

VENDSYSSEL KUNSTMUSEUM

11. november - 20. december 2000.

THE LIGHTHOUSE GLASGOW

24. January - 4. March 2001.

KUNSTMUSEET KØGE SKITESSAMLING

Medio Maj.

Grundet ombygning af museet kan udstillingsperioden først fastlægges senere.

ARKITEKTSKOLEN I AARHUS

1. - 28. september 2001

## FORORD

Indenfor de seneste år er nødvendigheden af en ny og mere kvalificeret, almen diskussion om kunst i det offentlige rum blevet hævdet fra forskellig side.

En række spændende projekter, publikationer og betænkninger har behandlet emnet og lagt det frem til debat. Bl.a. udgav Akademiraadet i 1997 et memorandum 'Kunst, demokrati og det offentlige rum'. I erkendelse af, at der var brug for nytænkning på udsmykningsområdet, inviterede udsmykningsudvalget under Statens Kunstfond i 1998 ti forskellige billedkunstnere til at komme med et bud på fremtidens udsmykninger. Publikationen 'Stedet II' blev i den forbindelse udgivet. Kulturministeriet udgav 'Betænkning om billedkunst' i 1998, som også forholder sig til området og seneste tiltag, også fra Kulturministeriet, er betænkningen 'Kunsten ud i det offentlige rum' fra 1999. For nu at nævne de vigtigste tiltag på området. Også offentlige diskussioner om enkeltstager vedrørende udsmykning har optaget medierne og vidner om stor interesse for området.

Det, der gør denne kunst særlig interessant, er det forhold, at værket skal blive stående i det offentlige rum i længere, måske ubegrænset tid, og at den dårligt kan undgå at vedrøre alle.

Og det, der gør frembringelsen af denne kunst til en yderst kompleks opgave, er de utallige bureaukratiske som æstetiske, tekniske og andre hensyn kunstnerne skal tage.

Kunstnerne Dorte Dahlin og Mogens Møller har med deres fælles udsmykningsprojekter i nordjylland for alvor taget livtag med de omstændigheder og vilkår, som gør sig gældende, når opgaven drejer sig om kunst i det offentlige rum.

Udstillingen 'Tilfældets Geometri' belyser Dorte Dahlins og Mogens Møllers arbejde i Nordjylland på lokaliteter i Hirtshals og Dronninglund. Den tegner et billede af den

særlige æstetik eller plastik, de to kunstnere sammen har udviklet for værker i det offentlige rum. Denne særlige æstetik eller plastik bygger på en nøje hensyntagen til det enkelte steds topografi, historie, skalaer, befolkning og de kommunale kunstneriske udvalg.

'Tilfældets Geometri' kan således, uden at det har været tilrettelæggernes bevidste intention, opfattes som bidrag til den indledningsvis nævnte strøm af initiativer, der aktualiserer og medvirker til debat om 'kunsten i det offentlige rum'.

Der skal her rettes en stor tak til tidsskriftet *Architectura* og forfatter Mikkel Bogh for lån af artikelen 'Tilfældets geometri' samt det tilføjede afsnit 'Skitseprojekterne i Hirtshals og Dronninglund' til nærværende katalog. Artiklen redegør på glimrende vis for kunstnerens begreber og teorier, foruden at den forklarer, hvordan de med en omfattende skulpturel-arkitektonisk bearbejdning af Hirtshals' centrale plads og af forbindelsen til havnefronten har åbnet for en enestående byfornyelsesdimension, som ikke bare har involveret en forandring af eksisterende rammer, men også lægger op til en overvejelse over denne særegne lokalitets historie, stil og udviklingsperspektiver - ..."en kunstnerisk reflekteret omgestaltning af byens profil" som Mikkel Bogh beskriver udsmykningsprojektet 'Trappe og Monument'.

Endvidere tak til Mette Bligaard Det Danske Kulturinstitut i Edinburgh for at have formidlet kontakt til The Lighthouse i Glasgow, hvor udstillingen også vises.

Marianne Ilkjær *Vendsyssel Kunstmuseum*  
Ellen Tange *Kunstmuseet Køge Skitsesamling*  
Mogens Brandt Poulsen *Arkitektskolen i Aarhus*

## FOREWORD

Within recent years the necessity for a new and more qualified, general discussion concerning art in public space has been asserted from different sides.

Many exciting projects, publications and reports have dealt with the subject and brought it up for debate. Thus the Council of the Royal Academy of Fine Arts in 1997 published a memorandum *Kunst, demokrati og det offentlige rum* [Art, Democracy and Public Space]. In acknowledgement of the need for new thinking in the field of public art, the Committee for Environmental/Public Art under the Danish Arts Foundation in 1998 invited ten visual artists to come up with a vision for the future of public art. The publication *Stedet II* [The Place II] was published in connection with this. In the same year the Ministry of Culture published *Betænkning om billedkunst* [Report on the Visual Arts] which also relates to this field. The latest initiative, also published by the Ministry of Culture, is the report *Kunsten ud i det offentlige rum* [Art into Public Space] from 1999, to mention the most important initiatives. Moreover, public discussions about individual cases concerning public art have occupied the media, indicating great interest in the matter.

What makes this art particularly interesting is the fact that the work must remain in the public space for a longer, maybe unlimited, period of time and that it is therefore the concern of everyone. And what makes creating this art an extremely complex task, are the countless bureaucratic as well as aesthetic, technical and other considerations the artists must take into account.

The artists Dorte Dahlin and Mogens Møller, in their joint public art projects in Northern Jutland, seriously wrestled with the problems and conditions arising in connection with commissions for works in public space.

The exhibition *Tilfældets Geometri* [The Geometry of Chance] throws light on Dorte Dahlin's and Mogens Møller's work in Hirtshals and Dronninglund in Northern Jutland. It reflects the particular aesthetic or plastic which the two artists have developed together for works in public space. This particular aesthetic or plastic is based on a careful consideration of the topography, history, scales, population and decision-makers of the specific place in question.

"The Geometry of Chance" can thus be perceived, without it having been the organizer's conscious intention, as a contribution to the stream of initiatives mentioned above which contribute to the debate on art in public space.

A big thank you must be conveyed to the periodical *Architectura* and the author Mikkel Bogh for the permission to print a revised version of the article *Hirtshals: Tilfældets geometri* [Hirtshals: The Geometry of Chance] for the present catalogue. The article gives a brilliant account of the artists' concepts and theories besides explaining how, with a comprehensive sculptural-architectural adaptation of the central square in Hirtshals and of the connection to the harbour front, they opened up a unique dimension to urban renewal which has not just involved a change of the existing framework but also invites reflection on the history, style and possible developments of this specific locality, ... "an artistically considered reshaping of the town's profile" as Mikkel Bogh describes the public art project, *Trappe og Monument* [Staircase and Monument]. Further thanks to Mette Bligaard, The Danish Cultural Institute, Edinburgh, who was instrumental in establishing contact to the Lighthouse in Glasgow where the exhibition is also to be shown.



Dorte Dahlin 1999  
»Den Sorte Fakkelt«  
Den 5 meter høje kob-  
berlampe opstillet i  
Dronninglund Slotspark.  
Foto: Per Bak Jensen.

## SKITSEPROJEKTERNE I

### HIRTSHALS OG DRONNINGLUND

Alle kunstnere, billedhuggere, havearkitekter, byplanlæggere, malere og monumentbyggere, der gennem tiderne har været beskæftiget med at skabe kunst til det offentlige rum, har kendt til nogle af de komplicerede omstændigheder som knytter sig til løsningen af den slags opgaver. Værkerne bliver her til under omstændigheder og vilkår som ikke gør sig gældende, når en ting skabes til et privat eller musealt rum. Kunst skabt til det offentlige rum kan ligefrem kaldes for en omstændighedernes kunst, for det er den kunst som af natur knytter sig til noget uden for sig selv, det vil sige til såvel synlige som usynlige forhold i omgivelserne; at rejse et værk på et sted som har andre funktioner og historier end værkernes, et sted gennemkrydset af, ofte modstridende, private og offentlige interesser, et sted som kræver sine økonomiske, æstetiske og praktiske hensyn, dét kan føles som en temmelig ufri eller omvendt som en meget udfordrende opgave. Her er det for eksempel aldrig tilstrækkeligt at tage et mindre skulpturelt værk lavet med henblik på at stå i et gallerirum og så forstørre det indtil det i skala kan hamle op med et større byrum. Man møder ganske vist tit en sådan udsmykningens ubetænksomhed og arrogance, men man mærker også straks hvor mangelfuldt værket da er forankret i sine omgivelser. At skabe kunst til det offentlige rum kræver at udsmykningens forhold til stedets karakter, til dets geografi, dets historie, dets funktion, og til ønsker, behov og drømme hos de mennesker der bebor det, bliver tænkt igennem og på en eller anden måde reflekteres i værkets struktur. Men denne hensyntagen til stedets krav må ikke forveksles med kynisk spekulation og populisme; værkets hensyn til de mange stemmer, lag og folder i rummet og på lokaliteten kan tværtimod udtrykke en lyttende, receptiv og fortolkende indstilling som står i modsæt-

ning til den afart af modernistisk udsmykningspraksis som blot påtvinger et sted en dekorativ form det ikke selv har del i. Hele spørgsmålet må være på hvilken måde værkerne griber fat i deres omgivelser, hvordan de fletter sig ind i det aktuelle rum og hvordan de samtidig hæver sig over det givne og fremstår som det de er, nemlig værker i deres egen ret, værker som fører noget til stedet der ikke var der før.

Mogens Møllers og Dorte Dahlins fælles udsmykningsprojekter i Vendsyssel bærer præg af at være blevet til på grundlag af overvejelser over de specifikke lokaliteters historie og potentialer; men de er også resultater af bestilleres forskellige forestillinger om kunst og funktion, af kompromiser mellem stridende interessegrupper og så videre – der er ingen grund til at gøre sig illusioner om den absolutte kunstneriske frihed, når det drejer sig om offentlige udsmykninger. Der er heller ingen grund til at skjule disse udsmykningens komplicerede omstændigheder for beskueren, om end der måske heller ikke er grund til at skilte trivielt og undskyldende med det. For Mogens Møller og Dorte Dahlin, der i deres udsmykninger vil lege med både muligheder og begrænsninger på stedet, er bevidstgørelsen om tilblivelsens omstændigheder et vigtigt led i arbejdet med det sted-specifikke værk, altså med den type af værk som knytter sig uløseligt til en bestemt lokalitet. For så vidt ligger deres arbejde i forlængelse af visse tendenser i 60'ernes og 70'ernes Land Art-projekter hvor der gjordes forsøg på at reformulere forbindelserne mellem værk, beskuer og omverden. Men hvor Land Art næsten udelukkende blev placeret i historiefattige omgivelser, er Mogens Møllers og Dorte Dahlins udsmykningsprojekter skabt til steder der enten bærer på en historisk arv eller er gennemvævet af dagligliv,

af politik, af kultur, af kommunale interesser, og som i alle tilfælde besidder udfoldede muligheder, alene i kraft af menneskers tilstedeværelse. Udsmykningens opgave bliver her til dels at skabe en ramme om øjeblikket som gør både fortid og fremtid tilgængelig for erfaringen; i deres forening af det konkrete og det eventyrlige bidrager de til en oplevelse af øjeblikket som et aldrig rent her-og-nu, som noget i retning af en fold i tiden hvor flere lag og perspektiver, flere stemmer og billeder og former, langt fra altid organisk sammenhængende, er samtidigt til stede. Offentlig skulptur bliver altså ikke til ud fra nogen rent skulpturel æstetik, men må, afhængig af situationen, være sammensat af forskellige "plastikker", betingede morfologier kunne man sige. Dette får Mogens Møller og Dorte Dahlin til at tale om for eksempel en arkæoplastik, der fremdrager og fortolker elementer fra stedets dybeste historie; eller om en kryptoplastik, som skjuler, dækker, indkapsler eller isolerer rum og genstande der i deres utilgængelighed minder om tilstedeværelsen af det der endnu ikke har fået et navn; om en sikkerhedsplastik, som skyldes krav til brugeres sikkerhed, eller om en byrådsplastik, hvis morfologier har direkte forbindelse til de bureaukratiske og politiske overvejelser og krav som udgår fra det stedlige byråd og så videre.

Skitseprojekterne i Hirtshals og Dronninglund, som af forskellige grunde ikke er blevet realiseret, rummer begge spor af sådanne plastikker, men det er ikke i sig selv vigtigt at udpege disse grundbetingelser og motiver, endsige at kende til dem, for der er på ingen måde tale om rebuser der fordrer at blive afkodet som sådan. Dorte Dahlin og Mogens Møller spiller rigtig nok på mange historiske referencer, i forhold til såvel stedets historie som en bredere kulturhistorie, og mange af deres offentlige værker rummer billeder som er opstået ved en kreativ og fortolkende association ud fra udvalgte betydningselementer i omgivelserne. Dette lægger naturligvis op til at beskueren standser op og associerer med, iagttager og tænker over stedet og inddrager

sine egne erfaringer og sin egen viden som medspiller. Men det betyder ikke at der opfordres til en gætteleg hvor værket selv ligger inde med svarene. Selv om værket med autoritet fremlægger træk af en mulig fortælling, og frem for alt danner platformen hvorfra en historie om stedet kan fortælles og en sansning finde sted, så er det altid op til den der ser at give sin version af historien.

Kolossen i Hirtshals udgøres først og fremmest af en ti meter høj, tøndeformet skulptur uden forside og bagside, en skulptur der har samme udtryk uanset hvilken synsvinkel den bliver set fra og som da også tænkes placeret på den såkaldte Stjerneplads, byens vigtigste trafikale knudepunkt med ind- og udfaldsveje i seks retninger. Kolossen hviler på tre store bronzeskildpadder som igen står på en to meter høj mur hvis grundplan har form efter stjernetegnet Karlsvognen. Under tøndens bund, imellem murens vægge, ligger en lille have, en Stjernehave, som i sin intimitet og afsondrethed danner kontrast til omgivelserne.

Kolossen er Dorte Dahlins og Mogens Møllers bud på en monumentalskulptur som kan fungere på flere skalaer samtidig. Dens i alt tolv meters højde gør den, i samspil med den lyse beton, synlig som landmærke for søfolk og tilrejsende fra vandsiden. Med sin regelmæssige og symmetriske form medvirker den desuden til at markere pladsens trafikale funktion, som et sted for transit, udveksling og uforstyrret transport ind mod byen eller fra byen ud mod verden. Men også i en endnu mindre skala har den sin virkning. Ved nærmere eftersyn, fra fodgængere eller opmærksomme bilister, indbyder sokkelmurens uregelmæssige plan til ophold på stedet, måske ligefrem til indtræden i den indre have. Overgangen fra tøndeformens "hurtige" form, fra dens umiddelbare aflæselighed, og til den kryptiske, indfoldede haves "langsomme" form, formidles af de tre skildpadder der på samme tid giver indtryk af bevægelse og af stilstand. Både i europæisk og orientalsk kultur har skildpadden været anvendt som billede på

stabilitet, på noget bestandigt og bærende, men vi ved samtidig at skildpadden faktisk bevæger sig: Som fundament for en kolos får den derfor en dobbelttydig rolle, både som den der giver et solidt grundlag at bygge på, og som den der sikrer bevægelighed og forandring, om end en bevægelighed af en anden træg art end den motoriserede trafiks og en forandring af en anderledes velfunderet art end den som et hastigt og nådesløst kapitalmarked tilsiger. Kolossen rummer således mulighed for både nærsansning og fjernsansning, hurtig omdrejning og langsom kontemplation, svarende til de faktiske muligheder som den konkrete plads og det konkrete sted i byen ville kunne tilbyde. Den følger sig ind under stedets præmisser, men peger også, helt principielt og på sin egen spørgende façon, på de uudnyttede muligheder.

Den Sorte Fakkell i Dronninglund har en ganske anden funktion som hænger sammen med denne lokalitets historie, med dens geografi og nutidige, så at sige samfundsmæssige rolle. Det lå i opdraget til dette projekt at en forbindelse skulle skabes, konkret og symbolsk, mellem den kun et hundrede år gamle by og slottet fra 1200-tallet (ombygget i 1600-tallet af arkitekten Lauritz de Thura) der i dag er magnet for mange af de besøgende der enten som turister eller i embeds medfør kommer til byen udefra. Mogens Møller og Dorte Dahlin har i deres projekt foreslået at omdanne en del af den eksisterende vejforbindelse til en oplyst allé markeret af skulpturelle lamper, en slags stiliserede sorte, der i øvrigt har givet navn til hele projektet. Faklernes top er inspireret af slotskirkens middelalderlige spir, men henviser med deres lysende konturer og nedadvendte spots også til noget moderne og fartpræget. En af disse lamper er allerede udført og står i dag i slottets have. Grundtanken har været at lade selve forbindelseslinien, eller processen hvori afstanden mellem by og slot tilbagelægges, symbolisere ved en retlinet lysallé og en vandremur som skulle sno sig over tolvhundrede meter gennem landskabet. I det første

modelforslag til denne udsmykning, et forslag der viste sig at være alt for kostbart, ses hvordan muren ikke bare forbinder to lokaliteter, men også tænkes at danne forbindelse mellem forskellige epoker som har haft betydning for stedet. I det endelige forslag er hovedvægten lagt på et sted midt mellem slot og by hvor det, set fra et overordnet perspektiv, ser ud som at den lige række af lamper slår knuder og folder for i dette punkt at danne en mere kompliceret og træg form.

Som et sandt arkæo-plastisk indslag ligesom skyder en, naturligtvis fingeret, rest af en tidligere vandremur sig op fra undergrunden som påmindelse om en nu kryptisk historie. Vandremurstykket fremstår imidlertid med fuld historisk ambivalens - det er ingen nostalgisk reference. I dets højeste ende, bag en rude, ses en konstant brændende pejs, en gas-kamin af den type man har brugt som hygge-spreader i moderne parcelhuse. På dette sted etableres således en forbindelse mellem et moderne intimitetsrum og en tidlig offentlighedssfære, ja endda en forbindelse tilbage til en tid før offentlighedssfærens opdukken. Lyd og lysregulerende bevægelsessensorer markerer i øvrigt at udsmykningen står i direkte interaktiv kontakt med sine omgivelser, hvad enten der er tale om mennesker på stedet eller de dyr der færdes i området. Dermed stiller værket spørgsmålet om hvad det er for et særligt rum vi har med at gøre på dette sted, i dette stykke kultiverede natur, skudt ind mellem en moderne, historieløs parcelhusby og et slot med en lang historie, ligesom det opfordrer til at lade netop dette blandede rum danne afsæt for en nytænkning af det offentlige rum. Dette lyder måske ambitiøst, men en offentlig udsmykning der vil være mere end bare en dekorativ tilføjelse til det allerede eksisterende, må nødvendigvis implicere sådanne spørgsmål, uagtet det aldrig vil være i stand til at fremkomme med svar. Det sidste er netop overladt til dem der på den ene eller anden måde bruger stedet.

Til sidst må det også bemærkes at Dronninglundprojektet peger ud over sin lokalitets

direkte iboende forhold. For enden af lysalle-  
en, foran slottet, står en monumental stele  
med titlen Lamp; den bærer en kopi i bronze  
af Niels Bohrs berømte hat og ved siden af  
dette en tondo med nogle ægformede, ske-  
lende øjne. Heri kan man se en diskret refe-  
rence til en tid hvor lyset, som netop er  
udsmykningens overordnede tema, kan

opfattes som kernefysikkens lys eller som  
atombombens dystre lys. Oplysningen, i sin  
både konkrete, kunstneriske og filosofiske  
betydning, kan afstedkomme skæve, uforud-  
sigelige erkendelser og indsigter, men den har  
også sine skyggesider. Den Sorte Fakkelt invi-  
terer til meditation over begge disse dimen-  
sioner.



## THE OUTLINE PROJECTS FOR HIRTSHALS AND DRONNINGLUND

All artists, sculptors, landscape gardeners, town planners, painters and monument builders who, through time, have been involved in creating art for public space, have known about some of the complicated circumstances which are linked to the solution to that sort of task. The works come into existence under circumstances and conditions which are not present when an object is created for a private or a museum space. Art created for public space can simply be called the art of circumstance, for it is this art which is naturally linked to something outside itself, i.e. to visible as well as invisible relationships in the surroundings; to erect an art work in a place that has other functions and histories than the work itself, a place influenced by often conflicting private and public interests, a place constrained by financial, aesthetic and practical considerations can be felt as a very challenging task. It is, for example, never sufficient to take a small sculptural work, made with a view to being placed in a gallery, and then enlarge it until its scale is appropriate for a large public space. Indeed, one often comes across the imprudence and arrogance of such a work of art but one also immediately senses how insufficiently the work is anchored in its surroundings. To create art for public space demands that the art work's relationship with the character of the site, with its geography, its history, its function and with the wishes, needs and dreams of the people who occupy it, is thought through and, in one way or another, is reflected in the structure of the work. But this consideration for the demands of the site must not be mistaken for cynical speculation and populism; the work's consideration for the many voices, layers and folds in the locality can, on the contrary, express a listening, receptive and interpreting attitude

which conflicts with the variety of modernistic art practices which just force a decorative form on a place that it doesn't itself have a share in. The whole question must be, in which way the works take hold of their surroundings, how they weave themselves into the current space and how they at the same time rise above the given space and stand out for what they are, namely works in their own right, works which convey something to the site which was not there before.

Mogens Møller's and Dorte Dahlin's joint public art projects in Vendsyssel bear the stamp of having come about on the basis of consideration for the specific locality's history and potentials, but they are also the result of the different ideas about art and the role of those commissioning the projects, of compromises between contending groups of interests and so on – there is no reason to have any illusions about absolute artistic freedom where public art is concerned. Neither is there reason to hide the complicated circumstances of these art works from the observer, although perhaps there is no reason to trivially and apologetically display them either. For Mogens Møller and Dorte Dahlin, who through their public art work want to play with both the possibilities for and the limitations of the site, it is an important part of the work to make one aware of the circumstances of origin. In fact, their work lies in continuation of certain tendencies in the Land Art projects of the 1960s and 1970s where an attempt was made to reformulate the connections between the work, the observer and the surroundings. But where Land Art was almost exclusively placed in history-deficient surroundings, Mogens Møller's and Dorte Dahlin's public art projects have been created for sites that are either car-

rying a historic legacy or are interwoven with daily life, politics, culture, communal interests and which, in all cases, possess undeveloped possibilities, purely by virtue of people's presence. The purpose of the art work here, is partly to create a frame around the moment which makes both past and present accessible to the experience; in their unification of the tangible and the fantastic, they contribute to an experience of the moment as never purely here and now, as something like a fold in time where several layers and perspectives, several voices and images and forms, far from always organically connected, are present at the same time. Public sculpture does not come about from some purely sculptural aesthetic but must, depending on the situation, be made up of different "plastic discourses", conditional morphologies, one could say. Mogens Møller and Dorte Dahlin talk of, for example, an archaeoplastic discourse which calls attention to and interprets elements from the deepest history of the site; or of a cryptoplastic discourse which hides, covers, encapsulates or isolates spaces and objects which, in their unavailability, remind one of the presence of what hasn't yet been given a name; of a safety plastic discourse which is the result of demands on the users' safety, or of a town council plastic discourse whose morphologies are directly connected to the bureaucratic and political considerations and demands that are issued by the local town council etc.

The outline projects in Hirtshals and Dronninglund, which for many reasons have not been realised, both contain traces of such plastic morphologies but it is not in itself important to point out these basic requirements and themes, let alone know about them, because it is not a question of rebuses that require to be decoded as such. Dorte Dahlin and Mogens Møller play, admittedly, on many historical references, in relation to the history of the places as well as a wider history of culture, and many of their public works include images resulting from a creative

and interpretative association with selected elements of meaning in the surroundings. This naturally sets the stage for the observer to stop short and associate with, observe and think about the place and to draw on her own experiences and her own knowledge as a fellow player. But it doesn't mean that one is invited to play a guessing game in which the work itself provides the answers. Even though the work, authoritatively, presents characteristics of a possible story and, above all, creates the platform from which a history of the place can be told and a perception created, then it is still up to the beholder to give her own version of the story.

The colossus in Hirtshals consists, first and foremost, of a ten metre high, barrel-formed sculpture without front or back, a sculpture that has the same expression no matter which angle it is seen from and which also is intended to be placed in the so-called "Star Square", the town's most important traffic junction with approach roads and radial roads in six different directions. The colossus rests on three big bronze turtles which in turn are standing on a two metre high wall whose ground plan is the shape of the constellation the Great Bear. Under the bottom of the barrel, between the sides of the wall, there is a small garden, The Star garden, which in its intimacy and isolation creates a contrast to the surroundings.

The colossus is Dorte Dahlin's and Mogens Møller's idea of a monumental sculpture which can function on several scales at the same time. Its height of, in all, twelve metres makes it, in correlation with the light-coloured concrete, visible as a landmark for sailors and visitors from the sea. But its regular and symmetric shape contributes moreover to it marking the square's traffic function; as a place for transit, exchange and uninterrupted transport going towards the town or from the town towards the world. But on a yet smaller scale, this also has its effect. On closer inspec-

tion, from pedestrians or attentive motorists, the plinth's irregular plane invites one to stay, maybe simply to enter the inner garden. The transition from the barrel shape's "quick" immediately recognisable form, to the cryptic, enclosed garden's "slow" form, is communicated by the three turtles which give the impression of movement as well as of stagnation. Both in European and in Oriental culture, the turtle has been used as an image of stability, of something constant and load-bearing but we know that the turtle actually moves: as a foundation for a colossus, it therefore acquires an ambiguous role, both as something which provides a solid foundation to build on and as something which ensures mobility and change, albeit mobility of a different sluggish kind than that of motorised traffic and change of a kind different to that of a hurried and merciless capital market. The colossus thus holds the possibility for both near sensory perception and distant sensory perception, quick rotation and slow contemplation, corresponding to the actual possibilities which the tangible square and its tangible place in the town would be able to offer. It complies with the terms of the site but also points, fundamentally and in its own enquiring manner, to the unexploited possibilities.

The Black Torch in Dronninglund, has a quite different function which is linked to the history of this locality, with its geography and its present, social role, so to speak. It was in the specification of this project that a connection was to be established, tangibly and symbolically, between the only one-hundred-year-old town and the castle from the 1200s (rebuilt in the 1600s by the architect Lauritz de Thura) which today is a magnet for many of the visitors who either as tourists or in an official capacity come to the town. Mogens Møller and Dorte Dahlin have in their project suggested converting part of the existing road link to an illuminated avenue marked by sculptured, stylised black lamps, which have moreover given their name to the whole pro-

ject. The tops of the torches are inspired by the medieval spire of the castle church but also refer, with their luminous contours and downturned spotlights, to something modern and fast moving. One of these lamps is already completed and stands today in the castle's garden. The basic idea has been to let the line of communication itself, or the process by which the distance between town and castle is covered, be symbolised by a straight avenue of lights and a wall which would wind its way over twelve hundred metres through the landscape. In the first model proposal for this installation, a proposal that turned out to be far too expensive, one can see how the wall does not just connect two localities but is also intended to create a connection between different eras which have been of importance to the place. In the final proposal, the main emphasis is put on a place halfway between castle and town where, seen from an elevated perspective, it looks as if the straight row of lamps ties knots and makes folds in order to create a more complicated and sluggish shape at this point.

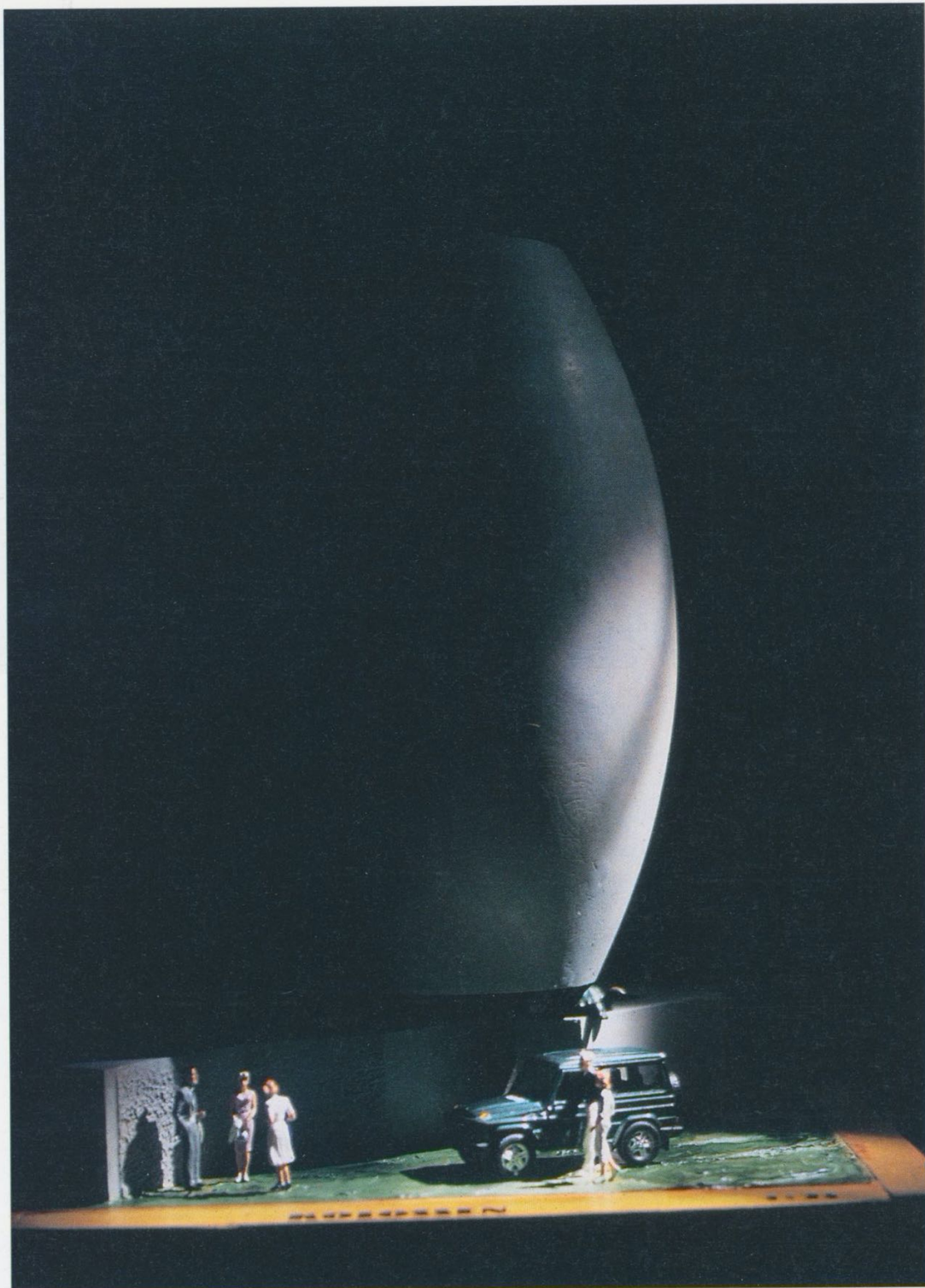
As a true archaeo-plastic feature, the remainder of a former wall, of course artificial, shoots up from the ground as a reminder of a now cryptic history. The piece of wall stands out, however, with full historical ambivalence – it is not a nostalgic reference. At its highest end, behind a window, can be seen a burning fireplace, a gas stove of the type used to create a cosy atmosphere in modern bungalows. Thus in this place a connection is established between a modern, intimate space and an early public sphere, a connection, dating back even to a time before the public sphere emerged. Sound- and light-regulating movement sensors mark that the installation is in direct, interactive contact with its surroundings, whether there are people or animals moving around in that area. The art work poses the question of what kind of special space we are dealing with in this piece of cultivated nature, inserted between a modern town without his-

tory and a castle with a long history. The art work seems to invite precisely this mixed space to act as a point of departure for a new thinking about public space. Perhaps this sounds ambitious, but a public art work that wants to be more than just a decorative addition to an already existing space, must necessarily involve questions like that, even if it will never be able to come up with any answers. Answering the questions is left to those who, in one way or another, use the place.

Finally, it must also be recognized that the Dronninglund project points beyond its locality's inherent conditions. At the end of the

avenue of lights, in front of the castle, stands a monumental frame with the title Lamp; it carries a bronze replica of Niels Bohr's famous hat and beside this a tondo with egg-shaped, squinting eyes. Here one can see a discreet reference to a time when light, which is precisely the installation's superior theme, can be interpreted as light in nuclear physics, or as the sinister light of the atom bomb. The illumination in its tangible, artistic and philosophical meaning can occasion unorthodox, unpredictable realisations and insights but it also has its drawbacks. The Black Torch invites meditation on both these dimensions.

Dorte Dahlin og Mogens  
Møller »Kolossen« skit-  
seprojekt udført til  
Hirtshals kommune  
Model 1: 25 gips  
Foto: Mads Gamdrup.





# HIRTSHALS: TILFÆLDETS GEOMETRI

MIKKEL BOGH

1. »Trappe og monument« set fra havnearealet. Per Bak Jensen fot. 1999.

Enhver by har sit eget udtryk, sin særlige stil, som den kendes på. Stilens bestanddele kan være en udefinerbar mængde af forhold omfattende alt fra geografien og klimaet over husenes udformning og vejnettets struktur til menneskers påklædning, adfærd og særlige handelskultur. Jo større og mere kompleks en byformation, desto mere karakteristisk en stil og desto større en afvigelse fra normen; sådan forekommer tendensen at være. Hvis mangfoldige, større eller mindre systemer og subsystemer virker sammen i byen, og hvis impulser udefra tilføres konstant, så vil tilbøjeligheden til at uforudsigelige, »egne«, konstellationer i bystrukturen og bylivet opstår være større, end hvis byen domineres af for eksempel eet enkelt erhverv, af een afgrænset befolkningsgruppe, eller hvis den præges af stor fattigdom eller en geografisk beliggenhed, som sætter en fysisk grænse for dens vækst og dermed gør den mere typisk end særlig.

Dét, der af mange mennesker opleves som storbyens største tillokkelse og potentiale, men som af andre ses som en trussel og en kilde til utryghed, er netop dens kreative side, det vil sige den mulighed den giver for at spontane sammenstød og begivenheder på mikroniveau kan rummes og eventuelt kultiveres på makroniveau, hvilket så igen kan anspore til nye begivenheder på mikroniveau; ganske modsat den type af landsbykultur hvor effekten af alskens små tildragelser dæmpes af en mere ufleksibel makrostruktur forårsaget af mindre mangfoldige interesser eller måske af en stærk traditionalismes dominans. Udviklingen af byens stil i retning væk fra det typiske synes med andre ord at hænge sammen med evnen til at skabe en forbindelse og en følsom udveksling mellem, på den ene side, bevægelser i en lille skala og, på den anden side, de overordnede strukturer der omfatter

byplanlægningen, administrationen og forvaltningen af indbyggernes interesser lige såvel som af indbyggernes egne adfærds- og holdningsmønstre. Dette kan i princippet ske i alle slags byer, og sker da også i et vist omfang overalt, men i større byformations komplekse systemer vil tilfældighedernes spillerum være større, tillige med potentialet for forandring.

Enhver by kan kendes på sin stil, ligesom en person kendes på sin holdning og gangart. Som Robert Musil bemærker i begyndelsen af sin roman »Manden uden egenskaber«, skal dette imidlertid ikke bortlede opmærksomheden fra det typiske, ja ligefrem stereotype, som også kendetegner storbyen og trods alt gør den til en almen, genkendelig gestalt, hvor karakterfuld og alligevel foranderlig den end måtte forekomme at være. Det skal heller ikke, kunne vi tilføje, sløre det forhold at der netop i den lille by kan opstå muligheder for egenartede løsninger på problemer der i andre tilfælde ville kalde på officielle, standardiserede svar. De seneste årtiers bykulturelle, økonomiske og informationsteknologiske udvikling, ja i grunden hele globaliseringsfænomenet, har skabt en situation med nye muligheder for den lille provinsby, der ønsker og formår at tage udfordringen op.

Danmark opbyder netop et eksempel på en sådan by. I Hirtshals, ganske vist i mange henseender den typiske jyske provinsby domineret af et eller kun få erhverv, har man således på det seneste udnyttet tendensen til opblødning af de førhen skarpe grænser mellem storby og provins, mellem centrum og periferi, og taget skridt til en kunstnerisk reflekteret omgestaltning af byens profil. Med Dorte Dahlins og Mogens Møllers omfattende skulpturelt-arkitektoniske bearbejdning af byens centrale plads og af forbindelsen til havnefronten er der nemlig her åbnet for en enestående

byfornyelsesdimension, som ikke bare har involveret en forandring af eksisterende rammer, men også lægger op til en overvejelse over denne særegne lokalitets historie, stil og udviklingsperspektiver. Her er tale om en udsmykning, der på den ene side tilfører en temmelig planløs og »glemsom« by lidt orden og dermed introducerer en ny stildimension, og på den anden side lader nogle af byens, trods dens umiddelbart uprægnante, ja decideret ucharmerende fremtoning, uhyre interessante særtræk træde tydeligere og mere stiliseret frem end før.

Hirtshals er med sine omkring 7000 indbyggere ikke nogen stor by. Alligevel har den i kraft af sin beliggenhed ved havet været begunstiget af en konstant gennemstrømning af mennesker fra alle egne af verden, hvad enten det er turister eller søfolk med hyre på de danske og udenlandske skibe der ligger ved kaj i den store fiskeindustrihavn. De skiftende ansigter, klangen af fremmedartede sprog, den konstante påmindelse om en større verden hinsides grænsen og ikke mindst evnen til at integrere denne mangfoldighed og uforudsigelighed i det daglige liv, dette kendetegner næsten enhver vestlig storby. Og lidt af den samme turbulens finder man i Hirtshals. Dermed ikke være sagt at byen besidder storbykarakter, langt fra; men vi kan sige at nogle af de bysociologiske forudsætninger for at små, lokale hændelser får indflydelse på byens overordnede struktur og planlægning her er til stede i højere grad end i så mange andre provinsbyer. Man kan mene at påvirkningen nedefra og op i dette tilfælde har været for ensidig; at man langt overvejende har overladt byens udvikling til tilfældighedernes, til lokale markeds kræfter og begrænsede erhvervsinteressers spil, og at dette er sket på den overordnede planlægnings bekostning, altsammen pinlig aflæseligt i byens generelt uskønne karakter. Uanset hvad man måtte mene om denne udvikling, har Hirtshals uden tvivl været et liberalistisk eldorado, i hvert fald til og med stramningen af fiske-kvoterne i halvfjerserne, og den er med rette blevet karakteri-

seret som et klondyke der har lagt op til store økonomiske eventyr, har muliggjort mange individuelle opture og siden da også en del nedture. Desuden må man medgive, at netop traditionen for åbenhed over for det udefra kommende og den nærmest modernistiske vilje til at glemme historien forlener denne by med en mangel på hjemstavnsnostalgi, som muliggør en art multikulturalisme, der hidtil har trivedes bedst i større byer.

Billedkunstneren Dorte Dahlins arbejde med Den Grønne Plads, som pladsen ved hotellet og den gamle kro kaldes, og hendes og Mogens Møllers Trappe og Monument som forbinder pladsen med havnearealet nedenfor, betegner ikke et decideret brud med Hirtshals' hidtidige udviklingshistorie og med de egenskaber byen har erhvervet sig op igennem det 20. århundrede. Tværtimod har de to kunstnere forsøgt at aktualisere og præcisere et forhold mellem byen og havet, mellem dét derhjemme og dét derude, mellem fortid og nutid, som det af forskellige årsager ikke før har været muligt at give en tydelig og æstetisk tilfredsstillende form. Dorte Dahlins og Mogens Møllers arbejdsform udmærker sig ved at forene en nøje fænomenologisk registrering af byens stil med en fabulerende og billedskabende plastik som peger på stedets potentialer og usynlige forbindelseslinier snarere end på dets aktuelle form. Dertil kommer at deres arbejde med og omkring pladsen samt projekteringen af et ikke-realiseret monument til »stjernekrødset« rummer en historisk dimension, et forsøg på at give byen en erindring den måske aldrig har haft. De to billedkunstneres fortolkning af byens rum lukker samtidig op for en hel europæisk arkitektur- og kunsthistorie, der introducerer referencepunkter langt ud over lokalitetens snævre grænser, og de tillader os dermed at rejse spørgsmålet om hvor grænserne for en lokalitet overhovedet går.

I betragtning af Mogens Møllers og Dorte Dahlins arbejdsform – udgået som den er fra ideen om det sted-specifikke værk – ville det være på sin plads at spørge til hvad Hirtshals





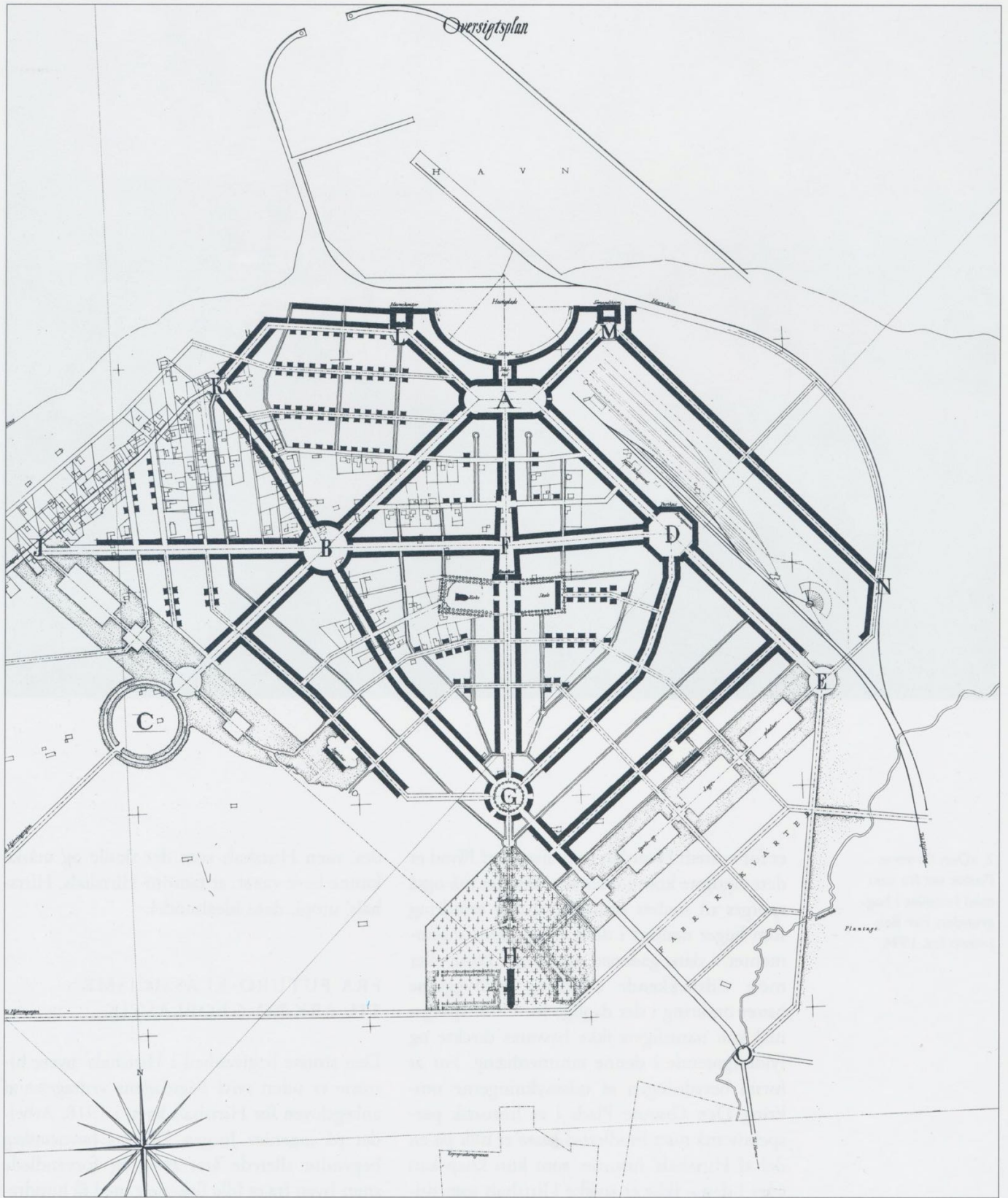
2. »Den Grønne Plads« set fra vest med hotellet i baggrunden. Per Bak Jensen fot. 1994.

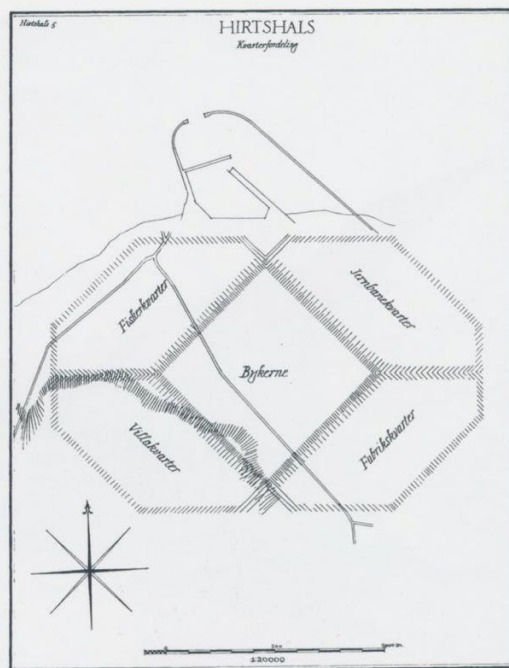
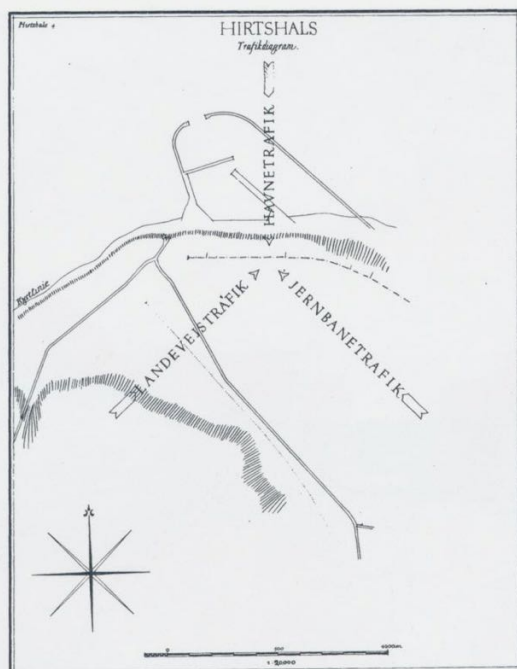
er for et sted: Hvordan leves livet der? Hvad er dets vigtigste komponenter? Men der må også spørges til stedets historie, til den erindring som ligger nedlagt i dens sten, i dens monumenter, i dens gadenet, og til den korte eller mere vidtrækkende erindring indbyggerne bærer omkring i det daglige liv. Disse spørgsmål kan naturligvis ikke besvares direkte og fyldestgørende i denne sammenhæng. For at forstå betydningen af udsmykningerne omkring Den Grønne Plads i et historisk perspektiv må man imidlertid kaste et blik på en del af Hirtshals' historie, som kun knap kan anes i dag – ikke et stykke Hirtshals som fin-

des, men Hirtshals som det skulle og måske kunne have været, et fantom-Hirtshals, Hirtshals' utopi, dens idealmodel.

#### FRA FUTURO-KLASSICISME TIL ARKÆO-GEOPLASTIK

Den største begivenhed i Hirtshals' nyere historie er uden tvivl Rigsdagens vedtagelse af anlægsloven for Hirtshals havn i 1918. Arbejdet på ingeniør Jørgen Fibigers havneanlæg begyndte allerede året efter og forvandlede snart byen fra et lille fiskerleje med få hundre-



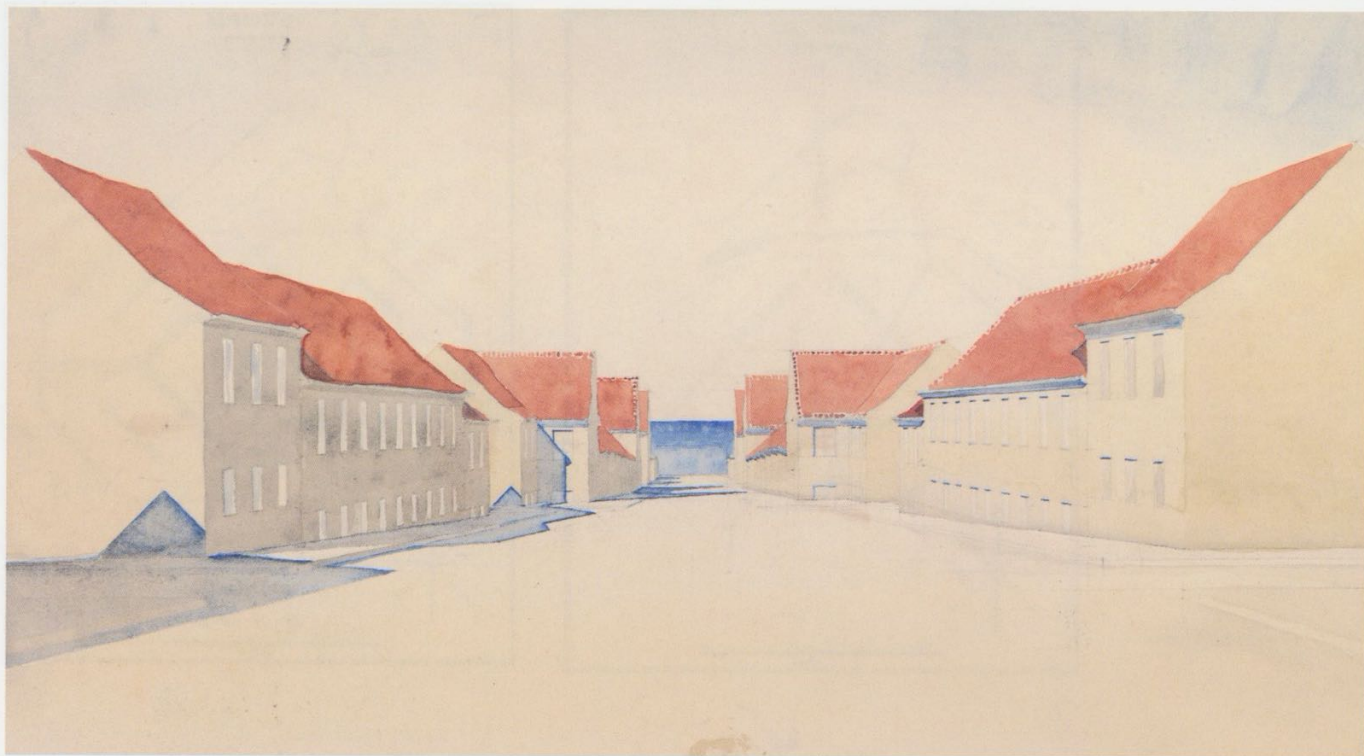


3. Knud H. Christiansen og Steen Eiler Rasmussen: Projekt til Hirtshals by. Førstepræmie i byplankonkurrence 1919. s.22 Generalplan 1:12000, s.23 dispositionsplaner 1:60000. Kunstakademiets Bibliotek (=KA).

de indbyggere til en stor arbejdsplads med mange tilflyttere fra nær og fjern. Der næredes store, men ikke urealistiske forventninger til havnens betydning for beskæftigelsessituationen i byen og dermed for hele urbaniseringen af området. I sidste halvdel af 1800-tallet havde man med stort held anlagt Esbjerg havn med det resultat, at byen i perioden 1879-1900 voksede fra 400 til 13.000 indbyggere. Men frem for at overgive den nye by Hirtshals til en tilfældig og planløs vækst, udskrev ministeriet for offentlige arbejder i 1919 en byplankonkurrence med henblik på en overordnet regulering af byens formodede eksplosive udvikling. Konkurrencen blev vundet af arkitekterne Knud H. Christiansen og den da 21-årige Steen Eiler Rasmussen. Byplanprojektet resulterede i første omgang i publikationen »Plan til by ved Hirtshals« (1923), hvori der med planskitser og en forklarende tekst plæderes for nødvendigheden af fysisk planlægning og regulering i et område som står over for kraftig ekspansion; uden plan, siger

forfatterne, undgår man ikke trafikale problemer, u hensigtsmæssig sammenblanding af erhverv og boligbebyggelse og i det hele taget almindelig uorden. Nøgleordene i konkurrenceprojektet er orden og klarhed. Selv om arkitekterne har været tvunget til at tage højde for terrænets karakter, og selv om de accepterer de to eksisterende færdselsårer, så fornemmer man gennem teksten klart deres forkærlighed for en vis lineær »klassicisme« med faste, lige akser, rette vinkler, symmetri og logisk plan.

Et første udgangspunkt for tilvejebringelse af ordnede forhold har været fordelingen af fire afgrænsede kvarterer omkring en bykerne, en disposition der skulle sikre at villaområdet ikke blandedes med fabriksområdet, der for sin del igen skulle ligge op ad jernbaneterrænet, og så fremdeles. Denne kvarterstruktur ville samtidig give muligheden for etablering af et særligt »fiskerkvarter« med mindre, ensartede huse og »med smaa Stier ned til Havet og med Tørrepladser for Garnene«, altså et kvarter møntet på udøvere af den type



småfiskeri, der på daværende tidspunkt var den eneste tænkelige.

Et andet udgangspunkt var struktureringen af de trafikale forbindelseslinier. I Hirtshals skal netop tre slags trafik mødes: landevejstrafikken, jernbanetrafikken og havnetrafikken. Det gælder her om at forstå det pragmatiske forhold at trafikken i bred forstand sætter betingelserne for fordelingen af boligkvarterer, fabrikskvarterer osv. – og at hele byens liv afhænger af dette. Den centrale plads – noget i retning af det der siden blev til den grønne plads og dog væsensforskellig fra denne – skulle da være stedet, hvor de tre trafiktyper løb sammen, byens trafikcentrum og knudepunkt, placeret i den ene ende af den nord-syd-gående centralakse som i sin midte har hovedhandelsgaden, i dag Nørregade, i sin

anden ende kirken. Omkring og hen over denne akse løber nu ifølge oversigtsplanen et sandt netværk af hinanden krydsende akser. I dette system af linier fremkommer, ligesom »logisk«, to andre knudepunkter, nemlig en cirkulær plads med veje strålende ud i seks retninger, i planen kaldet for »færdselsplads«, et centrum for »forlystelser o.lign.«, og på den anden side af hovedaksen en banegårdsplads, hvor der tænkes placeret »butikker og hoteller«.

Udover selve grundplanen som både visuelt og strukturelt udmærker sig ved sin regelmæssighed, forekommer den mest radikale løsning at være torvet, toldboden og den halvcirkulære randbebyggelse langs bakkeskråningen ned mod havnen, en nærmest sluttet komposition der ordner sig omkring hovedaksen og på den

4. Knud H. Christiansen og Steen Eiler Rasmussens konkurrenceprojekt 1919: Perspektiv af hovedgaden set mod havet. KA.

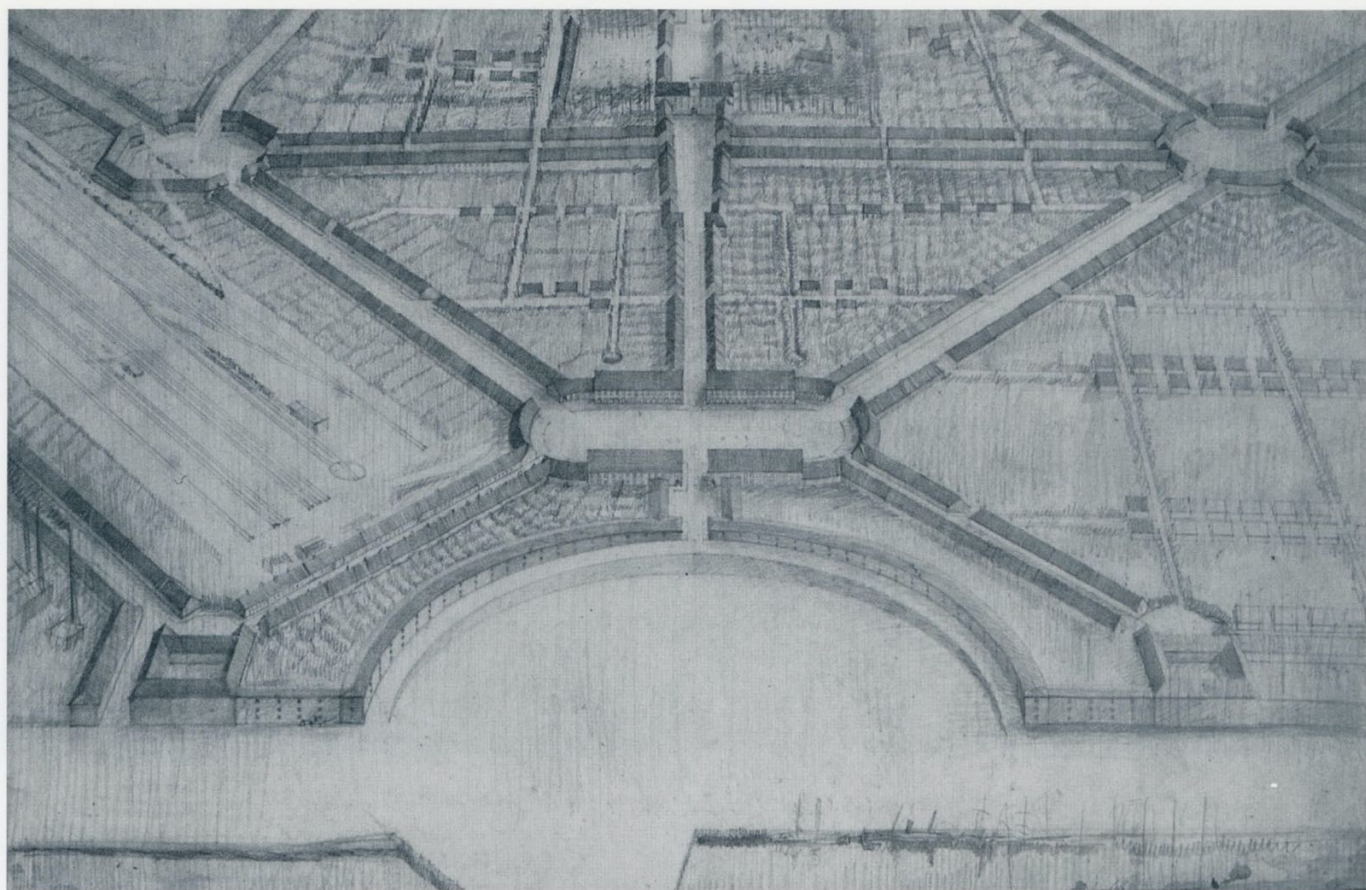


5. Knud H. Christiansen og Steen Eiler Rasmussens konkurrenceprojekt 1919: Perspektiv af den brede strækning af hovedgaden set mod det tværlagte rådhus. KA.

ene side samler byens hovedtrafikåre, på den anden side åbner sig mod havet i en næsten barok, favnende gestus. Set som plan virker det faktisk som om man her havde kombineret principperne fra to romerske pladser, den aflange Piazza Navona og Peterspladsens gribearme. Overraskende virker ikke mindst dette, at løsningen af den trafikale situation er forenet med en æstetisk fornemmelse for rumdannelser, især for de forskellige pladstypers virkning på trafikanterne, dvs. på de gående, de bilkørende og de sejlende.

»Plan til en by ved Hirtshals« er tydeligvis blevet til på et tidspunkt i den moderne urbanismes historie, hvor det endnu var muligt, uden naivitet, at forestille sig en harmonisk forening af alle trafiktyper i en plan som tilgodeser alle parter og interesser. Ideen om en

moderne by tilpasset en hastig udvikling med tiltagende trafik udelukkede ikke visionen om provinsiel idyl, sådan som det fremgår af visse af projekttegningerne. Andre skitser, og ikke mindst helhedsplanen med dens frapperende aksesystem, ser derimod for en første betragtning ud til at rumme træk af en modernistisk idealplan, hvis hovedformål skulle være at dæmme op for det »urbane anarki« (et indtryk som tegningernes brug af geometrisk forenklede, så at sige generiske bygningstyper umiddelbart kunne bestyrke), så viser de sig ved nøjere eftersyn snarere at være udtryk for en uhyre optimistisk, historie- og traditionsbevidst planlægning, som samtidig tager højde for en tiltagende urbanisering og til den ende trækker på erfaringer fra byudvikling andre steder i Danmark og Europa. Planen udtryk-



ker fra ende til anden troen på at offentlig styring og udviklingsregulering vil være i stand til helt igennem at dirigere moderniseringsprocesserne, ikke ved at gribe tilbage til ældre, før-moderne urbaniseringsmodeller, men ved derimod at forudgribe væksten, ved at tøjle og fordele dens energi i et rationelt system. Hos Knud H. Christiansen og Steen Eiler Rasmussen mærkes kraftige impulser fra en særlig gren af tidlig moderne byplanlægning; til grund for denne ligger opfattelsen af byen som en levende organisme hvis planlægning kræver hensyntagen til et kompleks af økologiske, demografiske, økonomiske og sociologiske faktorer. Trods planens umiddelbare

linearitet indskrives den sig således i traditionen fra byplanlæggere som Camillo Sitte og Patrick Geddes (hvis bog *Cities in Evolution* var udkommet i 1913) snarere end i traditionen fra baron Haussmann og Le Corbusier (hvis bog *Vers une architecture* kom samme år som udgivelsen af planen for Hirtshals). Hirtshalsplanen gennemtrænges af en vis socialdemokratisk ånd og ikke af en utopisk avantgardisme.

Sammenfattende kan man sige at der gennem hele projektbeskrivelsen fornemmes en spænding mellem viljen til orden og planlægning og på den anden side respekten for byorganismens selvstændige vækst. »Man vil ved

6. Knud H. Christiansen og Steen Eiler Rasmussens konkurrenceprojekt 1919: Byen set nordfra i fugleperspektiv. KA.

Udstykningen og gennem et Bygningsreglement have nogen Indflydelse paa Bygningstyperne«, skriver forfatterne og fortsætter forsigtigt: »Det pres, man herigennem vil kunne lægge paa Bebyggelsen, vil næppe føles som nogen Tvang, da der er beregnet Plads for de forskellige Arter af Bebyggelse, men kun som en regulerende Virksomhed, der skal søge at opretholde en vis Orden til Fordel for de byggende selv. (...) Husene skal være Udtryk for og opføres af Beboerne (...)«. Dette forhindrer på den anden side ikke, at der skal være hånd i hanke med husenes udseende; få linier længere fremme skal der da også lidt flere regulativer til end ovenstående passus lod ane: »Det er imidlertid ikke blot Bebyggelsens Udseende ud mod Gaden, der maa reguleres, ogsaa Facaderne mod Karréernes Midte maa vise Sammenhængen i Planen«.

Vi véd nu at historien ikke skulle give planlæggerne ret. Hirtshals ekspanderede ganske vist voldsomt, måske voldsommere end man havde turdet håbe på under og efter anlæggelsen af havnen i 20'erne; især i 60'erne, før fiskekvoterne lagde en vis dæmper på storfangsten, oplevede byen som nævnt et økonomisk eventyr uden sidestykke i dansk fiskeris historie. Men som udviklingen tog fart blev enhver planlægning forpurret, privatinteresser og erhvervsinteresser stillede sig i vejen, og resultatet var, at kun få spagfærdige forsøg på gennemførelse af Hirtshalsplanen blev gjort. I dag står et enkelt og næsten umærkeligt stjerneformet kryds for enden af Nørregade til minde om en i teorien realiserbar byplan, hvis designere og initiativtagere imidlertid ikke havde taget højde for den teknologiske udvikling og for den lokale liberalismes rasende hast og nærmest indbyggede historieløshed. Hirtshals' modernitet har fået lov at blomstre uhæmmet, dens form er ren her, på godt og ondt. Den synes frem for alt blottet for enhver provinsiel nostalgi: Byens historie er det 20. århundredes historie, og der er ingen vej tilbage. Man kan imidlertid tale om en modernitet, som har passeret det besindelsens punkt, hvor den begynder at kunne spejle sig selv, udfordre sig

selv og i hvert fald tillade at stille spørgsmålet: Hvad nu?

Situationen er historisk og fuld af perspektiver. Etableringen af Nordsøcenteret og Nordsømuseumet midt i 80'erne var det første tegn på at fiskeriet enten med eller mod sine udøveres vilje havde bevæget sig ind i en tredje, man kunne fristes til at sige postmoderne, fase. I erhvervets første og hidtil længste fase var havet på een gang primær næringskilde og dødsens farlig fjende, man fiskede for at få mad, for at tjene til overlevelsen, og tabene var undertiden store; i den anden fase blev fiskeriet en storindustri med enorme indtjeningsmuligheder, i vidt omfang muliggjort af den teknologiske udvikling; i den tredje fase er mulighederne stadigvæk til stede, men trods alt stærkt reduceret, hvilket åbner erhvervet for mere eller mindre påtvungne alliancer med forskningen og med turistindustrien. Nordsøcenterets »postmodernitet« består netop i at danne ramme om udforskningen af Nordsøen som et sart økosystem, der snarere end at være en ren ressource, en udtømmelig kilde til økonomisk gevinst, faktisk må beskyttes mod misbrug. Naturen er i en vis forstand vendt tilbage, havet er vendt tilbage, ikke som de ældre tiders livstruende element (selv om det stadig kun er tåber der ikke frygter...), ej heller som udløser af kunstnere og andre skønænders romantiske drømmerier (dertil har det mistet for meget af sin uskyld), men som et fænomen med mange ansigter, en genstand for forskellige former for interaktion: for viden, for nydelse, for kontemplation og fortabelse, og så selvfølgelig, som altid, for transport, færdsel og fiskeri. For Hirtshals har dette samtidig betydet udtrædelsen af den lokalliberalistiske fase af provivialismens historie, som frem for alt kendetegnes ved selvtilstrækkelighed.

At Hirtshals by i de seneste år har indgået en alliance med billedkunsten vidner blot om at denne nye udvikling har konsolideret sig. Kunsten tilbyder i denne sammenhæng ikke en lappende udsmykning af et sted med svækket aura, men lægger sig i forlængelse af den selvrefleksion som også Nordsøcenteret på sit



område var udtryk for. Dorte Dahlins formgivning af Den Grønne Plads (indviet 1993) og hendes samarbejde med Mogens Møller om udførelsen af den enorme trappe som forbinder pladsen og havnen, kaldet Trappe og Monument (indviet 1997), tager ligefrem et meget bevidst udgangspunkt i den åbne situation byen befinder sig i, og som på stort set alle måder adskiller sig fra den åbenhed arkitekterne bag »Plan til en by ved Hirtshals« stod over for. Dengang skulle byen grundlægges, dens fremtid skulle foruddiskonteres, og for byplanlæggerne var der ikke stort andet

end et terræn at føje sig efter; i dag skal byen undersøges og reflekteres, nogle sammenhænge der ikke før har været tydelige, skal markeres, forbindelseslinier skal trækkes op, og for billedkunstnerne er der ud over et terræn og en geografi også en eksisterende by, en historie og en lokal kultur at føje sig efter. Dorte Dahlin og Mogens Møller har blandt andet anvendt betegnelsen »arkæo-geo-plastisk undersøgelse« om deres projekt for at understrege at det hverken drejer sig om byplanlægning eller om arkitektur i streng forstand, endsig om placering af isolerede bil-

7. »Den Grønne Plads« set fra hotellet. Per Bak Jensen fot. 1994.



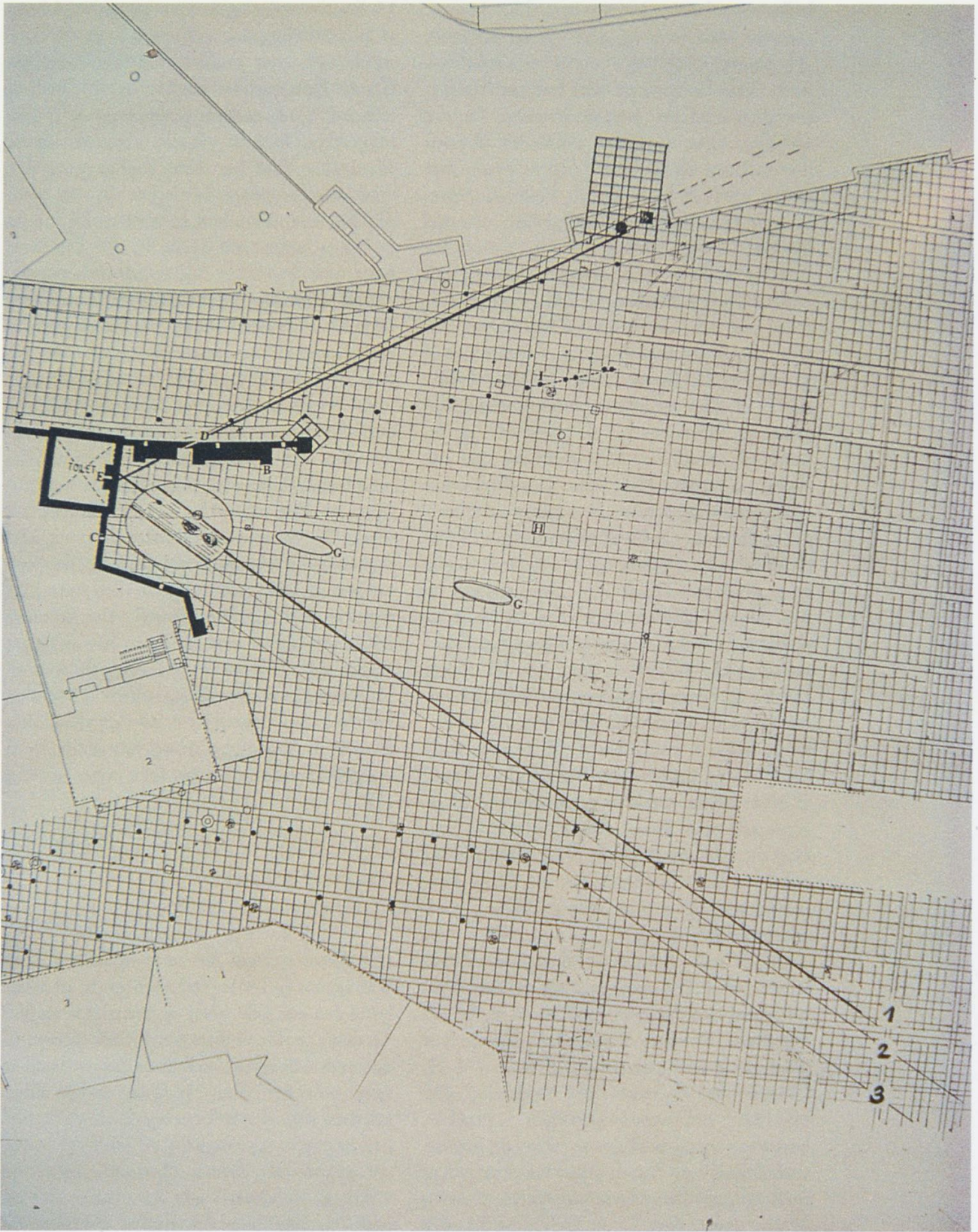
ledkunstværker i et i øvrigt ligeegyldigt byrum, men derimod først og sidst om en kunstnerisk-plastisk afsøgning af en bestemt lokalitets form. Man fornemmer klart kunstnerens fortrolighed med den vestlige tradition for site specific kunst, som den udgår fra 60ernes minimalisme og land art. Mogens Møller har endog været at finde blandt disse retningers førende eksponenter i Skandinavien, især qua medstifter og medlem af Instituttet for Skalakunst. Men der er andet og mere på spil i Den Grønne Plads og i Trappe og Monument end den rent stedspecifikke kunsts ofte neutrale, stedmarkerende og indrammende gestus. For Dahlin og Møller gælder det både om at markere og at symbolisere; stedet skal gribes og fremhæves for de kvaliteter, der nu hører til netop her. Men samtidig skal det aktiveres, forøges, fordobles, fortolkes, ellers ville markeringen miste betydning og autoritet og for meget dermed være overladt til forretningslivet, trafikken og de indgroede vaners magt. Man kan sige at hvor minimalismen og den radikale land art satte fokus på stedet og øjeblikket, altså på beskuerens kropsligt-fænomenologiske tilstedeværelse, dér vil Dorte Dahlin og Mogens Møller sætte fokus på stedet i dets sammenhæng med et mere omfattende netværk af punkter i tid og rum, både historiske og geografiske. Beskuerens erfaring af det konkrete rums hic et nunc er stadig altafgørende, men denne erfaring bliver nu gennem pladsens og trappens brug af billeder sat ind i en større ramme, der involverer flere tidsligheder og et mere sammenfoldet og topologisk rum.

Skulle man på dette abstrakte niveau karakterisere forskellen mellem disse nye udsmykninger og den oprindelige »Plan til en by ved Hirtshals«, så måtte den bestå i opfattelsen af hvad en urban sammenhæng er. Knud H. Christiansen og Steen Eiler Rasmussen, der ofte taler om »sammenhængen i planen«, bestræbte sig på at skabe en visuel og geometrisk enhed, som blandt andet via et system af spejlingsakser formidlede indtrykket af orden og klar disposition. Dorte Dahlin og Mogens

Møller anvender også akser og gør også brug af en underliggende geometri; men de sammenhænge som etableres mellem pladsens enkelte dele, mellem pladsen som helhed og resten af byen, mellem trappen og de fysiske omgivelser, mellem planens geometri og de mennesker, som har deres daglige gang dér, disse sammenhænge udmønter sig i en plan, der dels erfares konkret som en særlig rumlig og visuel ramme om byens liv, dels kan læses figurativt, det vil her sige metaforisk, associativt og billedligt. Dette kompleks af sammenslyngede forbindelseslinier holdes på plads af en helt anden type geometri end den, der var til stede i planen fra 1923. Planlæggerens geometri havde en styrende, regulativ funktion: den ville dirigere blikkene, trafikken, ja på en vis måde også menneskers adfærd, og altsammen i samme retning. Billedkunstnerens geometri er af en anden og mere deskriptiv art: den griber og stiliserer det allerede givne, idet den samtidig fabulerer over det, lader det pege ud over sig selv i et så at sige virtuelt rum. Den første er en projiceret geometri – den kommer ikke rigtig noget sted fra, men har et meget eksakt mål. Den anden må betegnes som en tilfældets geometri – den er udledt af byens og naturens egen tekstur, er et resultat af lige dele historiske tilfældigheder og tvingende nødvendigheder, men den har ikke noget bestemt mål.

#### FOLDER I TIDEN: PLADSEN OG TRAPPEN

Den Grønne Plads har en beliggenhed, som ikke er mange andre pladser forundt. Den har by til den ene side, havn og hav til den anden. Til den ene side et forholdsvis fladt terræn, til den anden et stærkt skrånende. Snarere end at være centreret virker pladsen derfor åben, nærmest som en platform hvorfra havn og hav kan betragtes og uvægerlig vil blive det, alene på grund af denne åbnings suggestive virkning. Kendetegnende for pladsen har da også alle dage været den gruppe af snakkende



8. Dorte Dahlin og Mogens Møller 1992. Tegningen viser sigtelinien fra »Den Grønne Plads« mod den fremtidige placering af »Trappe og Monument«, ca. 1:600. Privateje.

eller tavse mennesker som kigger hen over havnen, ud over havet. Dorte Dahlin har ophøjet denne stirren til tema og gennemgående figur i sin udformning af pladsen. Flisebelægningens rytmisk skanderede net giver det ellers noget utydeligt definerede pladsrum en klarere samling, men angiver samtidig to dominerende sigte- og forbindelseslinier: den ene går mellem hotellet og lækrogen i pladsens vestlige ende, den anden mellem byen og havet. Uden at få pladsen til at kæntré i retning af havnen, og uden at udpege et centrum, underbygger mønstret blik-tematikken og sikrer en klar visuel forbindelse med havn og by.

På det mere billedlige plan fungerer pladsens to ovale bassiner – begge med vindfølsomme bølgegeneratorer – som øjne der stirrer ud i rummet. Bassinerne beskriver en øst-vest-gående akse der i sig selv er en sigtelinie, men denne følger slet ikke nettets kraftfulde vektorer. Bassinerne forekommer derfor nærmest at »flyde« på pladsens kvadrerede papir hvis geometri de relativiserer, bringer i ulave eller i hvert fald supplerer med en alternativ geometri som adlyder helt andre love, nemlig kompassets. Således dannes der ikke kun en allegorisk henvisning til bådens flyden på havet eller til blikket der i en fejende bevægelse afsøger horisontlinien. Den tilsyneladende skæve placering afslører tilstedeværelsen af

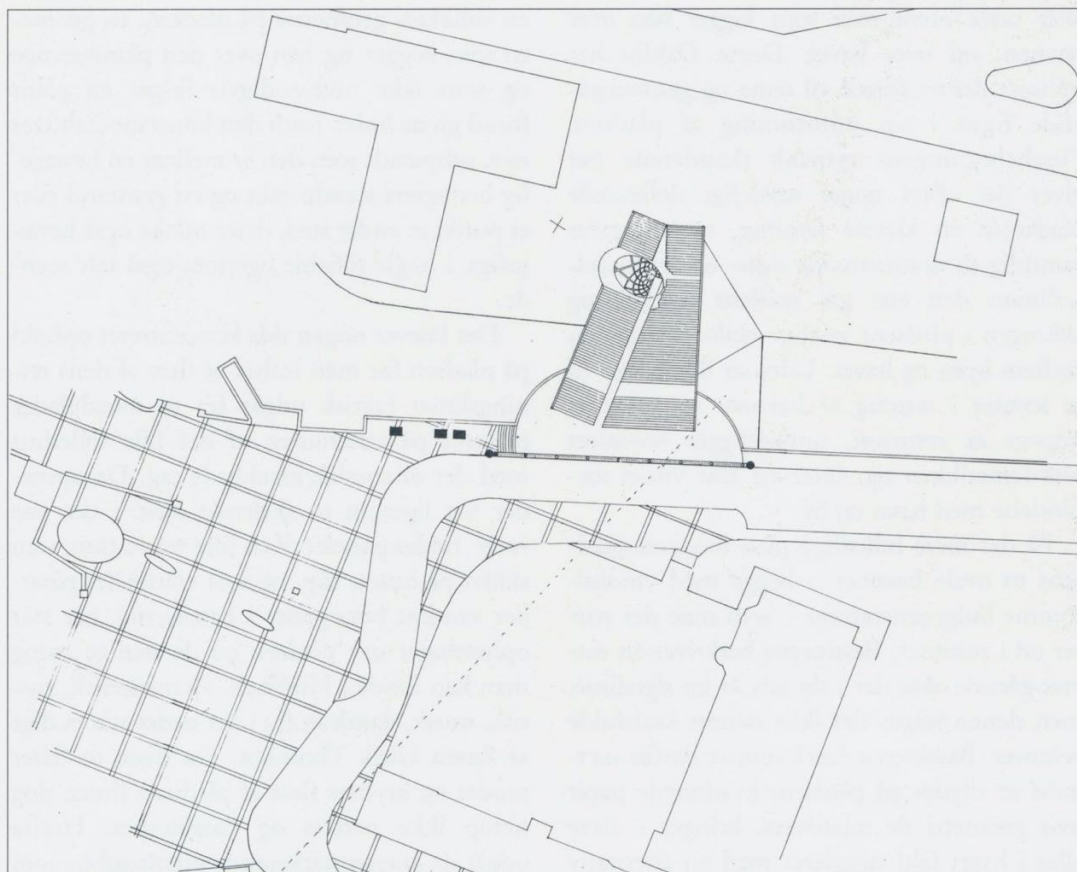
en »blikkets geometri« på pladsen, en geometri som lægger sig hen over den planmæssige og som ikke nødvendigvis følger en plans forud givne linier, fordi den konstant etablerer nye, udspændt som den er mellem en bevægelig betrægters standpunkt og en genstand eller et punkt et andet sted, dette måske også bevægeligt, i nogle tilfælde ligefrem også selv seende.

Det kræver nogen tids koncentreret ophold på pladsen før man indser at flere af dens retningslinier faktisk udgår fra to metalplader placeret på ydermuren af det lille toilethus med det orientalsk knækkede tag. De optræder her ligesom to skelende øjne: i det ene »øje« findes panelet til en lille vejstation, som sidder på husets top, og hvis vindmåler påvirker vandets bevægelser i bassinerne, her står oplysninger om pladsen på de mange sprog man kan møde i Hirtshals, vietnamesisk, russisk, norsk, dansk m.fl.; i det andet står et digt af Søren Ulrik Thomsen. Fra disse to felter mødes og krydses flere af pladsens linier, dog netop ikke nettets og bassinernes. Herfra udgår de grænsemarkerende granitstube som skiller pladsen fra vejen til den ene side og bistroens område til den anden; herfra udgår den sigtelinie som via et stjerneformet rør i læmuren rammer mindestenen for de seks sømænd fra den synkefri redningsflåde RF2, som omkom under en redningsaktion uden for havnen; og herfra løber en linie gennem bedets beplantning. Og et sted langt ude på pladsen står en tot marehalm indhegnet af flettet metal, »Pladsens hjerte« ifølge Dahlin, lige ud for Thomsens digt om trawlerne på havet, men samtidig indpasset i nettets orden. Her overlapper geometrierne, og en art lokal syntese opstår.

I modsætning til de fleste andre pladser åbner Den Grønne Plads byen mod et rum og et element, som ikke selv er socialt og kulturelt bestemt, skønt det i høj grad påvirker byens sociale og kulturelle liv. Pladsen er normalt stedet hvor kulturen besinder sig på og symboliserer sine egne grænser, og samtidig stedet hvor der peges på noget hinsides græn-

9. »Den Grønne Plads«' hjørne med nicherne i metalpladerne på toiletbygningen. Per Bak Jensen fot. 1994.





10. Dorte Dahlin og Mogens Møller 1996: Projekt til »Trappe og Monument«, 1:1000. Privateje.

sen; deraf den metafysiske og juridiske atmosfære på mange centrale pladser, hvor kirken, domhuset eller rådhuset tårner sig op over de øvrige bebyggelser. Ved på samme tid at skabe en ramme om socialt liv og orientere pladsens rum mod denne kulturens andethed som havet også er, har Dorte Dahlin fortolket den karakteristiske stirren som andet og mere end en pragmatisk sondering af havneterrænet og vandet. Den er måske først og fremmest en betragtning af den uendelighed, som sætter kulturens egen endelighed i relief. Alle kulturer udfolder sig med naturen som baggrund, men i Hirtshals gælder det i emfatisk grad at byens liv bliver til med havet som mod- og medspiller. Det er en by hvis hele sociale og åndelige orden i sidste ende tager sigte på havet og som, da den altid vil have denne brusen i baggrunden og ustandselig mærke vinden feje hen over pladsen og ned gennem

gaderne, er blevet nødt til i enhver forstand at forholde sig til dét derude, dét hinsides grænsen. Dorte Dahlins plads yder en nødvendig beskyttelse mod dette andets anmasende tilstedeværelse, ikke mindst ved lækrogen med det timianduftende bed. Men frem for alt symboliserer og fastholder den naturen som genstand for kontant fysisk interaktion og absorberet metafysisk betragtning. Med overlejringen af de forskellige geometrier, og ved brugen af referencer til ikke-vestlige traditioner – navnlig gennem den »japanske« have og de »kinesiske« murstenshunde – bliver mødet mellem havet som nådesløst udglattende, entropisk element og diverse kulturers formelle konstruktioner sat i spil.

Hvis pladsen danner en stor sammenhæng er det altså ikke så meget i form af det indtryk af orden, som det geometrisk overskuelige netsystem bibringer. Sammenhængen viser sig

11. Udsnit af »Den Grønne Plads« med et af de ovale bassiner og »Pladsens hjerte«. Per Bak Jensen fot. 1995.



især på dette andet niveau hvor kulturens og naturens »geometrier« i stærkt stiliseret form får lov at brydes og blandes.

Med Dorte Dahlins og Mogens Møllers Trappe og Monument etableres den fysiske forbindelse mellem pladsen og havnen. På grund af sin placering kommer trappen uvilkårligt til at synliggøre det parkeringsareal foran Hirtshals Hotel, som Dorte Dahlin endnu ikke er blevet bestilt til at udlægge og som skulle fuldende Den Grønne Plads. Tematisk og arkitektonisk er den imidlertid så nært forbundet med pladsanlægget at sammenhængen må være tydelig for enhver. Således følger den ene af den tvedelte trappes to vinger pladsbelægningens mønster, hvorimod den anden fører direkte ned over skrænten.

Ligesom på pladsen ser vi i Trappe og Monument en sammenblanding af forskellige

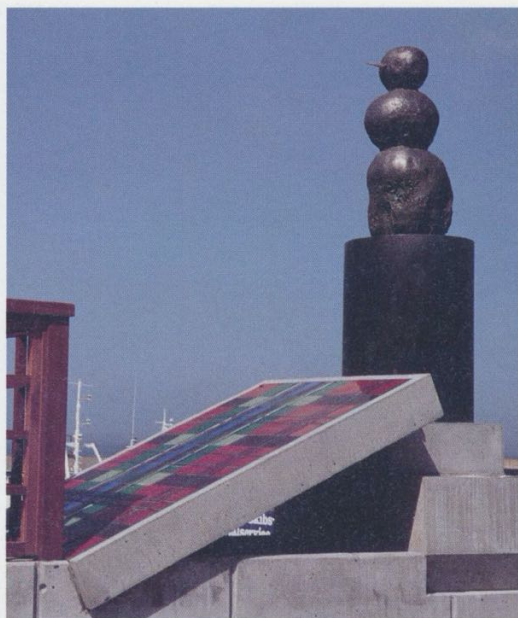
geometrier, af rum- og formprincipper, af historiske spor og billeder, som skaber de åbninger og sprækker i materialet, der må til for at forvandle en monumental form til en prægnant figur uden en anmasende mening, til en figur der opfordrer til spørgen, undren og refleksion. Og ligesom på pladsen er den uundgåelige stirren ud over vandet sat i scene, her dog på en mindre diskret façon. Trappen hæver sig først flere meter over gadeniveau, således at man for at komme ned ad skrænten først må gå adskillige trin op. Da den er spaltet i to vinger af forskellig bredde og trindhøjde vil der være forskel på, hvor højt man kommer til vejrs; men begge trapper kulminerer i en platform, der giver intensiveret udsigt over havn og hav, og som desuden giver overblik over pladsen, når man stiger op nedefra eller vender sig om for at se tilbage. Udsigtsfiguren ligger samtidig til grund for udformningen af

den snævre passage mellem de to trappeforhøjninger som ender i en bastion. Her går man ikke ud med andet formål end det at forlænge betragtningen og ændre synspunktet en smule. Beskyttet til begge sider af et højt mahognigelænder føres man gennem passagen ud på bastionen, som imidlertid overraskende nok ikke ender i endnu en udkigspost, men derimod i to billeder som synes at »kigge tilbage« mod betragteren. Der er tale om en version af Mogens Møllers og Dorte Dahlins dobbeltværk Snemand/Skotsktern fra 1989, øverst Møllers øjenløse snemand som med spids næse peger ind over land, nederst, lænende sig op ad soklen, Dahlins skotskternede flade.

Den standsning af blikkets flugt ud over havnen og vandet som hermed finder sted har en tredobbelt virkning.

For det første afstedkommer den en omvendning af eller en foldning i den generelle blikfigurs retning. Hvor der andre steder på pladsen og ved trappen inviteres til udsyn, dér bringer dette dobbeltværk på det formelle plan en appel til den betragtede om at se tilbage mod sit eget rum. Det minder om, at der ikke gives et blik ud mod verden uden et blik udefra, som gør den seende selv til en del af denne verden. Det skotskternede felt henviser således til genboen på den anden side af vandet, men bliver sammen med snemanden også til denne genbo, der ser tilbage mod os. Med sine krydsende, sammenflettede linier og bånd kan den i øvrigt ses som billede på den struktur af krydsfelter, som pladsen og trappen selv danner. Et af disse punkter opstår netop dér, hvor de udadrettede bliklinier krydser de linier, der så at sige fører tilbage igen. Trappe og Monument placerer på den måde sin besøgende i et fænomenologisk krydsfelt, hvor det at betragte ikke længere kan karakteriseres som en rent kontemplativ tilstand, men netop må betegnes som en interaktion, enten mellem subjekter eller mere generelt mellem mennesket og verden.

For det andet kan snemandens landvendte orientering siges at underbygge den bølgebe-



12. Snemanden og den skotskternede flade. Per Bak Jensen fot. 1997.

vægelse som dobbeltrappen beskriver med sin stigen og sin falden. Snemanden sikrer, at en del af energien vender tilbage til byrummet og ikke forsvinder ud over skrænten. Trappens form stiliserer en bølges skylle ind over pladsen. Men også en bølges sugende og brusende tilbagetrækning. Ved de to trappespor voldsomme møde neden for bastionen rejser sig, som et formaliseret kaos af skum og hvirvler, en art fraktalgeometrisk sammenhobning af søjler, der for den kunst- og arkitekturhistorisk bevandrede leder tankerne hen på Malevich' suprematistiske Arkitektoner, men som på den anden side slet ikke ejer disses stabile forankring: de svæver, næsten uden kontakt med trappens trin, som var de et selvstændigt element og et billede på nippet til at fordufte igen. Trods denne lethed skabes der, sammen med bastionens fremskudte position, en kraftfuld bevægelse ud over skrænten, og spørgsmålet bliver da, hvordan man undgår at al energien, hele dynamikken, ledes i denne ene retning og gør trappens bevægelse for ensidig. Snemandens diskrete, men uom-

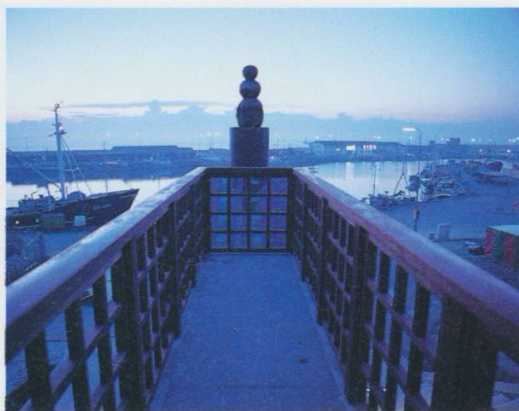
13. »Trappe og Monument«. Udsnit med åbningen til erindringsmonument, jfr. fig. 15. Dorte Dahlin fot. 1998.



gængelige returnering af blikket sørger for at trappen ikke bliver til et fort, et forsvarsværk (noget sådant findes allerede i overtal langs vestkysten, og i udpræget grad ved Hirtshals). Den minder om at bølgen også skyller den anden vej, ind over byen, hvis rum den således henvender sig til, på samme tid opbyggende og udfordrende.

For det tredje vidner snemandens position om nødvendigheden af en afmonumentalisering af den symbolske figur. At rejse et monument for enden af en bastionslignende mur kan være en problematisk sag med mange politiske faldgruber. Her kunne en stor samlende figur repræsentere befolkningens eller magtens selv billede, højt hævet over alle andre blikke, højt hævet over den horisontale verdens myldrende bevægelser. Skuende ud over havet kunne den symbolisere en bys, en gruppes, en nations ønske om at etablere en dominerende blikretning, et ønske om en glørværdig fremtid, om en beherskelse af rummet derude, gerne inkarneret i een bestemt mandig skikkelse. Men dette er præcis, hvad Trappe og Monument ikke har til hensigt at gøre. Det er denne magtdemonstration den ikke skal være og heller ikke er blevet – blandt andet takket være snemanden. I sig selv er den for flygtig, for androgyn, for diffus i sin intention (kun næsen angiver en retning), til at kunne repræsentere een idé, een befolkningsgruppe, een magtambition. Snemanden kan slet ikke udgøre den brændeglasagtige samling af blikkenes diversitet, som det repræsentative monument vil ophæve i sin politisk ambitiøse gestus. Og dog er den monumental, et monument der samler for så igen at sprede og kaste tilbage. Symboliserer det noget, maner det til noget, må det derfor være refleksion i almindelighed, selvrefleksion i særdeleshed.

Vi så hvordan den oprindelige »Plan til by ved Hirtshals« rummede stærke klassicistiske træk og dertil nogle få barokke. Klassicismen – hvis man vil tillade en løs brug af stilhistoriens termer – bestod i fastholdelsen af et næsten ufravigeligt aksesystem, et system der imidlertid var en ren spekulativ projektion,



14. Udsigtsplatformen og Snemanden. Per Bak Jensen fot. 1997.

ikke hentet noget bestemt sted fra andet end fra planlæggerens egen fantasi om en ordnet og planlagt by. Klassicismen bestod også i fokuseringen på linier og rum, rum opstået som resultater af aksers møde. Planens få barokke træk var markante, men trods alt til at overse, og frem for alt vidnede de ikke om forskydninger i den underliggende geometri.

Trappe og Monument placerer sig derimod klart i den barokke tradition. Den holder ikke rummet adskilt fra tiden og bevægelsen, og den bygger på ideen om at det tilsyneladende stabile og faste altid må bero på lokale og midlertidige formdannelser, ligesom øer i et hav af mere retningsmangfoldige strømme. Den næres af forestillingen om at kulturen ikke bare konstruerer sine egne former ex nihilo, ud af det blå, eventuelt hentet fra en oversanselig idealfære, men at den tværtimod uvægerlig henviser til en natur, der allerede er formgenererende. Barokken ynder af samme grund henvisningen til elementerne, til ilden, til vinden og til vandet især, fordi dette sidste muliggør forestillingen om den glidende overgang fra een formel tilstand til en anden, fra een type af stabilitet til en anden. Dorte Dahlins og Mogens Møllers værker i Hirtshals aktualiserer på mange måder barokkens æstetiske sensibilitet, vel og mærke som andet og





mere end en kuriøs historisk reference i en rebus af andre referencer. Det er i hele trappens og pladsens komplekse geometri, at det barokke element skal søges, og ikke mindst i ambitionen om at forene mangfoldigheden af retningsvektorer, potentielle bevægelser og begivenheder på stedet med den syntese som er nødvendig, hvis plads, trappe og monument skal fungere som samlingspunkter i konkret og overført forstand.

I 1600- og 1700tallets barok møder vi en udtalt forkærlighed for trapper blandt arkitekter, billedhuggere, malere og tegnere. Trappen har på den ene side en som oftest veldefineret funktion: den skal skabe forbindelse mellem to niveauer i en bygning eller i et landskab. Men den er også en figur, et billede på overgangen som sådan, for bevægelsen fra tilstand til tilstand, fra plan til plan. Og den kan være billedet par excellence på tilvækst, forgrening og knopskydning, altsammen velkendte, barokke figurer. Man kan sige, at hvor den klassicistiske trappe repræsenterer en hierarkisk opadstigen mod et højere og mere fuldkomment niveau, dér har den barokke trappe tendens til at gøre bevægelsen som sådan til det afgørende moment. Berninis Scala Regia i Vatikanpaladsets sydlige hjørne, klemmt inde mellem Peterskirken og det Sixtinske Kapel, er et storslået eksempel på en sådan trappe, hvor placeringen af søjler ude i trapperummet og brugen af disse til kunstig perspektivforkortning medvirker til at gøre opstigningen til en suggestiv begivenhed i sig selv. Tredive år senere indviedes den gigantiske Spanske Trappe i Rom, tegnet af Francesco de Sanctis, trappen som med sine hundredevis af trin strømmer ned over skrænten foran Trinità dei Monti som vand i kaskader og terrasser. Piranesi har i sine raderinger og stik fra 1700tallets første halvdel fremstillet denne og mange andre trapper, reelle såvel som imaginære, og fremhævet det aspekt som også er så vigtig i Hirtshals' Trappe og Monument, nemlig trappen der inkarnerer en bevægelse, trappen der rummer sin egen kulmination, stigende og faldende



16. »Trappe og Monument«, udsnit ved reposen. Dorte Dahlin og Mogens Møller fot. 1999.

uden noget videre opbyggeligt sigte. Hans veduta fra Rom med de to trapper, der fører op til henholdsvis Aracoelikirken og Michelangelos Campidoglioplads, har således trapperne selv og livet dér som motiv, snarere end kirken og paladset. Ser man godt efter i Trappe og Monument vil man i øvrigt bemærke en diskret hilsen til netop denne proto-barokke plads på den højeste trappes repos.

Trappe og Monument hedder som den gør, fordi den, ud over at udfylde trappens basale funktion, er i besiddelse af monumentets måske vigtigste egenskab: evnen til at forbinde en lokalitet, et sted, med en figur, der gør dette sted både synligt og tænkeligt som en fold i tiden og i rummet, en fold hvori elementer af det forgangne hvirvles op i det eksisterende rum og sættes i bevægelse i retning mod en altid åben og ubestemmelig fremtid.

Spørgsmålet om hvordan en moderne by kommer til at se ud som den gør, efter hvilken logik den forandrer sig, kan ikke besvares på nogen enkel måde og under alle omstændigheder kun retroaktivt. Vi har i dag betydelig bedre forudsætninger for at forklare Hirtshals' udvikling igennem det tyvende århundrede, end Steen Eiler Rasmussen og Knud H. Christiansen havde på tærskelen til en historie der knapt var begyndt. Hvad fremtiden angår

Litteratur:

Knud H. Christiansen og Steen Eiler Rasmussen: *Plan til en by ved Hirtshals*, Kbh. 1923.

Dorte Dahlin og Mogens Møller: *MoDi MunDi*. Udstillingskatalog fra Vestsjællands Kunstmuseum, 30.5.-2.8. 1998 og Bornholms Kunstmuseum 9.8.-27.9. 1998. Kbh. 1998.

Arne Gaardmand: *Dansk byplanlægning 1938-1992*. Kbh. 1993.

Mai Misfeldt: *Bølgen og blikket*, *Berlingske Tidende*, 18. juli 1998.

Michel Ragon: *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*. 2. Naissance de la cité moderne 1900-1940. Paris 1986.

Specialarbejderforbundet i Danmark: *70 år Hirtshals*. Jubilæumsskrift 1919-1989. Hirtshals 1989.

Frederik Stjernfelt: *At føje sig efter de givne villkår*, *Information*, 3. juli 1993.

Ole Vestergaard: *Et essay om Danmarks Kløndyke*. Hjørring 1984.

står man derimod i samme situation nu som tilforn. Tyvernes byplanlæggere planlagde ud fra deres forestilling om hvad der var realistisk. Det skulle i dette tilfælde vise sig ikke at være det, meget langt fra endda. Når man i dag planlægger Hirtshals, og når Dorte Dahlin og Mogens Møller skal forme et segment af et byrum, så sker det ud fra en ambition der på een gang er mere beskedene og mere krævende.

Planlægningen begrænser sig til en given lokalitet, men opgaven fordrer at denne lokalitet bliver i stand til at samle en by, der før virkede mere spredt end godt var. Denne samling må imidlertid kunne rumme forandringen i sig, den skal kunne destabilisere sig selv, så at sige uden vaklen – historien har lært os at alt andet er urealistisk. Indtil videre synes denne forventning indfriet i Hirtshals.



17. G. B. Piranesi: Prospekt af trapperne på Capitolhøjen i Rom. Vedute di Roma omkring 1748. Efter John Wielton-Ely: »The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi«. London 1978.

MIKKEL BOGH

17. G. B. Piranesi:  
The Steps on Capitol  
Hill in Rome. Vedute  
di Roma c1748. From  
John Wielton-Ely: *The  
Mind and Art of  
Giovanni Battista  
Piranesi*. London 1978.

Every town has its own look, its own particular style by which it can be recognised. The components which make up this style are drawn from any number of conditions encompassing everything from geography and climate, residential planning and the structure of the road network, through to inhabitants' clothing, behaviour and the particular commercial culture. The larger and more complex the town is, the more characteristic the style and the larger the deviation from the norm - this is how the trend appears. If many larger or smaller systems and subsystems function together in the town and if inspiration from without is constantly supplied, then the tendency that unpredictable, "particular" constellations in the structure and life of the town arise will be larger than if the town is dominated by, for example, one single trade, by one delimited population group, or if it is characterised by great poverty or a geographical situation which sets a physical boundary for its growth and thereby makes it more typical than distinct.

What is by many people experienced as the city's greatest attraction and potential, but which by others is seen as a threat and a source of insecurity, is precisely its creative side; in other words, the possibility that spontaneous encounters and occurrences on a micro level can be contained and ultimately cultivated on a macro level - quite the opposite of the type of village culture where the effect of all kinds of small incidents are moderated by a more inflexible macrostructure caused by the dominance of less numerous interests, or maybe the dominance of strong traditionalism. The development of the town's style in a direction away from the norm seems, in other words, to be connected with the ability to create a link

and a sensitive exchange between, on the one hand, movements on a small scale and, on the other hand, the superior structures that encompass town planning, administration and management of the inhabitants' interests as well as of the inhabitants' own pattern of behaviour and attitude. This can, in principle, occur in all types of towns and does actually occur, to a certain degree, everywhere, but in the complex systems of larger town formations the scope for coincidences is greater as well as the potential for change.

Any town can be recognised by its style, just like a person can be recognised by his posture and gait. As Robert Musil notes at the beginning of his novel, "The Man Without Qualities", this must not however divert one's attention from the norm, literally the stereotype, which also characterises the city and, despite everything, gives it a common, recognisable form, however characterful and yet changeable it must appear to be. Neither, we could add, must it remove focus from the situation, that it is precisely in the small town that the possibility of peculiar solutions to problems can arise which in other circumstances would call on the official, standardised answer. The most recent decades' development of urban culture, economy and information technology, in fact the whole phenomenon of globalisation, has created a situation with new potentials for the small provincial town that wishes and is able to take up the challenge.

Denmark offers an example of precisely such a town. In Hirtshals, indeed in many respects the typical provincial town dominated by one or only a few industries, one has, for instance, recently utilised the tendency to soften the previously sharp boundaries between city and

province, between centre and periphery, and taken steps towards an artistically reflective reshaping of the town's profile. With Dorte Dahlin's and Mogens Møller's comprehensive sculptural-architectural adaptation of the town's central square and the connection to the harbour front, a unique dimension of urban renewal has been switched on which hasn't just involved a change of existing parameters but also provides a reflection on this specific locality's history, style and developmental perspectives. Here, we are talking of an adornment that, on the one hand, gives a very planless, "forgetful" town a bit of order and thereby introduces a new dimension of style, and on the other hand, lets some of the town's, despite its immediately pithy, nay, decidedly uncharming appearance, extremely interesting characteristics stand out more clearly and more stylishly than before.

With its circa 7,000 inhabitants, Hirtshals is not a big town. Yet it has, by virtue of its situation by the sea, been favoured by a constant stream of people from all parts of the world, whether they be tourists or sailors working on the Danish and foreign ships that are docked in the large fishing harbour. The changing faces, the sound of strange languages, the constant reminder of a wider world beyond the border and not least the ability to integrate this variety and unpredictability in its daily life, characterises nearly every western city. And one finds a bit of the same turbulence in Hirtshals. That's not to say, that the town possesses the characteristics of a city. Far from it. But we can say, that some of the urban sociological preconditions necessary for small, local events to influence the town's superior structure and planning, are present here to a larger degree than in so many other provincial towns. One might think, that the influence from the ground up in this case has been too one-sided; that the town's development has, by far, mostly been left to the play of coincidence, local market forces and limited trade interests and that this has happened at the expense

of the superior planning, all of it embarrassingly apparent in the town's generally unbeautiful character. No matter what one might think about this development, Hirtshals has without a doubt been a liberal eldorado, at any rate until the tightening of fishing quotas in the seventies, and it has rightly been characterised as a shanty town which has set the stage for a great financial adventure, has made the rise of many individuals possible, and since then many declines also. Moreover, one must admit that precisely the tradition for openness towards those coming from abroad and the almost modernistic desire to forget the history endows this town with a lack of native nostalgia which makes a kind of multiculturalism possible and that, until now, has thrived best in the larger towns.

The artist Dorte Dahlin's work with "The Green Square", as the square by the hotel and the old inn is called, and her collaboration with Mogens Møller, "Staircase and Monument", which connect the square with the harbour area below, do not signify a definite break with the recent development of Hirtshals and the characteristics that the town has acquired up through the 20th century. On the contrary, these two artists have tried to realise and define a relationship between the town and the sea, between what is at home and what is out there, between past and present which it, for various reasons, has not before been possible to give a clear and aesthetically satisfactory form. Add to this, that their work with and around the square, as well as the planning of an unrealised monument where the crossroads intersect, holds a historic dimension, an attempt to give the town a memory that it maybe never has had. The two artists' interpretation of the town's space at the same time opens the door to a whole history of European architecture and art which introduces reference points far beyond the locality's narrow boundaries and they thereby allow us to raise the question of where the boundaries of a locality go to.

In view of Mogens Møller's and Dorte Dahlin's kind of work – originating as it does from the idea of the site specific work – it would be appropriate to ask what kind of place Hirtshals is: How is life lived there? What is its most important components? But one should also ask about the history of the place, about the memory that lies preserved in its stone, in its monuments, in its road network and about the short, or long term, memory the inhabitants carry around with them in their daily life. These questions can of course not be answered directly and adequately in this context. To understand the meaning of the adornments around The Green Square in a historical perspective, one has to examine a part of Hirtshals' history which can scarcely be made out today – not a part of Hirtshals which exists but Hirtshals as it should and maybe could have been, a phantom Hirtshals, Hirtshals' utopia, its ideal model.

#### FROM FUTUROCLASSICISM TO ARCHAEOGEOPLASTIC EXAMINATION

The biggest event in the more recent history of Hirtshals is, without a doubt, the parliament's passing of the Hirtshals Harbour Planning Act in 1918. Work on engineer Jørgen Fibiger's harbour design began a year later and soon transformed the town from a little fishing village with a few hundred inhabitants to a large workplace with many newcomers from far and near. There were great, but not unrealistic, expectations of the significance of the harbour as regards the employment situation in the town and thereby the whole urbanisation of the area. In the second half of the 19th century, with great fortune, Esbjerg harbour was built, with the result that the town during the period from 1879 to 1900 grew from 400 to 13,000 inhabitants. But rather than entrust the new town, Hirtshals, to a random and planless growth, the Ministry for Public Works arranged in

1919 a town planning competition in preparation for a superior regulation of the town's expected explosive development. The competition was won by the architects Knud H. Christiansen and the then 21-year-old Steen Eiler Rasmussen. The town plan project resulted at first in the publication "Plan for the town of Hirtshals" (1923) in which, with drafts of the plan and an explanatory text, it argued for the necessity of physical planning and regulation in an area which faces great expansion; without a plan, say the authors, one cannot avoid traffic problems, inexpedient mixing of trade and residential buildings and on the whole, general disorder. The key words in the competition project are order and clarity. Even though the architects have been forced to make allowances for the character of the terrain and even though they honour the two existing thoroughfares, one clearly senses, throughout the text, their predilection for a certain linear "Classicism" with fixed, straight axes, right angles, symmetry and logical planning.

A first point of reference for the bringing about of ordered relations has been the division of the four demarcated quarters around a town core, a framework that should ensure that the residential area is not mixed with the factory area, which for its part again should be situated beside the railway grounds and so on. This layout of quarters would at the same time provide the chance of establishing a special "fishing quarter" with smaller, uniform houses and "with small paths down to the sea and with drying yards for the fishing nets". In other words, a quarter aimed at those practising the type of small-scale fishing which at that time was the only conceivable kind.

A second point of reference was the structuring of the lines of communication for traffic. In Hirtshals, precisely three kinds of traffic meet: road traffic, railway traffic and harbour traffic. Here it is a matter of understanding the pragmatic relationship, that the traffic in a

broad sense places conditions on the division of residential quarters, factory quarters etc. – and that the life of the whole town depends on this. The central square – roughly what was to become the Green Square, and yet essentially different from this – should of course be the place where the three types of traffic met, the town's traffic centre and junction, placed at the one end of the north to south running central axis which at its middle, has the main trading street, today Nørregade [North Street], and at its other end, the church. Around and across this axis runs now, according to the survey plan, a regular network of axes crossing one another. In this system of lines appear, "logically", two further junctions. Namely, a circular square with roads radiating out in six directions, called in the plan, "traffic square", a centre for "entertainments and such like", and on the other side of the main axis, a station approach where there is intended to be "shops and hotels". Over and above the basic plan itself, which is both visually and structurally characterised by its regularity, the most radical solution appears to be the market place, the toll booth and the semicircular ribbon development along the slope of the hill down towards the harbour, an almost closed composition that arranges itself around the main axis, on the one hand gathering the town's main thoroughfares, and on the other hand, opening itself towards the sea in an almost Baroque, embracing gesture. Seen as a plan, it actually seems as if one here has combined the principles from two Roman squares, the oblong Piazza Navona and the "grasping arms" of St Peter's Square. Surprisingly, this works not least so that the solution to the traffic situation is combined with an aesthetic feeling for the creation of space, particularly for the effect of the various types of squares on the road users, i.e. on the pedestrians, the motorists and the sailors.

"Plan for the town of Hirtshals" has clearly come about at a time in the history of modern urbanisation when it was still possible,

without naivity, to imagine a harmonious union of all traffic types in a plan which considers all parties and interests. The idea of a modern town adapted to rapid development with increasing traffic, yet did not exclude the vision of a provincial idyll, is how it appears in some of the project drawings. Other sketches, and not least the overall plan with its striking system of axes, seems, on first reflection, to involve features from a modernistic ideal of a plan whose main aim had to contain the "urban anarchy" (an impression which the drawings' use of geometrically simplified, so to speak, generic building types immediately could confirm). On closer inspection, these sketches turn out to be an expression of a terribly optimistic, history- and tradition-conscious planning which, at the same time, takes into account increasing urbanisation and for that purpose, draws on experiences from town development in other places in Denmark and Europe. The plan expresses, from beginning to end, the belief that public control and developmental regulation is able to direct the modernisation process, not by regressing to older, pre-modern models of urbanisation but by, on the other hand, pre-empting the growth by controlling and dividing its energy in a rational system. With Knud H. Christiansen and Steen Eiler Rasmussen, one can sense strong inspirations from a particular branch of early modern town planning; at the basis of this lies the concept of the town as a living organism whose planning demands consideration for a complex of ecological, demographic, economic and sociological factors. In spite of the immediate linearity of the plan, it thus enters into the tradition of town planners like Camillo Sitte and Patrick Geddes (whose book *Cities in Evolution* was published in 1913) rather than the tradition of Baron Haussmann and Le Corbusier (whose book *Vers une architecture* was published in the same year as the plan of Hirtshals). The plan of Hirtshals is pervaded by a certain social democratic spirit and not by a utopian avantgardism.



In summary, one could say that, through the whole of the description of the project, one can sense a tension between the want for order and planning and, on the other hand, the respect for the independent growth of the urban organism. "One wants, through subdivision and building regulations, to have some influence over the types of buildings", write the authors, and they continue carefully: "The pressure one thus will be able to put on the built-up area will not be felt as a constraint, since space has been provided for the different types of building, but only as a regulating concern which must seek to maintain a certain order to the advantage of the builders themselves. (...) The houses must be an expression of the inhabitants and built by them (...)". This, on the other hand, does not prevent control over the appearance of the houses; a few lines further on, some more regulations than the above passage suggested are of course also needed: "It is, however, not just the buildings' appearance towards the street that must be regulated, also the facades facing the backs of the housing blocks must show the coherence of the plan".

We know now, that history was not to agree with the planners. Hirtshals certainly did expand violently, maybe more violently than one had dared hope for during and after the construction of the harbour in the twenties; especially in the 60s, before the fishing quotas put a certain restraint on the great haul, the town experienced, as mentioned, a financial adventure unprecedented in the history of Danish fishing. But as development picked up, all planning was thwarted, private interests and business interests got in the way and the result was that only a few subdued attempts to carry out the Hirtshals plan were made. Today there is a single and almost imperceptible star-shaped cross at the end of Nørregade as a reminder of the, in theory, realisable town plan whose designers and originators, however, did not take into account the technological development or the furious

haste and almost inbuilt lack of history of local liberalism. Hirtshals' modernity has been allowed to flourish unrestrained. Its shape is pure here, for better or worse. It seems, above all, to be devoid of any provincial nostalgia: The history of the town is the 20th century history and there is no way back. However, one can talk of a modernity which has passed the point of self-possession, where it begins to be able to look back at itself, challenge itself and at least allow itself to place the question: What now?

The situation is historical and full of perspectives. The establishing of the North Sea Centre and the North Sea Museum in the mid-1980s was the first sign that fishing, either with or without the will of its practitioners, had moved into a third, one could be tempted to say, post-modern phase. During the industry's first and, until now, longest phase, the sea was at the same time the primary source of sustenance and also a deadly dangerous enemy. One fished to get food, to earn in order to survive but sometimes the losses were great. During the second phase, fishing became a big industry with an enormous earnings potential, made possible to a great extent by technological development. In the third phase, the possibilities for fishing are still there but, despite everything, greatly reduced, which exposes the industry to more or less forced alliances with research work and with the tourist industry. The North Sea Centre's "post-modernity" consists precisely in creating a framework around the exploration of the North Sea as a sensitive ecosystem that, rather than being a pure resource, an unemptiable source of economic gain, actually must be protected against misuse. Nature has, to a certain extent, returned, the sea has returned, not as the life-threatening element of earlier times (though it is still only fools who do not fear...), neither as the release of artists' and other aesthetes' romantic dreams (for that purpose, it has lost too much of its innocence), but as a phenomenon with many faces, an

object for different forms of interaction: for knowledge, for enjoyment, for contemplation and forfeiture and then, of course, for transport, traffic and fishing. At the same time, for Hirtshals, this has meant withdrawing from the local liberalistic phase of the history of provincialism which, above all, is characterised by self-sufficiency.

That the town of Hirtshals, in recent years, has entered an alliance with art, indicates only that this new development has consolidated itself. The art offers, in this context, not a reparative adornment of a place with a weakened aura but lies in continuation of the self-reflection which the North Sea Centre also, in its field, was an expression of. Dorte Dahlin's design of The Green Square (inaugurated 1993) and her collaboration with Mogens Møller on the creation of the enormous staircase which connects the square and the harbour, called Staircase and Monument (inaugurated 1997), simply takes a very conscious starting point in the town's open situation which, in nearly every respect, differs from the openness the architects behind "Plan for the town of Hirtshals" faced. Then, the town had to be founded, its future to be predetermined, and for the town planners there was not much other than a terrain to comply with; today the town must be examined and reflected on, some connections that have not before been very clear must be marked, lines of communication must be drawn out and for the artists, there is also, apart from a terrain and a geography, an existing town, a history and a local culture to comply with. Dorte Dahlin and Mogens Møller have, among other things, applied the name "archaeo-geo-plastic examination" to their project to emphasise that it is neither about town planning nor is it about architecture, in the strictest sense, let alone about the placing of isolated works of art in a moreover trivial area of town but, on the contrary, it is, from first to last, about an artistic-plastic search for a certain locality's form. One senses clearly the artists' familiarity with the

western tradition for site specific art as it originates from the 60s Minimalism and Land Art. Mogens Møller was one of the leading exponents in Scandinavia of these movements, especially as co-founder and member of "Institut for Skalakunst" [Institute for Scale Art]. But there is something else and yet more at stake in The Green Square and in Staircase and Monument than the often neutral, site-marking and framing gesture of the purely site specific art. For Dahlin and Møller, it is a case of both marking and symbolising; the place must be seized on and emphasised for the qualities that precisely now belong here. But at the same time, it must be activated, enhanced, redoubled and interpreted. Otherwise the marking would lose meaning and authority and too much would thereby be left to business life, traffic and the power of deeply rooted habits. One could say, that where Minimalism and the radical Land Art highlighted the place and the moment, that is to say, the observer's bodily phenomenological presence, Dorte Dahlin and Mogens Møller want to highlight the place in its context with a more comprehensive network of points in time and space, both historically and geographically. The observer's experience of the tangible space's hic et nunc is still all-conclusive but this experience will now, through the square's and the stairs' use of images, be set in bigger framework that involves more timeliness and a more folded and topological space.

If one was, on this abstract level, to characterise the difference between these new public works and the original "Plan for the town of Hirtshals", then it would have to consist in the concept of what an urban context is. Knud H. Christiansen and Steen Eiler Rasmussen, who often talk of "the coherence in the plan", endeavoured to create a visual and geometric unit which, among other things, via a system of mirrored axes, gave the impression of order and a clear framework. Dorte Dahlin and Mogens Møller also use axes and also make use of an underlying geo-

metry; but the connections which are established between the square's individual sections, between the square as a whole and the rest of the town, between the steps and the physical surroundings, between the plan's geometry and the people who go about their daily lives there, these connections are produced in a plan that is partly experienced tangibly, as a particularly spacious and visual frame around the life of the town, and partly read figuratively, i.e. metaphorically and associatively. This complex of interlaced lines of communication are held in place by a completely different type of geometry than that which was present in the plan from 1923. The planners' geometry had a controlling, regulatory function: it wanted to direct the eyes, the traffic, yes, in a certain way, also people's behaviour and all of these in the same direction. The artists' geometry is of a different and more descriptive kind: it seizes and stylises what has already been given, it gives one's imagination free rein over it, lets it point beyond itself in a virtual space, so to speak. The first, is a projected geometry – it doesn't really come from anywhere but has a very exact aim. The second, must be described as a geometry of chance – it is deduced from the town's and nature's own texture, it is a result equally of historical coincidences and absolute necessities but it doesn't have a decided aim.

#### FOLDS IN TIME: THE SQUARE AND THE STAIRS

The Green Square has a position which not many other squares have been granted. It has town to the one side, harbour and sea to the other. To the one side a relatively flat terrain, to the other a steeply sloping terrain. Rather than being centered, the square seems therefore open, almost like a platform from where harbour and sea can be looked on and inevitably will be, solely because of this opening's suggestive effect. The characteristics of the square have of course also always been that group of

talking or silent people who look out over the harbour, out over the sea. Dorte Dahlin has elevated this stare to a theme and general figure in her improvement of the square. The flagstones' rhythmically scanned grid gives the otherwise somewhat unclearly defined space a clearer unification but indicates, at the same time, two dominating lines of sight and communication: the one line goes between the hotel and the sheltered corner at the west end of the square and the other between the town and the sea. Without making the square capsize in the direction of the harbour, and without specifying a centre, the pattern supports the theme of seeing and ensures a clear visual link with harbour and town.

On a more metaphorical level, the square's two oval pools function – both with wind-sensitive wave generators – as eyes that stare out into space. The pools outline an east-to-west running axis that, in itself, is a line of sight but this doesn't follow the grid's vigorous vectors at all. The pools therefore almost seem to "float" on the area's squared design whose geometry they relativize, bring in disorder or at least supplement with an alternative geometry which obeys completely different laws, namely those of compass. Thus, what is created is not just an allegorical reference to the boat's floating on the sea, or to the eye, which in a sweeping movement scans the line of the horizon. The apparently skew placing reveals the presence of "the geometry of the eye" in the square, a geometry which settles over the systematic geometry and which doesn't necessarily follow a plan's predefined lines because it constantly creates new ones, stretched as it is between a movable observer's point of view and an object or a point somewhere else, which also may be moveable, in some cases, actually also seeing itself.

It demands some length of time, of concentrated staying in the square, before one realizes that several of its lines actually come from two metal plates placed on the outside wall of the

little toilet house with the oriental curb roof. They appear here, just like two squinting eyes: in the one "eye", there is the panel for a little weather station which sits on top of the house and whose anemometer affects the water's movements in the pools. Here one can find information about the square in the many languages that one can come across in Hirtshals, Vietnamese, Russian, Norwegian, Danish etc.; in the other "eye", there is a poem by Søren Ulrik Thomsen. From these two areas, several of the square's lines meet and cross, however, precisely not the lines of the grid and the pools. From here go the boundary-marking granite blocks which separate the square from the road to the one side and the bistro area to the other; from here, goes the line of sight which via a star-shaped pipe in the leeward wall hits the monument for the six sailors from the "unsinkable" lifeboat, RF2, who died during a rescue operation outside the harbour; and from here runs a line through the bed's plantation. And somewhere far out in the square, there is a tuft of lyme grass fenced in by woven metal, "The square's heart", according to Dahlin, just opposite Thomsen's poem about the trawlers out at sea, but at the same time fitted into the order of the grid. Here the geometries overlap and a kind of local synthesis arises.

Contrary to most other squares, The Green Square opens the town towards a space and an element which themselves aren't socially or culturally specific, even though it, to a great degree, influences the town's social and cultural life. The square is normally the place where culture considers and symbolises its own boundaries and at the same time, the place where it points to something beyond the boundary; hence the metaphysical and legal atmosphere in many central squares, where the church, the law courts or the town hall tower over the other buildings. By, at the same time, creating a frame around social life and orientating the square's space towards this culture's otherness, which the sea also is, Dorte

Dahlin has interpreted the characteristic staring as something other and more than a pragmatic reconnoitring of the terrain and the water. It is perhaps, first and foremost, a reflection on the endlessness which sets the culture's own finality off. All cultures unfold with nature as its background but in Hirtshals it is a matter of, to an emphatic degree, the town's life coming into existence with the sea as its opponent and partner. It is a town whose whole social and spiritual order ultimately is directed towards the sea and which, as it always will have this roaring in the background and will incessantly feel the wind sweep over the square and down through the streets, has had to, in every sense, relate to what's out there, that which is beyond the boundary. Dorte Dahlin's square affords a necessary protection against this other's importunate presence, not least with the sheltered corner and its thyme-smelling bed. But, above all, it symbolises and maintains nature as an object for tangible, physical interaction and absorbed, metaphysical reflection. With the overlapping of the different geometries and with the use of references to non-western traditions – namely through the "Japanese" garden and the "Chinese" brick dogs – the meeting between the sea as a mercilessly soothing, entropic element and various cultures' formal constructions, is put into play.

If the square creates a powerful context, it is not actually so much in the form of the impression of order as the geometrically clear network conveys. The connection appears, especially on this second level, where the "geometries" of culture and nature, in a strongly stylised form, are allowed to be broken and mixed.

With Dorte Dahlin's and Mogens Møller's Staircase and Monument, the physical link between the square and the harbour is established. Because of its position, the steps automatically emphasise the parking space in front of Hirtshals Hotel which Dorte Dahlin has

not yet been commissioned to interpret and which should complete The Green Square. Thematically and architecturally, it is, however, so closely associated with the grounds of the square, that the connection must be obvious to anyone. Thus, one of the forked steps' two wings follows the grid pattern of the square, whereas the other leads directly down over the slope.

Just as in the square, we see in Staircase and Monument a mixture of different geometries, of the principles of space and form, of historical traces and images, which create the openings and cracks in the material which must be there to transform a monumental form into a pithy figure without an importunate meaning, to a figure that invites questioning, wonder and reflection. And just as in the square, the unavoidable staring out over the water is staged. Here, however, it is in a less discreet manner. The steps rise, at first, several meters above street level, so that to come down the slope, one first has to go quite a few steps up. As it is split in two wings of different width and step height, there will be a difference in how high one ascends; but both steps culminate in a platform that gives an intensified view over harbour and sea and which, moreover, gives an outlook over the square when one ascends from below or when one turns around to look back. The gazing figure stands, at the same time, at the base of the elaboration of the narrow passage between the rise of two steps, which end in a bastion. Here, one does not go out with any other aim than to extend the reflection and change the viewpoint a little. Protected on both sides by a high mahogany railing, one is led through the passage out onto the bastion which, however, surprisingly enough, doesn't end in yet another lookout post but conversely, ends in two images which appear to "look back" towards the observer. There is reference to a version of Mogens Møller's and Dorte Dahlin's double work Snowman/Tartan from 1989. Highest, is Møller's eyeless snowman which, with a poin-

ted nose, points in over land, and lowest, leaning itself up against the plinth, is Dahlin's tartan slab.

The stopping of the eye's flight over the harbour and the water, which here takes place, has a threefold effect.

Firstly, it occasions a conversion of, or a folding in the general direction of the gaze of the figure. Where there, at other places in the square and by the steps, is an invitation to a view, here, this double work makes, on a formal level, an appeal to the observer to look back towards her own space. It reminds one, that a look is not given out towards the world without a look coming from outside that makes the viewer herself a part of this world. The tartan surface refers thus, to the opposite neighbour on the other side of the water but also becomes, together with the snowman, this opposite neighbour that looks back at us. With its crossing, interwoven lines and bands, it can, moreover, be seen as an image on the grid structure which the square and the steps create themselves. One of these points arises exactly there, where the outwardly directed lines of sight cross the lines that lead back again, so to speak. Steps and Monument, in that way, places its visitors in a phenomenological cross pattern where to look no longer can be characterised as a purely contemplative state but precisely must be described as an interaction either between subjects or more generally between people and the world.

Secondly, the snowman's landward orientation is said to substantiate the movement of waves which the double steps describe with their rising and their falling. The snowman ensures that some of the energy returns to the town space and doesn't disappear out over the slope. The shape of the steps stylises a wave washing in over the square. But also the sucking and roaring retreat of the wave. At the violent encounter of the two steps' tracks below the bastion, a kind of fractile-geometric accumu-

lation of columns rises, like a formalised chaos of foam and whirlpools, which, for those familiar with art and architectural history, leads one's thoughts to Malevich's suprematist *Architectones* but which, on the other hand, does not have the steady anchoring of these at all: they float almost without contact with the actual steps, as if they were an independent element and an image on the point of disappearing again. Despite this lightness, a powerful movement over the slope is created together with the bastion's prominent position, and the question then arises, how does one avoid all the energy, the whole dynamics, being led in the one direction and making the steps' movement too one-sided. The snowman's discreet but unsociable return of the look ensures that the steps don't become a fort, a work of defence (there are too many bunkers to be found along the west coast and, to a large extent, by Hirtshals). It reminds one that the wave also washes the other way, towards the town, whose space it thus relates to, at the same time stimulating and provocative.

Thirdly, the snowman's position shows the necessity of a demonumentalising of the symbolic figure. To raise a monument at the end of a bastion-like wall, can be a problematic matter with many political pitfalls. Here a large uniting figure could represent the self-image of the population or power, raised high above all other "looks", raised high above the horizontal world's swarming movements. Looking out over the sea, it could symbolise a town's, a group's, a nation's wish to establish a dominating direction for "the look", a wish for a glorious future, for a control over the space out there, generally incarnated in one particular manly figure. But this is precisely what Staircase and Monument don't intend to do. It is this demonstration of power that the artists want to avoid - and have managed to avoid - thanks to the snowman. In itself, it is too superficial, too androgenous, too diffused in its intention (only the nose specifies a direction) to be able to represent one idea, one

group of inhabitants, one ambition of power. The snowman cannot constitute the focal point for the diversity of gazes, which the representative monument would neutralise in its politically ambitious gesture. However, it is monumental, a monument that gathers in order to spread and throw back again. If it symbolises anything, if it conjures up anything, it must therefore be reflection in general, self-reflection in particular.

We saw how the original "Plan for the town of Hirtshals" contained strongly Classical characteristics and a few Baroque ones besides. Classicism - if one can allow a loose usage of terms in the history of style - consisted in the maintaining of an almost unchangeable system of axes, a system that, however, was a purely speculative projection, not obtained from a particular place other than the planners' fantasy about an ordered and planned town. Classicism also consisted in the focus on lines and space, space arising as a result of the meeting of the axes. The plan's few Baroque characteristics were pronounced but, despite everything, nothing to speak of and above all, they did not show displacements in the underlying geometry.

Staircase and Monument places itself, on the other hand, clearly in the Baroque tradition. It doesn't keep space separated from time and movement, and it builds on the idea that the apparently stable and fixed must always depend on local and temporary creations of forms, just like islands in a sea of currents flowing in many directions. It is fed by the conception that culture doesn't just construct its own forms *ex nihilo*, out of the blue, possibly obtained from a transcendental sphere of ideals, but that it, on the contrary, inevitably refers to a nature that already is form-generating. The Baroque, for the same reason, is partial to reference to the elements, to fire, to wind and to water especially, because the latter makes possible the notion of the gliding transition from one formal state to another, from one type of

stability to another. Dorte Dahlin's and Mogens Møller's works in Hirtshals realise, in many ways, the Baroque's aesthetic sensibility, that is, as something other and more than a curious historical reference in a rebus of other references. It is in the whole complex geometry of the steps and the square that the Baroque element must be looked for and not least, in the ambition to unite the multiplicity of the directional vectors, potential movements and events then and there, with that synthesis which is necessary if square, steps and monument are to function as rallying points in the concrete and figurative sense.

In the Baroque of the 1600s and 1700s, we meet a pronounced partiality for staircases among architects, sculptors, painters and illustrators. Stairs have, on the one hand, as most often is the case, a well-defined function: They must create a connection between two levels in a building or in a landscape. But they are also a figure, an image of the transition as such, for the movement from state to state, from level to level. And they can be the image par excellence of growth, ramification and budding, all well-known Baroque figures. One could say, that where the Classical stairs represent a hierarchical rising towards a higher and more complete level, the Baroque stairs have a tendency to make the movement, as such, the decisive moment. Bernini's *Scala Regia*, in the south corner of the Vatican Palace, squeezed in between St. Peter's and the Sistine Chapel, is a magnificent example of such steps, where the placing of columns out in the step area and the use of these for artificial foreshortening of perspective, contribute to making the ascent into a suggestive event in itself. Thirty years later, the gigantic Spanish Staircase, designed by Francesco de Sanctis, were inaugurated, the staircase which, with its hundreds of individual steps, stream down over the slope in front of *Trinità dei Monti* like cascades and terraces of water. Piranesi has in his etchings and engravings from the first half of the 1700s depicted these and many

other steps, real as well as imaginary, and emphasised that aspect which also is so important in Hirtshals' Staircase and Monument, steps that incarnate movement, steps that hold its own culmination, rising and falling without any further edifying aim. His vedute from Rome, with the two staircases that lead up to *Aracoeli Church* and Michelangelo's *Campidoglio Square* respectively, thus has as its theme the steps themselves and the life there rather than the church and the palace. If you look carefully at Staircase and Monument, you will moreover notice a discreet salute to precisely this proto-Baroque square on the landing of the highest steps. Staircase and Monument is called what it is because, apart from fulfilling the basic function of the staircase, it possesses the monument's maybe most important characteristic: the ability to connect a locality, a place, with a figure, that makes this place both visible and conceivable as a fold in time and in space, a fold in which elements of the past are raised in the existing space and put into motion in the direction of an always open and indeterminable future.

The question of how a modern town comes to look like it does, according to which logic it changes, cannot be answered simply and, in any case, can only be answered retrospectively. We are in a considerably better position today to explain Hirtshals' development through the twentieth century than Steen Eiler Rasmussen and Knud H. Christiansen were on the threshold to a history that had barely begun. As far as the future is concerned one is, however, in the same situation now as before. The town planners, of the 1920s planned on the basis of what they considered realistic. In this case, it turned out not to be realistic, in fact very far from it. When today one plans Hirtshals, and when Dorte Dahlin and Mogens Møller are to fashion a segment of a town's space, then it occurs from an ambition that is both more modest and more demanding. The planning limits itself to a given locality but the task demands that this locality must be capable of

gathering a town that before seemed more spread than was good for it. This gathering must, however, be able to contain the change, it must be able to destabilise itself, so to speak,

without faltering – history has taught us that everything else is unrealistic. So far, this expectation seems to have been met in Hirtshals.