Poul Ernst Hoff & Bennet Windinge zorgde voor veel ophef en werd door bijna iedere nieuwe generatie Deense architecten uitbundig geprezen. In de woorden van de architectuurcriticus Poul Erik Skriver was het een 'prachtig voorbeeld van een bouwproject waarin bewust een omgeving werd gecreëerd die geïnspireerd was op de Engelse tuinstad. Søndergårdsparken is briljant als kleine stedelijke eenheid, waarvan de laagbouw – vrijstaande eengezinshuizen en rijtjeshuizen – is gerangschikt rond een grote gemeenschappelijke brink.'⁵

Het bijzondere aan dit stedelijke project is vooral de visuele culminatie van het geheel in een reeks gemeenschappelijke faciliteiten aan de noordzijde van de wijk, met een kinderdagverblijf, een speeltuin en een winkelplein. Dezelfde architecten waren, respectievelijk in 1944 en 1947, verantwoordelijk voor Stengårdsvænget en Skovvænget, waarmee ze de weg bereidden voor Søndergårdsparken. Stengårds-

the brick volumes are even further simplified: only one window per house end and we encounter the characteristic jagged chains of brick volumes that bend in towards the green.

From Stengårdsvænget to Søndergårdsparken there is also a gradual development in the nuances between public and private. Stengårdsvænget is quite ordinary in terms of access: a road (with car traffic) leads to smaller roads which almost have the character of footpaths. On these smaller roads you walk along closed garden hedges on one side and the front doors of your 'own' row of houses on the other side.

Additional nuances between public and private come into play in Søndergårdsparken, demonstrating a kind ambiguity. The hedges are recessed a little, giving way to a ribbon of grass which broadens the space. This little piece of grass is essential because it ties the access footpath to the common green. The grass is an extension of the common green. The ambiguity lies in that you are not only on your way down the path to 'your' own row of houses, but you are at the same time walking down a shared green which culminates in the large common green. This extra nuance is further developed in Carlsro (1951–1958), by Mogens Jacobsen & Alex Poulsen & Co., and in Islevvænge (1951), where what could be called the landscape (scenic) access way is further emphasised by the path's repetitions of jags and bends. This stresses a further affinity with the landscape park (parkscape): it is not a matter of getting from point A to point B as efficiently as possible, rather it has to do with the development of a sensibility for 'spazieren', for wandering along winding paths, contemplating the large park trees and other natural features which delineate specific places.

The ambiguity in relation to the demarcation of a specific place within the extended (vast) landscape, without destroying the very idea of the 'extended landscape', was diligently elaborated in Danish housing of the 1950s and 1960s.

This was masterfully done in Utzon's Kingo Houses, where the ambiguity between garden and landscape, and between park path and access road is created by walls of brick. These walls simultaneously serve as garden walls defining a private enclosure and as stone fences of a kind on the large overall scale of the landscape, which also happen to provide a pleasant feeling when passing through the 'park'.

The Piniehøj housing development (1961), by Jørgen Bo and Vilhelm Wohlert, demonstrates a further ingenious interpretation of the idea of free-standing, tactile 'garden walls' on the scale of the landscape, which at the same

vænget werd gebouwd op de locatie van een voormalige boomgaard en het ontwerp was erop gericht zo veel mogelijk van de (nog aanwezige) bomen te behouden.⁶ De woningen bestaan uit regelmatige volumes van gele baksteen met zadeldaken, markante schoorstenen en dakkapellen die langs de gevel naar beneden doorlopen als een soort houten gevelbeplating. Ook Skovvænget bestaat uit robuuste volumes in baksteen, maar hier zijn de contouren sterker vereenvoudigd, met nauwelijks overhangende dakranden en geen dakkapellen. De regelmaat wordt hier doorbroken door de huizen paarsgewijs rond hetzelfde landschapselement te rangschikken: de brink. In Søndergårdsparken zijn de bakstenen bouwvolumes nog verder vereenvoudigd. In de achterwand van de woningen zit nog maar één raam. Duidelijk zichtbaar zijn de karakteristieke gekartelde ketens van baksteenvolumes die in een bocht naar de brink toelopen.

Tussen Stengårdsvænget en Søndergårdsparken vindt een geleidelijke accentverschuiving plaats in de benadering van de openbare, respectievelijk de private ruimte. De toegang tot Stengårdsvænget is nog tamelijk gewoon: een weg (met autoverkeer) leidt naar kleinere straatjes die bijna het karakter van voetpaden hebben. Over deze straatjes wandel je langs een gesloten rij tuinheggen aan de ene kant en de voordeuren van je 'eigen' huizenrij aan de andere kant.

In Søndergårdsparken komen accentverschuivingen in de benadering van de openbare en de private ruimte tot uitdrukking die een zekere ambiguïteit tot gevolg hebben. De heggen liggen iets verder terug en de smalle strook gras ervoor maakt de ruimte wat breder. Dit kleine stukje gras is van essentieel belang omdat het een verbinding creëert tussen het toegangspad en de gemeenschappelijke brink. In feite loopt het gras van de brink hier gewoon door. De ambiguïteit is gelegen in het feit dat je niet alleen over het pad onderweg bent naar 'jouw' huizenrij, maar tegelijkertijd over een stuk gemeenschapsgrond loopt dat uitkomt op de grote gemeenschappelijke brink. Deze benadering wordt tussen 1951 en 1958 verder ontwikkeld in Carlsro, door Mogens Jacobsen & Alex Poulsen & Co., en vanaf 1951 in Islevvænge, waar het landschappelijke karakter van de toegangsweg wordt geaccentueerd door een zich herhalend patroon van scherpe hoeken en bochten in het pad. Dit wijst op een groeiende affiniteit met het landschapspark: het gaat er niet om zo snel en efficiënt mogelijk van punt A naar punt B te komen, maar onderweg moet men kunnen 'spazieren' – wandelen langs slingerende paadjes en genieten van de grote parkbomen en andere

5. Poul Erik Skriver, *Dansk almenlystigt Boligselskab af 1942 A/S gennem 25 år*, Copenhagen, 1967, p. 6.
6. Ibid., p. 4.

4. Vgl. Niels Ole Lund, 'Den aktuelle arkitekturdebatens indflydelse på landskabsopfattelse', in: Lise Bek (red.), *Naturopfattelse og landskabsæstetik*, Århus, 1989.

5. Poul Erik Skriver, *Dansk almenlystigt Boligselskab af 1942 A/S gennem 25 år*, Copenhagen, 1967, p. 6.
6. Ibidem, p. 4.

time almost surprisingly and mysteriously happen to enclose individual dwellings.

In the buildings from the first stage of the Louisiana Museum, built in 1958, also by Bo & Wohlert, one has the sense that the walls originally stood as ruinous fragments in the park, which were subsequently incorporated in the museum building. While this is not the case, the association seems to be supported by the fact that the walls are higher than the plane of the roof.

Returning to Søndergårdsparken, it is as if both the hedges of the neighbouring backyards and the brick walls of the building volumes are transformed into features in a 'parkscape', where the fulfilment of any functional requirements, such as serving as an outer wall of a house and the demarcation of a garden domain, is merely a secondary feature. (Paradoxically while the building volumes are in aesthetic terms extremely simple, they also hold a strange pixy-cottage quality.)

In the original project for Piniehøj, the brick walls are extended or 'transformed' into hedges that open onto a narrow common span of grass at the end of the backyards – which again connects to a larger common green. Today, in its present state, this very open interpretation of public and private spheres is no longer to be found in Piniehøj.

Piniehøj is situated in the former garden of a country

natuurlijke elementen waarmee specifieke plekken zijn afgebakend.

De ambigüiteit die besloten ligt in het markeren van specifieke plekken binnen het weidse (uitgestrekte) landschap, zonder daarbij het idee van een weids (uitgestrekt) landschap teniet te doen, werd met veel toewijding verder uitgewerkt in de Deense woningbouw van de jaren vijftig en zestig.

Het concept werd op meesterlijke wijze uitgevoerd in Utzons woningbouwproject Kingo, waar de ambigüiteit tussen tuin en landschap en tussen parklaantje en toegangsweg gestalte krijgt in muren van baksteen. Deze muren dienen tegelijkertijd als tuilmuren die een stuk privé-terrein afbakenen en als een soort stenen afscheidingen die een rol spelen in het grote totaalbeeld van het landschap, en die bovendien zorgen voor een goed gevoel, voor een bijzondere sfeer als men door het 'park' komt.

Het woningbouwproject Piniehøj, dat vanaf 1961 door Jørgen Bo en Vilhelm Wohlert werd ontwikkeld, toont een nieuwe ingenieuze interpretatie van het idee van de vrijstaande, tactiele 'tuilmuren' die een rol spelen in het landschap, maar tegelijkertijd ook, op verrassende en bijna mysterieuze wijze, afzonderlijke woningen omsluiten.

In de eerste fase van het eveneens door Bo & Wohlert ontworpen Louisiana Museum (1958) heeft men het gevoel dat de muren al in het park stonden, als vervallen overblijf-



estate, dating from the nineteenth century, and in this way the estate came to benefit a larger number of people. The same thoughts were already applied by Ivar Bentsen, in the 1930s, with his Blidah Park housing project, of which he said: 'Even when Blidah was entirely new, it had the character of fully mature development because of the large trees.' (He stresses the care taken in avoiding any damage to the trees during construction.) 'Blidah is an exemplary exploitation of the big old villa gardens for the benefit of many more people.'⁷ The point made here by Bentsen is important for the understanding of the way the buildings relate to the landscape. Also in the extremely large Carlsro housing development (600 single-storey houses), the existing farm buildings were preserved and converted into a common house. In this way 600 households, rather than just one, could live 'on a country estate' and walk through the park grounds to and from their individual homes. Every household has a house of brick with a chimney of its own (as if central heating had not yet been invented).

This concept is radically different from the high modernist notion of 'confronting the green'. Sigfried Giedion wrote about Le Corbusier's Villa Savoie from 1930 as an 'attempt to renew our connections with nature ... the city dweller for whom it was designed wanted to look out over

7. *Arkitekten*, 1933.

selen, en als zodanig in het museumgebouw werden geïntegreerd. Dit is natuurlijk niet het geval, maar de associatie lijkt te worden ondersteund door het feit dat de muren hoger zijn dan het dak.

Om terug te komen op Søndergårdsparken: hier is het net alsof zowel de heggen van de aan elkaar grenzende achtertuinen als de bakstenen muren van de bouwvolumes worden omgevormd tot elementen van het landschapspark, waarbij het vervullen van een functioneel doel, zoals het dienst doen als buitenmuur van een huis of afbakening van een tuin, slechts van secundair belang is. (Vreemd genoeg hebben de huizen, hoewel de bouwvolumes extreem simpel zijn, een knusse sprookjesachtige uitstraling.)

In het oorspronkelijke ontwerp voor Piniehøj worden de bakstenen muren verlengd met of 'omgezet' in heggen die uitkomen op een smalle gemeenschappelijke strook gras aan het eind van de achtertuinen, die op zijn beurt in verbinding staat met een grotere gemeenschappelijke brink. In de huidige staat is deze zeer open interpretatie van wat tot de publieke sfeer behoort en wat tot de privé-sfeer niet langer terug te vinden in Piniehøj.

Piniehøj ligt in de voormalige tuin van een groot, uit de negentiende eeuw daterend landhuis. Een van de uitgangspunten was dat een veel grotere groep mensen dan voorheen plezier zou beleven aan het landschap. Dezelfde overwegingen speelden al een rol toen Ivar Bentsen in de jaren

Poul Ernst Hoff, Bennet Windinge, Søndergårdsparken (1948-1950)



the countryside rather than to be set down among trees and meadows. He wanted to enjoy the views, the breezes and the sun.⁸

And about Mies van der Rohe's Promontory Apartments from 1949 Giedion wrote: 'The windows overlook the broad expanse of Lake Michigan and the occupants enjoy a feeling of individual existence and contact with air and nature much greater than they can have in row houses on a side street.'⁹ What you saw was an ideal terrain, greens with parkways for automobile traffic. (Space time is best felt while driving at high speed in an automobile.)¹⁰

The contrast becomes clear when looking at the housing project Ved Rådhuset by Arne Jacobsen (1960), also located in Rødovre near Carlsro. The 100-metre long, three-storey housing block confronts a green 'terrain ideal' with the Mies van der Rohe-inspired Town Hall of Rødovre on the other side. The upper two storeys hold duplex apartments. These are accessed via an external corridor spanning the entire length of the block, which is reached by a metal stair with the character of an airport gangway. In spite of being on level terrain, the ground floor apartments were not fitted with 'garden doors' opening onto the green. This has always seemed absurd, and in conjunction with renovations undertaken in the 1990s the residents had doors installed providing direct access to the green.

dertig zijn woningbouwproject Blidah Park ontwierp, waarvan hij zei: 'Zelfs toen Blidah Park nog totaal nieuw was, had het door de grote bomen al het karakter van een volwassen woonbuurt.' (Hij benadrukt de zorgvuldigheid waarmee men tijdens de bouw probeerde te voorkomen dat bomen beschadigd werden.) 'Blidah Park is een goed voorbeeld van hoe de tuinen van grote oude villa's ten goede kunnen komen aan een veel grotere groep mensen dan voorheen.'⁷ Het punt dat Bentsen hier benadrukt is van belang om de relatie tussen gebouwen en het landschap beter te kunnen begrijpen. In het zeer grote woningbouwproject Carlsro (zeshonderd woningen van één verdieping) werden de nog bestaande boerderijgebouwen behouden en omgevormd tot een gemeenschapshuis. Op deze manier konden niet één maar zeshonderd huishoudens op een 'landgoed' wonen en op weg naar en van hun eigen huis door het park wandelen. Elk huishouden heeft een huis van baksteen met een eigen schoorsteen (alsof centrale verwarming nog niet was uitgevonden) dat gebouwd is in de boomgaard, op de boerderij, op het landgoed, midden in het landschapspark, enzovoort.

Dit concept staat diametraal tegenover de hoogmoder-nistische notie van de 'confrontatie met het groen'. Sigfried Giedion schreef over Le Corbusiers Villa Savoie (1930): '...pogen onze relaties met de natuur te vernieuwen [...] de stadsbewoner voor wie het was ontworpen wilde uitkijken



Poul Ernst Hoff, Bennet Windinge, Søndergårdsparken (1948-1950)

When viewed after a period and distance of fifty years and several generations it is striking to see the homogeneity of Danish architecture of this period; in the way it relates to landscape, in terms of tectonic expression, and so forth. During this period we see an incredible number of housing schemes built in the sound tradition of Danish bricklayers with hip roofs and characteristic chimneys.

There are of course many variations; traditional window holes or corners wrapped in glass, with and without balconies, balconies recessed in the building mass or balconies placed on the exterior, French doors, different forms of hip roofs or 'stripped down' gables of various designs, etcetera. The overall impression is nonetheless of extreme consensus, a kind of collective building culture. Bredalsparken by Eske Kristensen (1949–1954) seems to be one of the last multi-storey housing projects integral to this culture. After this multi-storey buildings seem to take a different course

8. Sigfried Giedion, *Space Time and Architecture*, Cambridge, Mass./London, 1997¹³, p. 528.

9. Ibid., p. 605.

10. Nicolaus Pevsner described a 'picturesque' affinity in Le Corbusier's idea of 'foliage' in articles from the 1940s in *The Architectural Review*.

An elaboration of this aspect is also present in: Gorlin Alexander, 'The Ghost in the Machine. Surrealism in the Work of Le Corbusier', *Perspecta*, no. 18.

over het landschap in plaats van weggestopt te zitten tussen de bomen en de weilanden. Hij wilde genieten van de uitzichten, de wind en de zon...⁸

En over Mies van der Rohes Promontory Apartments uit 1949 schreef Giedion: 'De vensters kijken uit over de uitgestrekte vlakte van Lake Michigan en de bewoners zijn zich veel meer bewust van hun individuele bestaan en hun contact met de lucht en de natuur dan ooit mogelijk zou zijn geweest in een rijtjeshuis ergens in een zijstraat.'⁹ Wat je zag was een ideaal terrein: groene velden met auto-snelwegen die een fraai landschap doorkruisen (ruimte en tijd zijn het best voelbaar als men met hoge snelheid in een auto rijdt).¹⁰

Het contrast wordt duidelijk als we kijken naar Ved Rådhuset, een uit 1960 daterend woningbouwproject van Arne Jacobsen, eveneens gesitueerd in Rødovre bij Carlsro. Het honderd meter lange, drie verdiepingen hoge woonblok ligt tegenover een groen 'terrain ideal' en het stadhuis van Rødovre dat is geïnspireerd op Mies van der Rohe.

7. *Arkitekten*, 1933.

8. Sigfried Giedion, *Space Time and Architecture*, Cambridge, Mass./Londen, 1997¹³, p. 528.

9. Ibidem, p. 605.

10. Nicolaus Pevsner schrijft over een 'picturesque affinity' in Le Corbusiers idee van de begroeiing in artikelen uit

de jaren veertig in *The Architectural Review*. Een uitwerking van deze gedachte kan ook gevonden worden in: Alexander Gorlin, 'The Ghost in the Machine. Surrealism in the Work of Le Corbusier', *Perspecta*, nr. 18.



in terms of tectonic expression (such as concrete prefab), while the sound tradition of brickwork persisted on peacefully well into the 1960s in the form of single-storey housing projects.

This general consensus in terms of tectonic culture goes further back than the 1940s, one recognises it in the buildings surrounding Grundtvigskirke, in the Bakkehusene, Studiebyen, all of these examples recommended to architectural students for decades to the point of exasperation.

Architects also often emphasise, almost with an eagerness, the inspiration they have drawn from these 'model examples' (because in doing so they draw a link with the general building culture and thus recognition is accorded to their own works).

From this mutual understanding and consensus one might think that there is a firm and explicit set of underlying architectural ideas. Instead a kind of silence is revealed. A review of the Danish architectural magazines of the period shows a remarkable shortage of explicit architectural critique. Any critique, that is to be found, is mild and civilised, as in the 'diplomatic' pen of Poul Erik Skriver. Usually it was the architect himself who had the task of drafting a description of his own project. This prompted a tone of underestimation, which at times almost became involuntarily comic. In their laconic demonstrations of where the entrance was located, the planning regulations influencing the project,

Op de bovenste twee verdiepingen bevinden zich maisonnettes. Deze worden ontsloten via een externe galerij over de hele lengte van het blok. Deze wordt bereikt via een metalen trap die doet denken aan een loopplank. Hoewel ze zich op maaiveldniveau bevinden, hebben de appartementen op de begane grond aan de achterkant geen openslaande tuindeuren die uitkomen op het gemeenschappelijke grasveld. Dit is altijd als een absurde omissie beschouwd en bij een renovatiebeurt in 1990 hebben de toenmalige bewoners alsnog tuindeuren laten aanbrengen die rechtstreeks toegang geven tot het grasveld.

Het tektonische programma

Als men er na een periode van vijftig jaar en met een buffer van verschillende generaties op terugkijkt, dan is de homogeniteit van de Deense architectuur van die periode het eerste dat opvalt; in de relatie met het landschap bijvoorbeeld, of in de tektonische expressie. Gedurende deze periode zien we een ongelooflijk aantal woningbouwprojecten die gerealiseerd werden volgens de beproefde traditie van de Deense bouwvakker, met zadeldaken en karakteristieke schoorstenen.

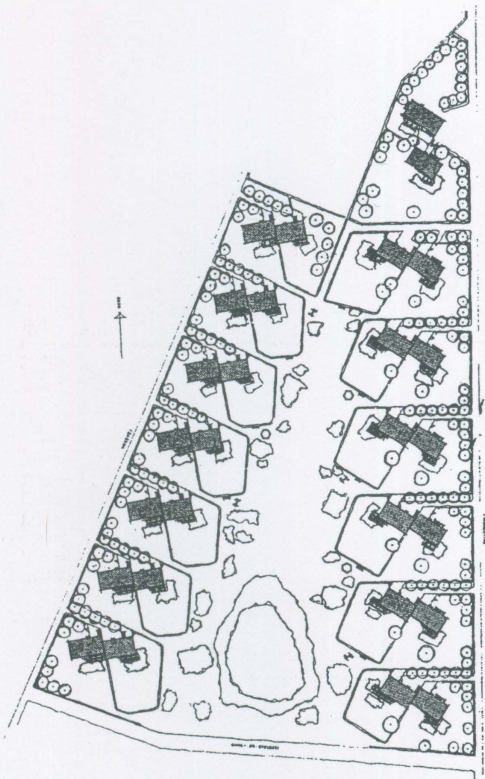
Er zijn natuurlijk talloze variaties: in glas verpakte traditionele vensteropeningen of hoeken, met of zonder balkons, in de bouwmassa uitgespaarde of tegen de gevel gehangen balkons, openslaande tuindeuren, zadeldaken in allerlei varianten of 'uitgeklede' puntgevels in verschillende uitvoeringen, enzovoort, enzovoort. De algehele indruk is er echter een van extreme consensus, een soort collectieve bouwcultuur. Bredalsparken (1949-1954) van Eske Kristensen lijkt een van de laatste meerlaagse woningbouwprojecten te zijn geweest die in zijn geheel binnen deze cultuur past. Daarna lijkt men in de meerlaagse woningbouw een nieuwe richting in te slaan, bijvoorbeeld wat betreft materiaaluitdrukking (betonnen prefab-elementen, enzovoort), terwijl in de éénlaagse woningbouw de goede oude traditie van de baksteenbouw nog tot ver in de jaren zestig kalmpjes voortkabelde.

Deze algemene consensus over de tektonische cultuur gaat verder terug dan de jaren veertig van de twintigste eeuw. Ze is al te herkennen in de gebouwen rond de Grundtvigskirke, de Bakkehusene en Studiebyen, in al die voorbeelden die architectuurstudenten al sinds jaar en dag bijna tot vervelens toe als navolgenswaardige voorbeelden krijgen voorgehouden.

Veel architecten laten ook met een zekere gretigheid weten hoezeer ze door deze 'modelvoorbeelden' zijn geïnspireerd (omdat ze daarmee een link leggen tussen zichzelf en de algemene bouwcultuur en daarmee impliciet hun eigen werk erkenning verlenen).

Op grond van dit onderlinge begrip en deze consensus zou

Poul Ernst Hoff, Bennet Windinge, Skovænge (1947) plattegrond / plan, 1:3000



which companies supplied what, who was part of the project team, and so on, the architects lived up to the dictum of being humble. 'You must be humble in your point of departure', as Vilhelm Wohlert stated.¹¹ This tradition avoids touching upon ideology and architectural meaning. Even eccentric architectural features were – where possible – reasoned to be pragmatic solutions to functional problems. An example of this is the exposed beams of the Louisiana Museum (Bo & Wohlert, 1958) with its ends capped in real gold. This is justified as 'climatic protection'.¹²

One senses a strong consensus in terms of a kind of modesty with regard to the actual motivations and underlying architectural and philosophical ideas. Generation upon generation has acquired the tradition as tacit knowledge, obtained through an assimilation of this building culture during the course of study at the Royal Danish Academy of Fine Arts. It was hard to criticise the building culture, because it was not outspoken.

Explicit sources directly enquiring into the matter of the 'Danish simplicity' do, of course, exist. Professor Kay Fisker has made an important contribution with respect to this through his article 'The Klintian School' (1963).

The core of the Klintian School consisted of a dynasty

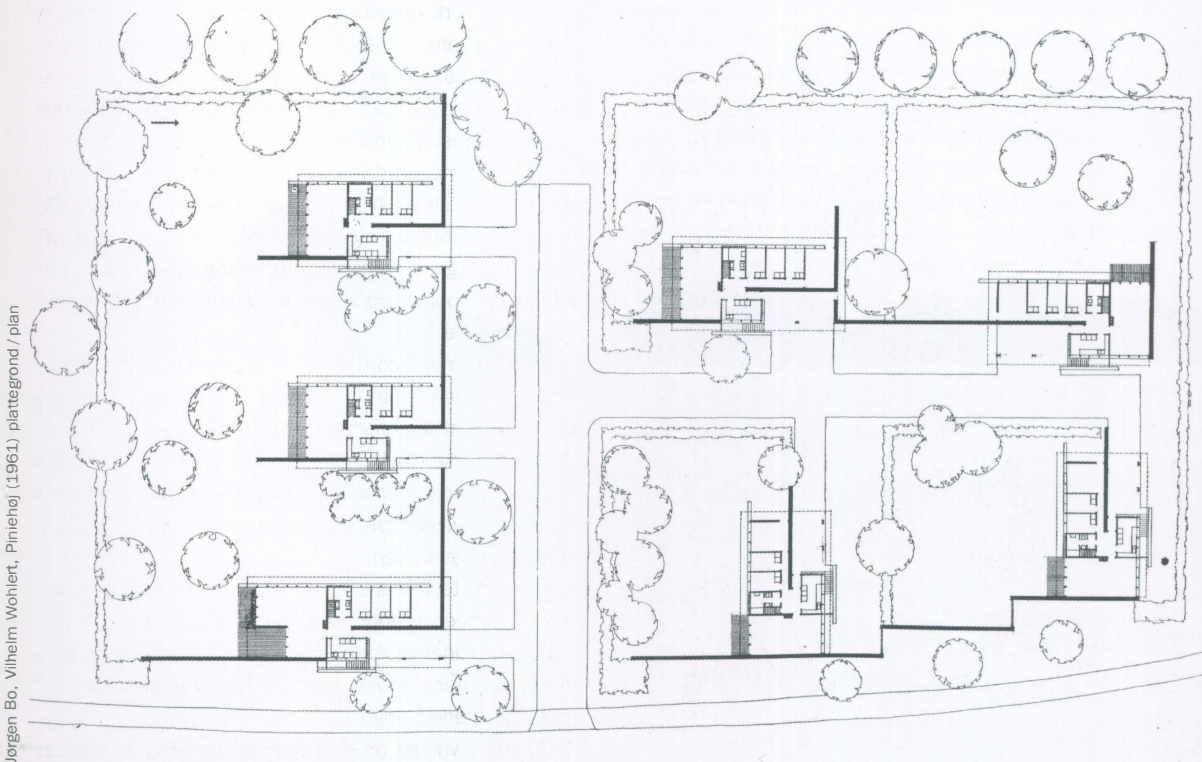
men kunnen denken dat er een aantal vaste en expliciete architectonische ideeën aan ten grondslag liggen. In plaats daarvan blijkt er vooral stilte te hebben geheerst. Als men er de Deense architectuurtijdschriften van die tijd op naslaat, blijkt dat er nauwelijks sprake was van expliciete architectuurkritiek. De enige kritiek die te vinden is, is mild en beschaafd, zoals bijvoorbeeld in de 'diplomatieke' geschriften van Poul Erik Skriver. Gewoonlijk werd de architect zelf geacht zijn project in woorden te beschrijven. Dit leidde tot een 'toon van zelfonderschatting' die soms onbedoeld komisch aandoet. Met hun laconieke beschrijvingen van de plaats van de ingang, de heersende bouwvoorschriften die van invloed waren op het project, welke bedrijven welke materialen leverden, wie deel uitmaakten van het projectteam, enzovoort, enzovoort, maakten ze hun naam als 'nederige' beroepsgroep meer dan waar. 'Je moet bescheiden zijn in je uitgangspunten', zei Vilhelm Wohlert.¹¹

Vanuit deze traditie werd meestal met een ruime boog om ideologie en architectonische betekenis heen gelopen. Zelfs buitenissige architectonische elementen werden – waar mogelijk – gerechtvaardigd door ze als pragmatische oplossingen voor functionele problemen te interpreteren. Een voorbeeld hiervan zijn de in het zicht liggende balken

11. Vilhelm Wohlert, 'Man skal være ydmyg i sit udgangspunkt' (interview), *Arkitektur DK*, 1991, p. 337.

12. Kay Fisker, 'Louisiana', *Arkitektur*, 1958, p. 145-166.

11. Vilhelm Wohlert, 'Man skal være ydmyg i sit udgangspunkt' (interview), *Arkitektur DK*, 1991, p. 337.



of architects, P.V. Jensen Klint, his son Kaare Klint and son-in-law Ivar Bentsen. Their influence was not so much due to their built works (which only amounted to a modest number of projects). Rather it had more to do with their active roles as teachers and professors at the nation's only school of architecture (at the time), where they helped shape generations of architects from around 1920 until circa 1960. But what did they teach?

In his article, Kay Fisker points to P.V. Jensen Klint's efforts in support of the humble local building (architecture): 'Klint's efforts with regard to humble building is in terms of culture that part of his work which most influenced our architecture. Not even Nyrop and Kampmann, though the founders of "the Danish department" at the Academy, had a true grasp of what was characteristic of modest Danish houses, small farms, peasant cottages... There were too many barge boards with sunflowers and dragon heads and other tomfoolery in their houses. It was first the next generation that was able, without capers, to continue the simplified anonymous tradition.'

P.V. Jensen Klint's aim was to return to craftsmen their lost culture through the reinterpretation of the strong shape of medieval buildings. In a quote from Fisker's article, P.V. Jensen Klint elaborates on some of his ideas: 'If you so happen to be a master builder one notes how beautifully the old houses are erected in the landscape, stepping up

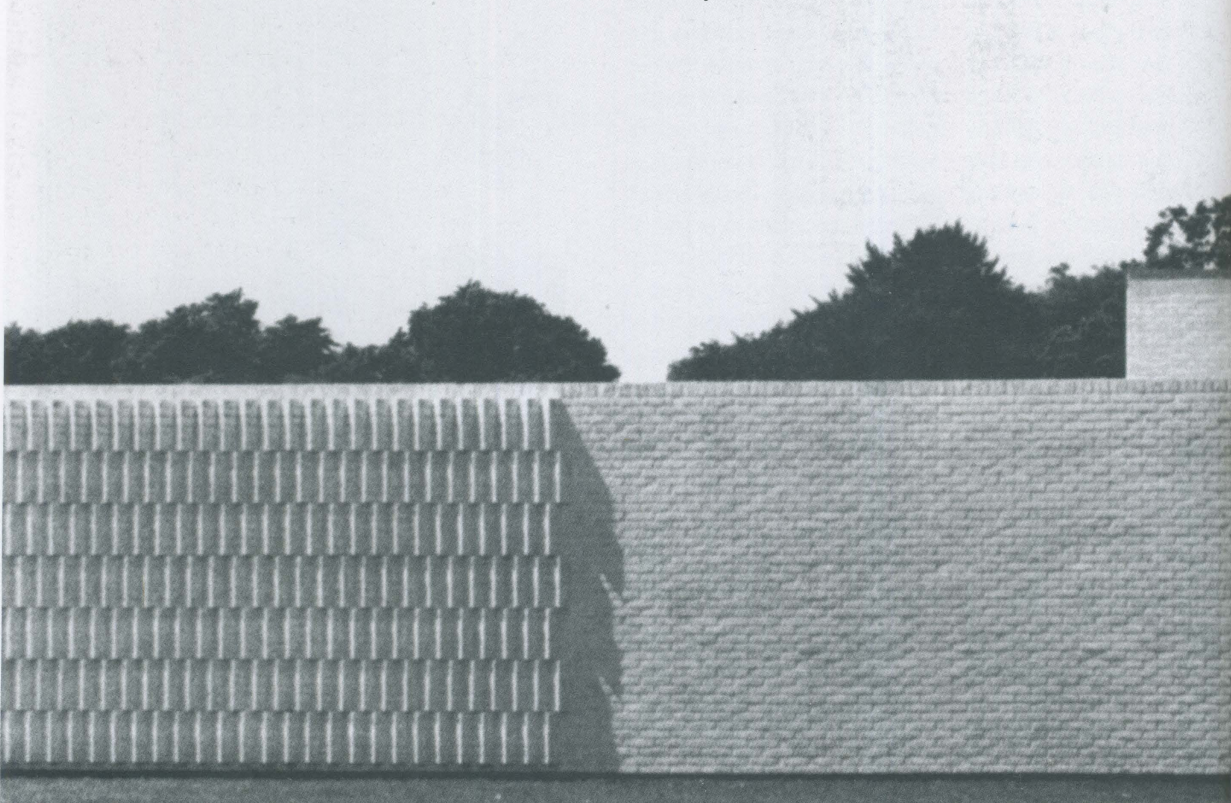
van het Louisiana Museum (Bo & Wohler, 1958) waarvan de uiteinden zijn afgedekt met echt goud. Dit werd gerechtvaardigd met het argument dat ze 'bescherming tegen weersinvloeden' zouden geven.¹²

Men bespeurt een sterke consensus als het gaat om 'bescheidenheid' ten aanzien van daadwerkelijke motiveringen en onderliggende architectonische en filosofische ideeën. De ene generatie na de andere heeft de traditie als impliciete kennis verworven, doordat architectuurstudenten tijdens hun studie aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten geleidelijk met deze bouwcultuur vertrouwd werden gemaakt. Het was niet eenvoudig om kritiek te leveren op de bouwcultuur omdat die impliciet en onuitgesproken bleef.

Natuurlijk zijn er toch een paar expliciete bronnen te vinden waarin rechtstreeks onderzoek wordt gedaan naar de kwestie van de 'Deense eenvoud'. Professor Kay Fisker leverde een belangrijke bijdrage met zijn artikel 'Den Klintske Skole'.

De kern van de school van Klint bestond uit een dynastie van architecten, P.V. Jensen Klint, zijn zoon Kaare Klint en zijn schoonzoon Ivar Bentsen. Hun invloed ontleenden ze niet zozeer aan hun gebouwde werk (dat slechts een bescheiden aantal projecten omvat), maar had eerder te maken met hun actieve rol als docent aan de (in die tijd) enige architectuuropleiding van Denemarken. Tussen ca. 1920 en 1960 hebben ze verschillende generaties

Piniehøj



out of the ground, and one becomes convinced that the old master builders managed to build without disfiguring the nature of God, and so it is our duty to continue (this tradition) – man has no right to deface what from nature is beautiful. From times of yore, there are three buildings that characterise our Danish landscapes: the broad old village church, the manor house and last but not least the farmhouse.'

In an even more poignant statement P.V. Jensen Klint says that 'Nordic architecture began and ended with the Gothic. All the other forms of architecture from Hellenic, to Renaissance and Classicism were Latin forms of architecture that do not belong to us.'¹³ Here there are evident references to Arts & Crafts ideals, where Gothic architecture is accentuated as the only 'honest' form, expressed in the 'savage masonry' of rough exposed brickwork.

P.V. Jensen Klint's principal work is Grundtvigskirke (1920–1940). With its simplicity and monumentality that reminds one of William Morris' favourite building, the mediaeval Coxwell Barn, Grundtvigskirke is built according to the idea of 'one substance', since just about every feature both inside and out is made of brick. The church almost appears as a ruin, all trim and facing seemingly peeled or corroded away by time and weather, such that the details

13. Kay Fisker, 'Den Klintske Skole', *Arkitektur*, 1963, p. 43.

architecten opgeleid. Maar wat leerden ze hun studenten precies?

In zijn artikel wijst Kay Fisker op P.V. Jensen Klints voorliefde voor een bescheiden plaatsgebonden architectuur: met zijn inzet voor het bescheiden gebouw heeft Klint onze architectuur in cultureel opzicht meer beïnvloed dan met enig specifiek project. Zelfs Nyrop en Kampmann, toch de oprichters van de 'Afdeling Denemarken' op de academie, hadden geen van beiden werkelijk inzicht in wat er nu zo karakteristiek was aan de bescheiden Deense huizen, de kleine boerderijtjes en de landarbeidershuisjes ... op hun ontwerpen zaten te veel gevellijsten met zonnebloemen en drakenkoppen en andere opsmuk. Pas de generatie daarna was in staat dergelijke capriolen achterwege te laten en een vereenvoudigde anonieme traditie voort te zetten.

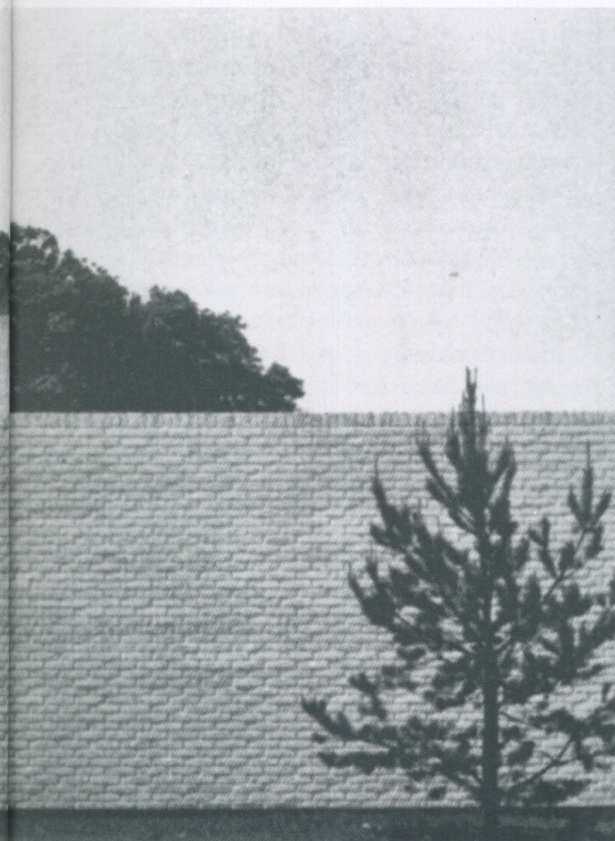
P.V. Jensen Klint wilde ambachtslieden hun verloren cultuur teruggeven, onder andere door met een ander oog te kijken naar bijvoorbeeld de kloeke vorm van middeleeuwse gebouwen. Het artikel van Fisker bevat citaten van P.V. Jensen Klint waarin deze een aantal van zijn ideeën toelicht: 'Als je zelf bouwmeester bent valt je onmiddellijk op hoe prachtig de oude huizen in het landschap staan, oprijzen uit de grond, en raak je ervan overtuigd dat de oude bouwmeesters precies wisten hoe je moest bouwen zonder Gods natuur geweld aan te doen. En dus is het onze plicht deze (traditie) voort te zetten – we hebben niet het recht om wat van nature mooi is aan te tasten. Al sinds menseneugenis kennen we drie gebouwen die ons Deense landschap kenmerken: de brede oude dorpskerk, het landhuis en – niet in de laatste plaats – de boerderij.'

Elders gebruikt P.V. Jensen Klint nog scherpere bewoordingen: de Noordse architectuur begon en eindigde met de gotiek. Alle andere vormen van architectuur vanaf de Grieken en Romeinen, via de renaissance tot het classicisme waren Latijnse vormen van architectuur die niet bij ons passen.¹³ We zien hier duidelijke verwijzingen naar de idealen van de Arts & Crafts-beweging, die de gotische architectuur bewierookte als de enige 'eerlijke' architectuur, die zich bijvoorbeeld manifesteert in 'ongekunsteld metselwerk' en 'ruwe, onbedekte baksteen'.

Het belangrijkste werk van P.V. Jensen Klint is de Grundtvigskirke in Kopenhagen (1920–1940). Het exterieur straalt een eenvoud en monumentaliteit uit die doen denken aan het favoriete gebouw van William Morris, Coxwell Barn, daterend uit de Middeleeuwen. De Grundtvigskirke werd gebouwd volgens het adagium 'één materiaal'; bijna alles in de kerk, zowel binnen als buiten, bestaat uit baksteen. Het gebouw ziet er bijna uit als een ruïne: alle opsmuk en afwerking lijken weggesleten of verbleekt door de

12. Kay Fisker, 'Louisiana', *Arkitektur*, 1958, p. 145–166.

13. Kay Fisker, 'Den Klintske Skole', *Arkitektur*, 1963, p. 43.



throughout, such as banisters and pulpit, are of pure brickwork.

The generations to follow were – to a large extent and with few exceptions – faithful to these ideas. There was an overall change throughout most of Europe during the 1920s, at which time the Arts & Crafts ideals were subject to criticism. This, however, was not the main picture in Denmark.¹⁴ This is expressed by Mogens Koch (a disciple of Klint) in his 1963 declaration of love of space before it is fully mounted with trim and furnishing: 'spaces are almost never as beautiful as at the moment when the bricklayers and carpenters have finished their work. Here one works with simple traditional materialities and textural effects with a clear difference and contrast between material and colour. However at this moment there normally begins a "banalisa-tion" of the interior, which continues until the building is fully mounted so to speak.'¹⁵

In the 'tone of underestimation' of post-war Danish architects, the continued devotion to the traditional building crafts, instead of the exploration into the new materials and techniques of industrialisation, was often said to be the result of hard times in terms of economy.¹⁶ Times however were not harder in Denmark than elsewhere, and one could argue that the traditional building crafts corresponded with the aesthetics and ideological preferences that the architects preserved and nursed as a kind of professional secret.

Piniehøj



tijd en het weer. Ook bijvoorbeeld de trapleuningen en de preekstoel zijn geheel in baksteen uitgevoerd.

Op een paar uitzonderingen na bleven de volgende generaties deze ideeën grotendeels trouw. In de jaren twintig voltrok zich overal in Europa een grote omwenteling, waarbij de idealen van de Arts & Crafts-beweging onder vuur kwamen te liggen. In Denemarken was dit echter niet het overheersende beeld,¹⁴ zoals bijvoorbeeld duidelijk wordt uit de woorden van Mogens Koch (een aanhanger van de Klintschool) die in 1963 een liefdesverklaring aflegt aan de ruimte als die nog niet is opgetuigd met versierselen en meubels: 'Ruimtes zijn bijna altijd op hun mooist op het moment dat de metselaars en timmerlieden net klaar zijn met hun werk. Hier wordt gewerkt met simpele traditionele materialen en textuureffecten met duidelijke verschillen en contrasten tussen materialen en kleuren. Dat moment vormt echter meestal het startsein voor de "banalisering" van het interieur, die steeds verder voorschrijdt tot het gebouw als het ware volledig is opgetuigd.'¹⁵

Lange tijd is men blijven beweren dat het vooral aan de zware tijden en de economische schaarste te wijten was dat de Deense architecten na de oorlog volhardden in hun 'toon van onderschatting' en in hun toewijding aan de traditionele bouwambachten in plaats van zich te verdiepen in de nieuwe materialen en technieken van de industrialisatie.¹⁶ De tijden waren in Denemarken echter niet zwaarder dan elders en de traditionele bouwambachten lagen in het verlengde van de esthetische en ideologische voorkeuren die de architecten bleven voeren en koesteren als waren ze het geheim van de smid.

Kaare Klint, de zoon van P.V. Jensen Klint, bleek in veel opzichten radicaler dan zijn vader als het ging om de tektonische strategie. Kaare Klint was een groot natuurliefhebber en een verwoed reiziger. Hij maakte reizen naar de meest afgelegen uithoeken van de aardbol, ver weg van de beschaving. Gunnar Biilmann Petersen beschrijft hoe zijn liefde voor het natuurlijke werd omgezet in tektonische strategieën. 'Hij (Kaare Klint) had grote twijfels bij het onderscheid dat gemaakt werd tussen substantie/materiaal aan de ene en kleur aan de andere kant, omdat in de natuur niets met een laagje verf is bedekt. Hout mocht daarom niet worden gebeitst; de oorspronkelijke combinatie van substantie en kleur moest behouden blijven. Hij moest ook niets hebben van een hoogglansafwerking, die volgens hem als een laagje glas het hout bedekte. Als het ging om bekleding gaf hij de voorkeur aan leer boven stof, maar dan moest de natuurlijke staat van de huid, inclusief donkere aftekening van de rug-gengraat en onregelmatig verdeelde vetafzettingen, wel behouden blijven. Ontvette en daarna in een effen kleur ge-verfde huiden konden hem niet bekoren. Hij had een sterke voorkeur voor ongeverfde huiden, maar had daarnaast ook grote belangstelling voor zogenaamde "Nigerhuiden", die

P.V. Jensen Klint's son, Kaare Klint, proved in many ways more radical than his father in terms of tectonic strategy. Kaare Klint was a great lover of nature and he was extremely fond of travelling to the extreme reaches of the globe, far away from civilisation. Gunnar Biilmann Petersen describes how this love of the natural was transformed into tectonic strategies. 'He (Kaare Klint) regarded the distinction between substance/material and colour with reluctance, because in nature nothing is coated with paint. Wood was therefore not to be stained, it was to have its original combination of substance and colour. Neither did he approve of high gloss finish, which acted as a layer of glass covering the wood. In terms of upholstery he preferred leather to fabric, however the natural state of the hide with the dark demarcation of the spine and uneven fatty deposits was to be preserved. Degreased and subsequently evenly dyed hides did not hold his interest. While having a strong preference for undyed hides, he did put great store in so-called "Niger hides" tanned in the manner of primitive peoples and dyed red with earth colour. The latter hides were still so strongly dominated by nature that I think he, for lack of knowledge to the contrary, had induced himself to believe that they had become red while still on the animals.'¹⁷

What we see is a direct adherence to the ideals of the Arts & Crafts movement. John Ruskin was equally explicit concerning painting and that brickwork should be left exposed, with the exception of traditional whitewashing and tarring of woodwork.¹⁸

Together with his students, Kaare Klint carried out an impressive study of standardisation. This was not to be understood in terms of the mass production of ready-mades, but rather as a thorough registration of traditional furnishings and household equipment – tradition as a form of standard. 'For one could not go on experimenting with table heights and the dimensions of a chair leg.' Tradition is to be understood as 'reason accumulated through time'.¹⁹

In an article on P.V. Jensen Klint's example and teacher, the architect Herholdt (1818–1902), Kay Fisker addresses this connection: 'Honesty was to him one of the most important demands placed on good architecture. In this sense he was completely in line with William Morris.'²⁰

When Herholdt advocated the national, it was not neces-

werden gelooid volgens de methode van primitieve volkeren en daarna geverfd met rode aarde. In dit soort huiden is de natuur nog zo dominant aanwezig dat ik vermoed dat hij zichzelf, omdat hij niet beter wist, had wijsgemaakt dat ze die rode kleur al gekregen hadden terwijl ze nog om de dieren zaten.'¹⁷

Deze ideeën zijn rechtstreeks ontleend aan de idealen van de Arts & Crafts-beweging. Ook John Ruskin was een uitgesproken tegenstander van schilderen en het wegwerken van metselwerk, met uitzondering van het traditionele 'witten' en het teren van houtwerk.¹⁸

Samen met zijn studenten voerde Kaare Klint een indrukwekkend onderzoek naar standaardisering uit. Dit onderzoek had geen betrekking op de massaproductie van kant-en-klaarartikelen, maar was bedoeld als grondige inventarisatie van traditionele gebruiksartikelen en huishoudelijke apparatuur – traditie als vorm van standaardisering. 'Men kon immers niet eindeloos doorgaan met experimenteren met tafelhoogtes en de lengte van stoelpoten.' Traditie moet worden opgevat als 'door de tijd geaccumuleerde redelijkheid'.¹⁹

In een artikel over P.V. Jensen Klint's grote voorbeeld en leermeester, de architect Herholdt (1818–1902), spreekt Kay Fisker over deze relatie: eerlijkheid was voor hem een van de belangrijkste eisen waaraan goede architectuur moest voldoen. In deze zin dacht hij volledig in de lijn van William Morris.²⁰

Als Herholdt pleitte voor het nationale, dan bedoelde hij daarmee niet alles wat zich toevallig binnen de grenzen van het land bevond, maar had hij het over 'die bijzondere vormen en constructies die worden bepaald door de klimatologische omstandigheden, de ter plaatse beschikbare materialen en de aard van het volk'.

Kay Fisker beschouwt Herholdt als de eerste Deense architect die belangstelling toonde voor de bescheiden Deense woning. Volgens Kay Fisker leverde Herholdt op drie gebieden een belangrijke bijdrage: de introductie van nieuwe constructies, een hernieuwde belangstelling voor metseltechnieken en zijn werk met 'de kleine villa', het kleine vrijstaande bouwwerk dat in deze periode als nieuw huistype in opkomst was. Philip Webb bouwde in 1859 zijn 'Red House' in Upton on Thames, voor William Morris. Dat het gebouw werd opgetrokken in onbewerkte rode baksteen

14. Kay Fisker described it in an anecdote: after a lecture in the 1950s on the breakthrough of international modernism, Kaare Klint came up to the lecturer and asked: 'What revolution was it, that you talked about?' Ibid., p. 67.
15. Ane Karlsen, *En linie i dansk arkitektur*, Århus, 1985, pp. 62–63.
16. See Skriver, *Dansk almennyttigt Boligselskab* (note 5).

17. Gunnar Biilmann Petersen, 'Kaare Klint – traditionen, naturen og kunstneren', *Arkitekten*, no. 7, 1956, p. 100.
18. John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London, 1989, p. 49.
19. Petersen, 'Kaare Klint', p. 99.
20. Kay Fisker, 'Omkring Herholdt', *Arkitekten*, XLV.4, p. 49.

14. Kay Fisker beschreef dit in een anekdote: na afloop van een lezing in de jaren vijftig over de doorbraak van de internationale moderne architectuur benaderde Kaare Klint de referent met de vraag: over welke revolutie sprak u eigenlijk? Ibidem, p. 67.
15. Ane Karlsen, *En linie i dansk arkitektur*, Århus, 1985, pp. 62–63.

16. Vgl. Skriver, *Dansk almennyttigt Boligselskab* (noot 5).
17. Gunnar Biilmann Petersen, 'Kaare Klint – traditionen, naturen og kunstneren', *Arkitekten*, nr. 7, 1956, p. 100.
18. John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Londen, 1989, p. 49.
19. Petersen, 'Kaare Klint', p. 99.
20. Kay Fisker, 'Omkring Herholdt', *Arkitekten*, XLV.4, p. 49.

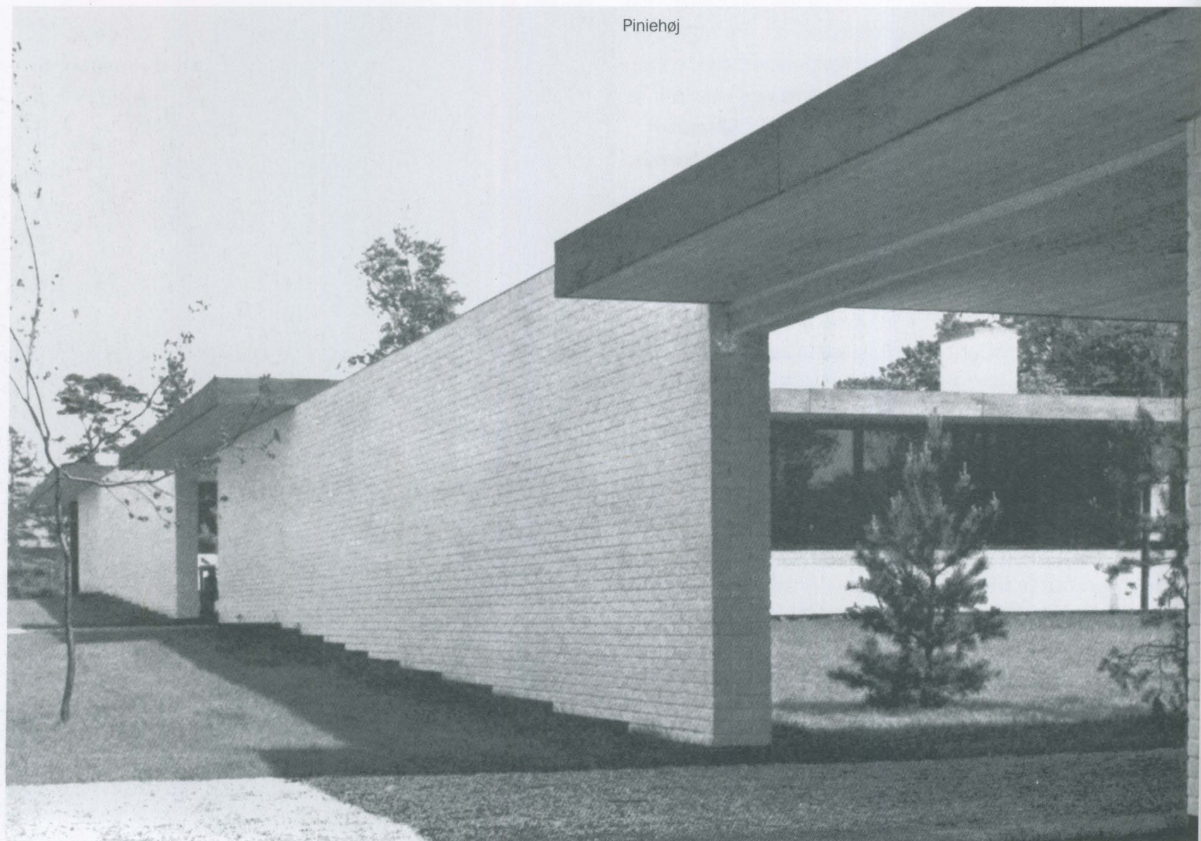
sarily that which happened to be within the country's borders. On the contrary, he pointed to 'those particular shapes and constructions, that are determined by the climatic conditions, the local materials and the character of the people'.

Kay Fisker considered Herholdt to be the first Danish architect who took an interest in the humble Danish house. According to Kay Fisker, Herholdt's main contribution was in three fields: the introduction of new constructions, the revival of bricklaying techniques and his work with the villa, the small free-standing building, which surfaced as a new housing typology during this period. Philip Webb built 'The Red House' in Upton on Thames, in 1859, for William Morris. That he built with exposed red brick in the 'savage' manner of Gothic architecture, was revolutionary. Herholdt conducted a corresponding 'red brick revolution' in Denmark. Kay Fisker described it as such: 'At that time we were only familiar with the massive brick wall, Herholdt however discovered that a cavity between two brick walls could provide insulation against both the damp and the cold.'²¹ Apart from this the brickwork was not treated in any other way, for it was just such exposed constructions (for instance Herholdt's Main Station in Copenhagen) and natural or crudely finished construction materials that corresponded to William Morris 'dogmas' of honesty in architecture.

op de 'ongekunstelde manier' van de gotische architectuur was revolutionair. Herholdt ontketende in Denemarken een vergelijkbare 'rode-baksteenrevolutie'. Kay Fisker beschreef deze als volgt: 'In die tijd kenden we alleen de massieve baksteenmuur. Herholdt ontdekte echter dat twee muren met een holle ruimte ertussen goede isolatie boden tegen zowel vocht als kou.'²¹ Op deze spouwconstructie na onderging het metselwerk geen enkele behandeling. Want het waren juist dit soort onafgewerkte constructies (zie bijvoorbeeld Herholdts Centraal Station in Kopenhagen) en natuurlijk of ruw afgewerkte bouwmaterialen die corresponderden met William Morris' 'dogma's' over eerlijke architectuur.

Als we nu de laatste stap terugzetten naar de eigenlijke bron van de waarden die door de school van Klint in stand werden gehouden, namelijk William Morris, kunnen we het tektonische programma in een veel progressiever licht bezien dan dat van een Deense nationalistische romantiek.

Met de interpretatie van Ruskins ideeën door de socialist William Morris kreeg het dogma van de eerlijke structuur een duidelijk sociale en ethische inhoud. Waar het in feite op neerkwam was dat Morris de arbeiders wilde bevrijden uit hun industriële slavernij en terug wilde voeren van de vervreemding naar de vreugde en de waardigheid van het goede vakmanschap. In plaats van slaven zouden ze vrije ambachtslieden zijn. Het tektonische programma



If we take the final step back to the origins of the underlying values of the Klintian School, by going back to William Morris, the tectonic programme can be viewed in a much more progressive frame than that more or less found in Danish national romanticism.

In the interpretation of the romantic socialist William Morris of Ruskin's ideas, the dogma of the structural honesty acquired a definite social and ethical content. It was, in short, Morris' ambition to free the workers from their enslavement to industry and lead them back from alienation to the joy and dignity of good craftsmanship. Instead of being slaves, they should be free craftsmen. The tectonic programme exposed the craft and thus revealed the individuality of the craftsman. Classical trim was easy to produce industrially and cladding was ideal for covering up the ugly joinery of unskilled labourers. The 'prohibition' of trim and cladding was a tectonic way to stop the industrialisation of the building trades.

In William Morris' time (as well as now?) so-called common people had a hard time feeling at home amidst exposed steel (or cast iron) structures, causing a demand for humane cladding or facing 'friendly to Man'.²² By dis-

benadrukte het ambachtelijke en daarmee de individualiteit van de ambachtsman. Klassieke sierlijsten konden gemakkelijk machinaal worden vervaardigd en waren een ideaal middel om het lelijke schrijnwerk van ongeschoolde arbeiders te verhullen. Het 'verbod' op sierlijsten en gevelbekleding was een tektonische methode om verdere industrialisatie van de bouwsector tegen te houden.

In de tijd van William Morris (en misschien nu nog steeds?) konden zogenaamde gewone mensen er maar moeilijk aan wennen te wonen te midden niet-weggewerkte stalen (of gietijzeren) constructies, waardoor er vraag kwam naar 'mensvriendelijke' bekledingsmaterialen.²² William Morris wees sierlijsten en bekleding categorisch af en verfoeide daarmee ook het gebruik van staal- en gietijzerconstructies.

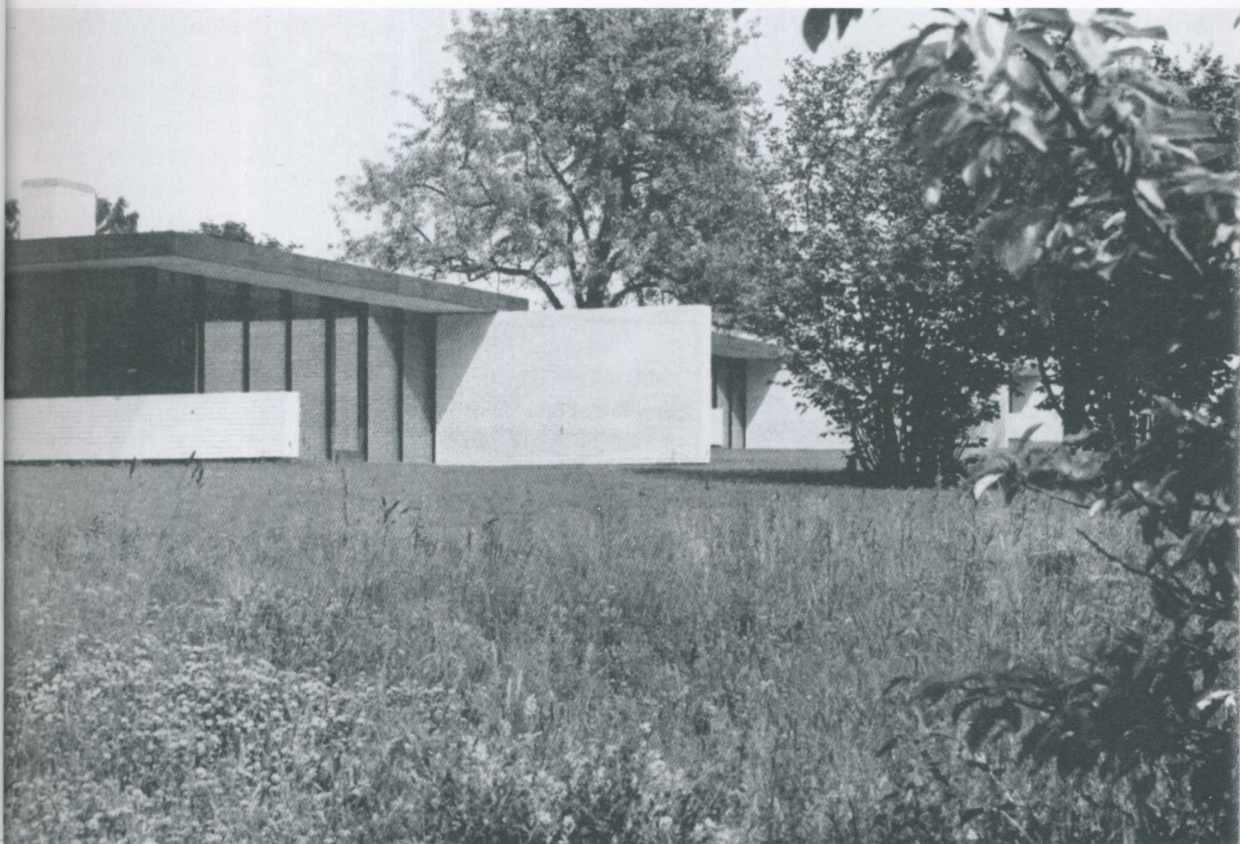
Het tektonische programma dat we bij de school van Klint zijn tegengekomen, bleek bij Morris veel explicieter van karakter te zijn en alles te maken te hebben met sociale waarden – die eigenlijk zelfs subversief en revolutionair genoemd kunnen worden. Op een meer bescheiden schaal ondersteunt Morris' tektonische programma ook de arbeidsethische opvatting dat het niet minderwaardig

21. Kay Fisker, 'Omkring Herhold', *Arkitekten*, XLV.4, p. 58.

22. Le Corbusier's term in Reyner Banham's translation.

21. Kay Fisker, 'Omkring Herhold', *Arkitekten*, XLV.4, p. 58.

22. Le Corbusier's term in the translation of Reyner Banham.



claiming trim and cladding William Morris could then look forward to seeing the despised steel/cast iron construction put out of the running.

The tectonic programme we encountered in the Klintian School, proved itself to be far more explicit in character under Morris' framework, in terms of social – actually subversive and revolutionary – values. On a more modest scale Morris' tectonic programme also supports the work ethic that manual work is not contemptible.²³ In the proud display of for example the bricklayer's craftsmanship, it is implicitly stated that the 'common man' is respected. That social housing for the common man should express this set of values through its architecture seems natural.

The expectations concerning the subversive and revolutionary power of architecture have at times been outrageously exaggerated. These expectations were taken to an extreme in the Arts & Crafts movement, where architecture was given a leading role in the critique of the social consequences of industrialism.²⁴

Those (few) architecture historians who have shown interest in this period, such as Peter Davey, David Watkin and Christopher Hussey, all point to the notions of the Picturesque as a basis for the ideas of the Arts & Crafts movement.²⁵ With the stock of architectural ideas found in the Picturesque, the ability to create associations by means of architecture was explored to the utmost limit. Thereby

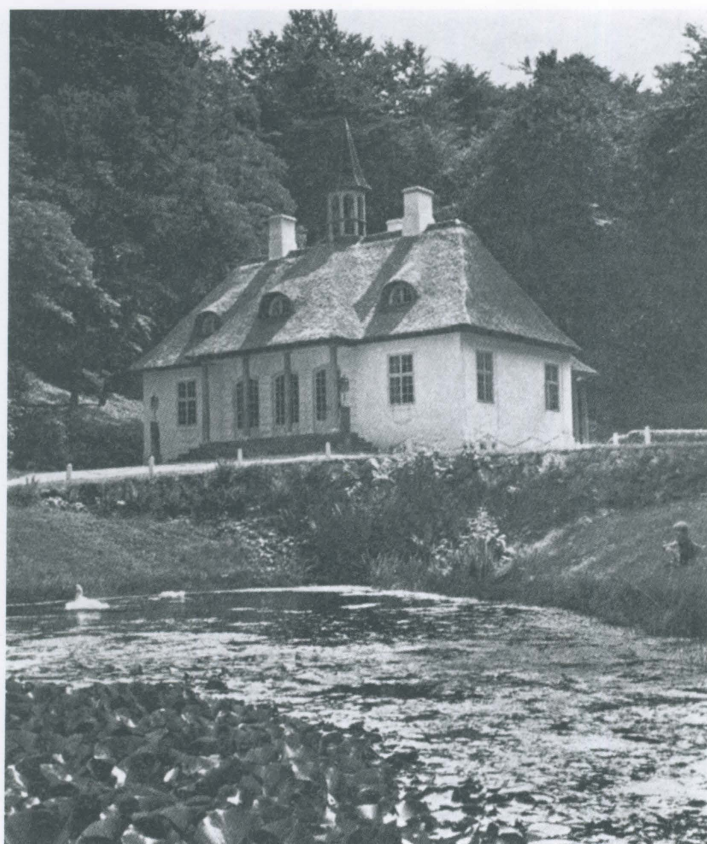
is om met je handen te werken.²³ Door in architectuur trots te tonen wat bijvoorbeeld een metselaar kan, wordt impliciet waardering uitgesproken voor de 'gewone man'. Dat de architectuur van sociale woningbouw voor de 'gewone man' deze ideeën zou moeten navolgen lijkt harmonieus en vanzelfsprekend.

De verwachtingen die men koesterde van de subversieve en revolutionaire kracht van de architectuur waren op sommige momenten veel te hoog gespannen. Dit gebeurde bijvoorbeeld in sterke mate in de Arts & Crafts-beweging, waarin aan de architectuur een leidende rol werd toebedeeld in het bekritisieren van de sociale gevolgen van de industrialisering.²⁴

De (weinige) architectuurhistorici die belangstelling hebben getoond voor deze periode, zoals Peter Davey, David Watkin en Christopher Hussey, wijzen allemaal op het picturesque als basis voor de ideeën van de Arts & Crafts-beweging.²⁵ Het overgrote deel van de architectonische ideeën was afkomstig uit de Engelse belangstelling voor het schilderachtige. Het vermogen door middel van architectuur associaties te creëren werd tot de uiterste grenzen verkend. Dit leidde tot nog hogere verwachtingen over de bereikbaarheid van ethische en morele doelen. Zo valt het tektonische programma van de school van Klint nog verder terug te herleiden.

Het tektonische programma van het picturesque ontwik-

Andreas Kirkerup (voor/for Antoine de la Calmette)
Landhuis Liselund /Liselund manor (1792-1795)



heightening the expectations of what could be obtained for an ethical and moral purpose. Hence it is possible to trace the tectonic programme of the Klintians even further back.

The tectonic programme of the Picturesque developed in parallel with the romantic 'parkscape'. One of the aims of the park was to create a framing of special places, where character of the place might be accentuated by a folly, which could draw forth the genius loci, and with this provide a possibility for the poetically gifted individual to relate to the spirit of nature in this specific spot. A striking example of the transformation of this idea into a tectonic strategy is to be found in Liselund on the island of Møn:

The small cottage *orneé* has posts and eaves of slender tree trunks with their bark intact. Originally a live tree was planted right in front of every tree trunk-post (which was still the case up until 1943, though not so anymore). Thus creating an obvious association between building material and the nature of this specific place.

'Everything that Mankind produces of beautiful work are only reproductions. All true patterns of taste are to be found in Nature. The more we diverge from this master the more deformed our images become.'²⁶ (J.J. Rousseau) It was Rousseau who had his fictive young wealthy nobleman, Emile, serve as an apprentice to a carpenter.²⁷

Place

Søndergårdsparken, Carlsro, Stengårdsvænget and Islewænge were all built by the Dansk almennyttigt Boligselskab (DAB) (The Danish Co-operative Housing Society). This society was founded in 1942 with the objective to 'provide family dwellings in low-rise buildings (detached and semi-detached houses) for the same price as multi-storey housing. A concern for the aesthetic value

kelde zich parallel aan het romantische landschapspark (parkscape). Een van de doelen van een dergelijk park was een kader te creëren voor bijzondere plekken, waar het karakter van een locatie geaccentueerd kon worden door bijvoorbeeld een folly, die de genius loci kon oproepen en daarmee het dichterlijk begaafde individu de mogelijkheid bood op deze specifieke plaats de geest van de natuur te ervaren. Een frappant voorbeeld van de omvorming van dit idee tot een tektonische strategie is te vinden in Liselund op het eiland Møn (A. de la Calmette, 1798): het kleine opgesmukte boerderijtje heeft deurposten en daklijsten van dunne boomstammetjes met de bast er nog omheen. Oorspronkelijk werd vlak voor iedere boomstamstijl een levende boom geplant (dit werd nog tot 1943 gedaan, maar nu niet meer). Zo werd een duidelijk verband aangebracht tussen het bouw materiaal en de natuur op deze specifieke plaats.

'Alles wat de mens aan fraais produceert is in feite een reproductie. Alle echte smaakpatronen zijn te vinden in de natuur. Hoe meer we van dit model afwijken, hoe meer ons beeld wordt vervormd.'²⁶ (J.J. Rousseau) Het was Rousseau die zijn fictieve figuur, de jonge rijke edelman Emile, als leerling in dienst liet gaan bij een timmerman.²⁷

Plaats

Projecten als Søndergårdsparken, Carlsro, Stengårdsvænget en Islewænge werden allemaal gebouwd in opdracht van de Dansk almennyttigt Boligselskab (de Deense coöperatieve woningbouwstichting, DAB). Deze stichting werd in 1942 opgericht met als doel 'eengezinswoningen in laagbouw te creëren' (rijtjeshuizen en halfvrijstaande woningen) voor dezelfde prijs als hoogbouwappartementen. De sociaal-economische idealen gingen gepaard met een sterke

23. The 'Gothic' was from the mid-eighteenth century and onwards associated with qualities which were associated with Northern Europe. James Gibb's Gothic temple at Stowe (1741) for example was called 'Temple of Liberty', because it was assumed that it was the Goths who introduced democratic legislation in Rome. Therefore the government of England was called 'our old Gothic constitution'. If we forget the Catholic convert Pugin for a moment, the idea of Protestantism as opposed to the opulence of Catholicism was also integrated in a certain preference for the Gothic. Geographically Protestantism and this interpretation of the Gothic overlap and there seems to be a stock of architectural associations going back and forth between the Gothic, democracy and Protestant work ethics.

24. David Watkin, *The English Vision*, London, 1982, p. 132.

25. See Peter Davey, *Arts & Crafts Architecture*, London, 1995; David Watkin, *The English Vision*, London, 1982; Christopher Hussey, *The Picturesque – Studies in a point of view*, London, 1927.

26. Jean-Jacques Rousseau, *Emile*, vol. 2, in: *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, 1971, p. 672.

27. *The cottage orneé* of Liselund was called 'The Swiss Chalet' as an explicit homage to Rousseau.

23. Vanaf de achttiende eeuw werd de term 'gothic' geassocieerd met de eigenschappen die aan Noord-Europa verbonden werden. James Gibb's Gothic temple in Stowe, Buckinghamshire, Engeland (1741) werd bijvoorbeeld ook de 'Tempel van de Vrijheid' genoemd, omdat aangenomen werd dat de Gothen een vorm van democratisch bestuur in Rome hadden geïntroduceerd. Het bestuur van Engeland werd aangeduid als 'our old Gothic constitution'. Als we de rooms-katholieke overloper Pugin buiten beschouwing laten was het idee van het protestantisme als tegengesteld aan de katholieke overdaad ook een onderdeel van een bepaalde vorm van de voorliefde voor de 'Gothic'. In geografische zin vertonen het protestantisme en deze interpretatie van de 'Gothic' een zekere mate van over-

lapping en er lijken architectonische associaties te bestaan over en weer tussen de 'Gothic', een opvatting van democratie en een protestants arbeidsethos.

24. David Watkin, *The English Vision*, Londen, 1982, p. 132.

25. Vgl. Peter Davey, *Arts & Crafts Architecture*, Londen, 1995; David Watkin, *The English Vision*, Londen, 1982; Christopher Hussey, *The Picturesque – Studies in a Point of View*, Londen, 1927.

26. Jean-Jacques Rousseau, *Emile*, deel 2, in: *Œuvres complètes*, deel 3, Parijs, 1971.

27. Het *cottage orneé* van Liselund werd ook 'Zwitserse hut' genoemd als een expliciete hommage aan Rousseau.

of the environment, relating to the English Garden City movement from the turn of the century, was added to the socio-economic ideals.²⁸ More or less at the same time, in 1947, the 'world renowned' Copenhagen 'Finger Plan' was presented. It was the result of a regional planning committee's efforts to come up with strategies for the development of the suburbs surrounding Copenhagen. Although the Finger Plan was never officially passed into law, it has exerted great influence. The idea was to stop uncontrolled urban growth by concentrating the development along 'supply lines': main roads and railways. The urban development along these lines was to be hindered from growing together into one urban web, open undeveloped green areas were to be maintained in between them.

Seen in this perspective, the idea of grouping winding rows of houses with common greens in between can be interpreted as a kind of downscaling of an overall strategy (the Finger Plan). Or is it the other way around? Is it the model of the Søndergårdsparken and the other neighbourhoods which has been elevated to the urban plan for a metropolis?

It must have pleased the many 'organic' architects of the 1950s that coherence existed on many levels. Bruno Zevi's book, *Towards an Organic Architecture*, came out in 1950 and became influential in Denmark.²⁹ Ideally in the 'organic' the whole is mirrored in the part. Every leaf contains the entire tree, and the leaf is repeated in every cell and so on. The manifestation of this kind of coherence (in spite of rivalry and conflict) points to a general consensus on how to relate to the site (landscape). Thus the question: Is there a landscape counterpart to the tectonic programme of the Klintian School?

As described, Kaare Klint was intensely concerned with 'wild and untouched nature' and his father had described, well almost celebrated, the agricultural (pastoral) landscape of Denmark.³⁰ The concern for the site specific, the particular atmosphere of a place, also implies an interest in 'those particular shapes and constructions, that are determined by the climatic conditions, the local materials and the character of the people', as Herholdt expressed it.³¹

The conservation of nature and the contact with nature in the romantic sense were key issues for William Morris and were incorporated in his version of the Garden City ideals. His preference for medieval buildings may be due to the fact that they fulfilled the ideal that a building ought to grow out of its site. They were normally asymmetric and marked by many building additions made over various periods. Due to their age the terrain had gradually encroached upon lower parts of the buildings, so that the grass continued right up to the very doorstep. In this respect there is also a link to the Romantic era, for instance in Downton Castle (R.P. Knight, 1772–1778), and also

betrokkenheid bij de esthetische waarde van de omgeving, die verwant was met de Britse tuinstadbeweging van het begin van de twintigste eeuw.²⁸ Min of meer in dezelfde periode, in 1947, werd het 'wereldberoemd' geworden 'Vingerplan' voor Copenhagen gepresenteerd. Dit plan was het resultaat van de pogingen van een regionaal planning-comité om een strategie te ontwikkelen voor toekomstige stadsuitbreidingen van Copenhagen. Hoewel het Vingerplan nooit een officiële wettelijke status heeft gekregen, heeft het wel grote invloed uitgeoefend. Het idee was de ongebreidelde stedelijke groei een halt toe te roepen door uitbreidingen te concentreren in gebieden langs de 'aanvoerlijnen', dat wil zeggen de hoofdwegen en spoorlijnen. Wat tegen elke prijs moest worden voorkomen was dat de stadsuitbreidingen langs deze lijnen met elkaar vergroeiden tot één groot stedelijk web. De gebieden tussen de nieuwe uitbreidingen moesten groen en open blijven.

Vanuit dit perspectief kan het idee van het rangschikken van meanderende huizenrijen rond een gemeenschappelijke brink worden geïnterpreteerd als een kleinschaliger versie van een algemene strategie (het Vingerplan). Of is het juist andersom? Heeft men het concept van projecten als Søndergårdsparken juist opgeblazen tot de schaal van een stedenbouwkundig plan voor een metropool?

De sterke samenhang op zoveel verschillende niveaus moet de talrijke 'organische' architecten van de jaren vijftig plezier hebben gedaan. Bruno Zevi's boek *Towards an Organic Architecture*, dat in 1950 verscheen, had grote invloed in Denemarken.²⁹ In het ideale geval wordt in het 'organische' het geheel weerspiegeld in het deel. Ieder blad bevat de gehele boom, het blad wordt herhaald in iedere cel, enzovoort. De manifestatie van een dergelijke samenhang (ondanks rivaliteit en onrust) wijst op algemene consensus over de omgang met de locatie (het landschap). Vandaar de vraag: bestaat er een landschappelijke tegenhanger van het tektonische programma van de school van Klint?

Hierboven werd al vermeld dat Kaare Klint zich sterk betrokken voelde bij de 'wilde en ongerepte natuur' en dat zijn vader het (pastorale) Deense platteland uitgebreid beschreef, zelfs min of meer verheerlijkte.³⁰ Betrokkenheid bij het specifieke van een locatie, de speciale sfeer van een plaats, impliceert een belangstelling voor 'die specifieke vormen en constructies die worden bepaald door de klimatologische omstandigheden, de lokale materialen en de volksaard', zoals Herholdt het uitdrukte.³¹

'Natuurbehoud en contact met de natuur in romantische zin waren voor William Morris essentiële kwesties waaraan hij uitgebreid aandacht besteedde in zijn versie van de ideale tuinstad. Zijn voorliefde voor middeleeuwse gebouwen had wellicht te maken met het feit dat ze voldeden aan zijn ideaalbeeld van een gebouw dat als het ware uit zijn stand-

in Fonthill Abbey (Wyatt, 1796–1818) the new building was constructed with this particular aim: 'Here everything is gradually lapsing into antiquity – grass up to the very doors, etc.'³²

The Arts & Crafts movement's concern for the site specific, that is Ruskin's 'fidelity to place', can be understood as a reinterpretation of the notions of *genius loci* from the earlier romantic landscape parks. The building should be 'a mere component part of what you see as a whole' (Payne Knight, 1794), but it should also, at the same time, mark and outline the specific place in the extended natural 'landscape' of the park.

In Kay Fisker's article there is a passage regarding a journey made with Ivar Bentsen; 'It was in the time of the Liselund enthusiasm', the passage begins. Around 1917–1918 the romantic parkscape of the Liselund manor on the island of Møn was the subject of an extensive survey that resulted in the so-called *Liselund Book*, which was regarded almost with awe by the disciples of the Klintian School. Many of the architects who built the praised works of architecture of the 'Golden age of Danish Modernism' were involved in this survey project as students.

Liselund Manor is best described as a 'parkscape manor' built explicitly in the spirit of Rousseau. The small folly-like structures scattered throughout the park are really the 'rooms' of the manor house.³³ To wander between these 'rooms' in the extended landscape, where the park differs only for the initiated from the untouched wild nature, was part of the romantic ideology of contact with nature.

The insistence upon meandering along on winding paths through green surroundings, out in the rain and sleet, is closely connected to the ideas of integration of buildings into landscape (the ideas of harmoniously inserting building volumes into the landscape). Søndergårdsparken, Carlsro, Stengårdsvænget, Piniehøj, etcetera, are the 'Common Man's' realisation of Rousseau's dictum: 'Without distinguishing I take possession of the open landscapes that I like, I name them, one place I make my park, the other I call my terrace and thereby make myself the master.'³⁴

The residential developments of the post-war period are ideally connected with the green parkscape stretches

plaats omhoog groeit. Ze waren gewoonlijk asymmetrisch en voorzien van vele toevoegingen uit verschillende latere perioden. In de loop der tijd was het omringende terrein steeds meer tegen de onderste delen van het bouwwerk aan gekropen, waardoor het gras helemaal tot aan de drempel doorliep. In dit opzicht is er ook een duidelijk verband met het tijdperk van de romantiek: in Downton Castle (R.P. Knight, 1772–1778) en ook in Fonthill Abbey (Wyatt, 1796–1818) werd het nieuwe gebouw speciaal met dit doel voor ogen geconstrueerd: alles moest geleidelijk verouderen, antiek worden – overgroeid met gras tot aan de drempel, enzovoort.³²

De betrokkenheid van de Arts & Crafts-beweging bij het plaatsspecifieke, zoals die bijvoorbeeld blijkt uit Ruskins 'fidelity to place', kan worden opgevat als een herinterpretatie van het idee van de *genius loci* uit de eerdere romantische landschapsparken. Het gebouw zou 'slechts een onderdeel moeten zijn van wat je als geheel ziet' (Payne Knight, 1794), maar het zou bovendien en tegelijkertijd de specifieke plaats in het uitgestrekte natuurlijke 'landschap' van het park moeten afbakenen en markeren.

In een artikel van Kay Fisker staat een passage over een reis die hij maakte met Ivar Bentsen, die begint met de woorden: 'Het was in de tijd van het grote enthousiasme over Liselund.' Omstreeks 1917–1918 was het romantische landschapspark van het landhuis Liselund op Møn (A. de la Calmette, 1798) het onderwerp van een uitgebreid onderzoek dat uiteindelijk uitmondde in het zogenaamde 'Liselundboek', dat bijna werd aanbeden door de aanhangers van de school van Klint. Veel van de architecten die verantwoordelijk waren voor de veelgeprezen bouwwerken van het 'gouden tijdperk van het Deense modernisme', waren als architectuurstudent betrokken geweest bij dit onderzoeksproject.

Het landhuis van Liselund kan het best worden omschreven als een 'parklandhuis' dat nadrukkelijk in de geest van Rousseau werd gebouwd. De kleine folly-achtige constructies die over het hele park verspreid liggen zijn bedoeld als de 'kamers' van het landhuis.³³ Het rondwandelen tussen deze 'kamers' in het uitgestrekte landschap, waar de overgangen tussen het park en de maagdelijke wilde natuur slechts voor ingewijden zichtbaar waren, maakte deel uit

28. Skriver, *Dansk almenntyttigt Boligselskab* (note 5).

29. Zevi's praise of Frank Lloyd Wright was shared by many Danish architects of the period. It should be noted that Frank Lloyd Wright to a large extent remained true to the Arts & Crafts ideals of his youth (Norris Kelly Smith) when he was secretary to the local Arts & Crafts association (his works are included in Peter Davey's book on Arts & Crafts architecture, for instance).

30. As demonstrated in a lecture held at a 'Danish folk high school', quoted in Fisker's article.

31. Kay Fisker, 'Omkring Herholdt', *Arkitekten*, XLV.4, p. 49.

32. David Watkin, *The English Vision*, p. 107 (Beckham in a letter to Franchi, 1811).

33. Sven-Ingvar Andersen, *Liselund på Møn*, Copenhagen, 1989, pp. 6-7.

34. Jean-Jacques Rosseau, *Emile*, Vol 2, p. 690.

28. Skriver, *Dansk almenntyttigt Boligselskab* (noot 5).

29. Zevi's waardering voor Frank Lloyd Wright werd gedeeld door veel Deense architecten van deze periode. Hierbij moet worden opgemerkt dat Wright in grote mate trouw bleef aan de Arts & Crafts-idealen van zijn jeugd (Norris Kelly Smith), toen hij secretaris van de plaatselijke Arts & Crafts-vereniging was. (Zijn werk uit deze periode is dan ook opgenomen in Peter Daveys boek over Arts & Crafts-architectuur.)

30. Dit wordt aangetoond in een lezing in een Deense volkshogeschool, geciteerd in Fiskers artikel.

31. Kay Fisker, 'Omkring Herholdt', *Arkitekten*, XLV.4, p. 49.

32. David Watkin, *The English Vision*, p. 107 (Beckham in een brief aan Franchi 1811).

33. Sven-Ingvar Andersen, *Liselund på Møn*, Copenhagen, 1989 pp. 6-7.

of the Finger Plan and thereby with the 'extended landscape' as such. And ideally a 'ha-ha' might be the only boundary between these settlements (but in reality they are like 'islands' of a romantic sentiment for nature in the drab-grey suburbs). The firm demarcation of what is yours and what is mine does not belong in this stock of architectural ideas.

Conclusion

Both the tectonics and the way of relating to the landscape point to the same architectural stock. Do these romantic ideals regarding nature have any significance today? The first step must be to pry behind the Klintian School's silence and make the values underlying housing developments such as Søndergårdsparken and Carlsro explicit. Values degenerate if they are not made explicit, and we end up with high-density low-rise co-operative housing with queer arrangements of bicycle sheds and buildings inserted into the green, which stand as a form of echo of something that everyone has forgotten.

The so-called 'ecological crisis' has generated a tremendous interest in nature, combined with the fundamental motivation for moving to a house, that of 'living in the green', points in the direction of the obvious potential of the housing developments of 'The Golden Age of Danish

van de romantische ideologie van binding met de natuur.

De verplichting om in weer en wind over meanderende landweggetjes door een groene omgeving te wandelen is nauw verbonden met het idee dat bouwvolumes op harmonieuze wijze in het landschap moesten worden ingepast.

In projecten als Søndergårdsparken, Carlsro, Stengårdsvænget en Piniehøj werden Rousseaus idealen voor de 'gewone man' gerealiseerd: 'Zonder onderscheid te maken neem ik bezit van de open landschappen waarvan ik houd; ik benoem ze, van de ene plek maak ik mijn park, de andere noem ik mijn terras en daarmee maak ik mijzelf tot meester.'³⁴

De nieuwbouwwijken van na de oorlog zijn in het ideale geval verbonden met de groene stukken landschapspark van het 'vingerplan' en daarmee met het 'uitgestrekte landschap' als zodanig. En in het ideale geval zou een ha-ha, een greppel, de enige grens tussen deze wijken kunnen zijn (maar in werkelijkheid zijn het 'eilanden' van een romantisch verlangen naar de natuur te midden van troosteloze grijze buitenwijken). In deze familie van architectonische ideeën is er geen strikte scheiding tussen mijn en dijn.

Conclusie

Zowel het tektonische programma als de wijze waarop het landschap wordt benaderd wijst op eenzelfde architec-



Modernism'. Those values that can influence and lash together a collective space must be particularly robust and basic in character, in order to be able to appeal and to exhibit permanence over time. It is possible that the love of nature's essence, of the climate's fluctuations, of the character of large trees, etcetera, has this robust character.

In terms of the tectonic, with today's wages, to come anyway near the proud display of craftsmanship in the buildings of the past seems virtually impossible. Where William Morris wanted to liberate the worker from enslavement to industry and alternatively offer the noble life of a craftsman, the situation now is that the industrial labourer has been freed of industrial enslavement – by hell, as one is almost enticed to say, to paraphrase the illustrious statement of a Danish union boss – and this has not resulted in more or better craftsmanship. What remains is the challenge of how a tectonic programme can be expressed in architecture credibly and realistically, through ordinary everyday occupations?

The author herself belongs to a generation of architects who have felt a special admiration for Rem Koolhaas' thoughts, where one is 'allowed' to find inspiration in the absurd yet powerful phenomena of suburbia – as Smithson found inspiration in Passaic, New Jersey. The question is thus: How do you get from the 'green', across the parking lot and to the 'mall'?

Translation: Regitze Hess

tonische ideeënfamilie. Hebben deze romantische idealen over de natuur nu nog betekenis? Als eerste stap moeten we proberen de 'stilte' rond de school van Klint te doorbreken en de waarden die ten grondslag liggen aan woningbouwprojecten als Søndergårdsparken en Carlsro 'expliciet' te maken. Waarden degenereren als ze niet expliciet worden gemaakt en wat er dan uiteindelijk overblijft is een aantal sociale-woningbouwprojecten die bestaan uit dicht op elkaar staande lage gebouwen met vreemd gerangschikte fietsenschuurtjes, die lukraak in het groen geplaatst lijken en daar staan te staan als een echo van iets dat iedereen is vergeten.

De zogenaamde 'ecologische crisis' heeft geleid tot een enorme opleving in de belangstelling voor de natuur die, in combinatie met de fundamentele behoefte om naar buiten te verhuizen, dat wil zeggen 'in het groen te gaan wonen', wijst op een duidelijk potentieel voor de woningbouwprojecten van het 'Gouden tijdperk van het Deense modernisme'. Waarden die een collectieve ruimte kunnen beïnvloeden en samenbinden moeten sterk en fundamenteel van karakter zijn om voldoende aan te spreken en de tand des tijds te kunnen doorstaan. Het is mogelijk dat de liefde voor het wezen van de natuur, de klimaatwisselingen, het karakter van grote bomen, enzovoort, dit stevige karakter heeft.

Met de huidige lonen lijkt het vrijwel ondoenlijk om, tektonisch gezien, ook maar in de buurt te komen van het vakmanschap waarmee de gebouwen van vroeger kunnen pronken. Waar William Morris de arbeider wilde bevrijden uit de slavernij van de industrie en hem in plaats daarvan het nobele leven van de ambachtsman wilde bieden, daar is de situatie nu dat de industriearbeider inmiddels is bevrijd van de industriële slavernij – door de hel, zo zou men in navolging van een illustere vakbondsleider bijna willen zeggen – en dat dit heeft geleid tot meer of beter vakmanschap. Wat overblijft is de uitdaging om desondanks in de architectuur een realistisch en geloofwaardig tektonisch programma tot uitdrukking te brengen via gewone alledaagse bezigheden.

De auteur zelf behoort tot een generatie architecten die een bijzondere bewondering hebben voor het denken van Rem Koolhaas, waarbij het is 'toegestaan' inspiratie te putten uit het absurde maar krachtige fenomeen van Suburbia – zoals Smithson inspiratie vond in Passaic in New Jersey. De vraag is dus: hoe kom je van het 'gras' over de parkeerplaats bij het winkelcentrum?

Vertaling: Bookmakers

34. Jean-Jacques Rousseau,
Emile, deel 2, p. 690.

