

1.1 Problemformulering

Tivoli, Dronning Margrethe og hvide landsbykirker. Glittede postkort vidner om disse institutioners symbolske værdi, som er af en særlig karakter. De fungerer i en dynamik mellem tradition og fornyelse, som er nødvendig for deres overlevelse. Tivoli må præsentere vildere og vildere fornøjelser, uden at havens traditionelle stemning går tabt. Kongehuset må forny sig på folkelig vis, uden at den eventyrlige aura forsvinder. Den moderne kirke må ligeledes forandre sig, både åndeligt og arkitektonisk.

Den arkitektoniske balancegang er emnet for denne opgave. Visse krav skal opfyldes, såsom at kirkerummet skal kunne bruges til fx bryllup. Men balancen mellem tradition og fornyelse er ikke givet på forhånd. Vil man have en traditionel kirkebygning, såsom Grøndals Kirke (1927-28), der er en tro kopi af en middelalderkirke?¹ Eller vil man bygge en kirke som afspejler tidens ånd, et sandt *imago mundi*, med fare for at miste den kirkelige stemning? Kirken er desuden et sakralt rum, men graden af dette kan også diskuteres. Ønsker man at skabe et såkaldt Domus Dei eller et Domus Ecclesiae, altså et Guds hus eller et hus for menigheden?

Blandt de mange eksempler på moderne danske kirker lyser én specielt op – Bagsværd Kirke, tegnet af Jørn Utzon i 1976. Arkitekturkritikerne Kenneth Frampton og Christian Norberg-Schulz er eksempler på de mange, der bogstavelig talt har rost Bagsværd Kirke til skyerne. Deres fælles fascination synes jeg er interessant, fordi det tyder på at Utzon har formået at tegne en kirke, som i den grad reflekterer sin tid – og tidens billede af en kirke.

Mit primære mål i denne opgave vil derfor, med Bagsværd Kirke som det arkimediske punkt, være at analysere baggrunden, rammerne og formålet med moderne kirkearkitektur, samt om Bagsværd Kirke opfylder kravene for en moderne kirke. Jeg vil derfor begynde med en kort gennemgang af kirkearkitekturens historie som baggrund for den moderne kirkearkitektur. Jeg vil hernæst gøre rede for diskussionen omkring Domus Dei eller Domus Ecclesiae, som er bestemmende for en kirkes udformning. Desuden vil jeg bruge Foucaults heterotopi-begreb som et værktøj i min analyse af den moderne kirkes formål. Efter analysen af Bagsværd Kirke følger en kort gennemgang af Frampton og Norberg-Schulzs syn på Bagsværd kirke samt en analyse af deres kirkesyn. Endelig har jeg valgt Johan Otto von

¹ Kjær 1989, s. 164

Spreckelsens kirke i Stavnsholt som et modspil til Utzons kirke. Stavnsholt kirke indeholder andre løsninger end Bagsværd kirke, og kan derfor bruges i en kritik af denne, hvilket er formålet med at inddrage den.

2.1 Kirken frem til år 1900

Størstedelen af Danmarks ca. 3000 kirker er opført i middelalderen, nærmere bestemt i perioden omkring 1150 til reformationen i 1536.² Disse godt 2000 kirker er fortrinsvis opført i enten romansk eller gotisk stil, hvor den romanske er den ældste. Man skelner oftest mellem de to stilarter på buernes udformning; den romanske er rund, mens spidsbuen er gotisk. De romanske vinduer er tilsvarende oftest mindre, hvorved de slipper mindre lys ind. Romanske kirker er derfor mørke, kun oplyst af stearinlys, mens gotiske kirker er kendte for det guddommelige lys. I gotiske kirker er skibet og koret desuden bygget ud i et, således at adskillelsen mellem de to ikke fremstår så markant. De fleste kirker er romanske i deres grundmodel, hvorefter de senere bliver udbygget i gotisk stil, fx med nyt, hvælvet loft eller udvidelser af skib eller kor. Foruden spidsbuerne kan disse også kendes på kamtakkerne og gavlblændinger, som er fordybninger i muren. Våbenhuse og kapeller er ligeledes et gotisk fænomen.

Den typiske kirkes grundform består af et rektangulært skib (eventuelt formet som et latinsk kors), et kvadratisk kor, senere ofte tilføjet en halvrund apsis. Kor og apsis vendte altid mod øst, idet man mente, at paradiset lå dér, hvor solen stod op. De gejstlige befandt sig således nærmere frelsen, modsat menigheden som befandt sig i det vestvendte skib. Sakristiet er som regel bygget på korets nordside. Kirketårne har været brugt fra starten, såsom fx på Kalundborgs femtårnede kirke fra 1100-tallet.³

Efter reformationen ophører kirkebyggeriet stort set, og visse steder begynder man sågar at nedrive kirker. Det skyldes først og fremmest, at det nødvendige antal kirker på dette tidspunkt er opført. Men det skyldes også, at den katolske og den protestantiske kirke så forskelligt på kirkebygningens funktion. For katolikkerne var kirken Guds hus, bygget for gennem messen at prise hans ære. Protestanterne så derimod kirken som et praktisk

² Svendsen 1990, s. 7

³ Kjær 1988, s. 16-17, 38-42, 91-96

forsamlingshus. Den skulle altså kun kunne rumme menigheden, hvorefter overflødige kirker blev revet ned.

En medvirkende faktor var også kirkens økonomiske forhold, idet kirkerne snart blev privatejede. Nye kirker skulle finansieres privat, hvilket ligeledes dæmpede byggelysten. I tiden indtil 1900 opføres altså meget få kirker. De fleste nye kirker opføres i købstæderne eller som kongeligt byggeri, og som regel i gotisk stil, eventuelt tilført visse elementer fra samtiden, såsom renæssancens svungne gavle. Den gotiske stil forblev altså idealet. Senere stilarter såsom barokken satte primært sit præg på kirkernes indre udsmykning.⁴

2.2 Den moderne kirke

Med industrialiseringen forandres billedet. Et kraftigt stigende indbyggertal i byerne medfører også et behov for nye kirker, der kan huse den voksende menighed.⁵ I 1890 tager en gruppe mænd initiativet til oprettelsen af Udvalget for Kirkesagens Fremme i København, som senere bliver til Kirkefondet, der i alt har stået for finansieringen af ca. 130 nye kirker i hele landet. Alt i alt har man ifølge *Nyere danske kirker* (1990) således opført ca. 450 nye kirker i Danmark de sidste hundrede år, hvilket må ses som en betydelig udvikling.⁶

Mange af disse kirker er opført i Københavns nye kvarterer eller i omegnskommunerne. Der er visse markante forskelle mellem middelalderkirkerne og de nye kirker. I begyndelsen er de nye kirker ofte små, idet byggegrundene er dyre og finansieringen privat. Først i 1966 overtager staten det økonomiske ansvar. I stedet for den typiske adskillelse mellem kirke, forsamlingshus og præstegård ser man ofte kombinationsløsninger. Dette skal ses som et symbol på en forandring i kirkens opgaver. I langt højere grad er der nu tale om en socialt orienteret institution. I begyndelsen var kirkerne fortsat i gotisk stil, fordi man brugte færdigformede gotiske detaljer, der var masseproducerede efter engelsk forbillede og dermed billige. Samtidig var der mange arkitekter, fx Jensen-Klint (*Grundtvigskirken* i København, 1940), som brugte den gamle form for at bibeholde stemningen fra ældre kirker. Kirken er et traditionsbundet sted, og man risikerede at miste den åndelige fornemmelse, de gamle kirker indgød, hvis man eksperimenterede med nye former.

⁴ Kjær 1989, s. 19-24, 37-42, 96-104

⁵ Man regner med en kirke og to præster pr. 10.000 indbyggere. Dette er ikke lovpligtigt. Kjær 1989, s. 148

⁶ Svendsen 1990, s. 8

Denne brug af den gamle form er problematisk, fordi Kirken som institution gennem tiderne har fungeret som mæcen for kunsten, der til gengæld har repræsenteret det kristne budskab i et tidssvarende kunstnerisk budskab. Forfalder man til det, Ulla Kjær og Poul Grønder-Hansen kalder "stilreservat" i *Kirkerne i Danmark II* (1989), mister kirken sin evne til at komme med et aktuelt budskab. Så forfalder kirken til et arkitekturhistorisk museum, hvilket næppe er en arkitekts højeste ønske.

Margit og Erik Norman Svendsen (*Nyere danske kirker*, 1990) anser at vinderen af Kirkefondets konkurrence i 1941, Adventskirken i Vanløse, er den første, der bryder med traditionen. Arkitekten Erik Møller skabte en funktionel helhedsløsning, som fx tog hensyn til kirkens placering i bybilledet. Det er dog vanskeligt at afgøre, om denne kirke virkelig er den første, idet udviklingen går gradvis. Således er Immanuelskirken på Frederiksberg, der er tegnet af Andreas Clemmensen i 1893, bygget i gotisk stil men med nye konstruktionsformer og materialer.

Efter 2. Verdenskrig rejser arkitekterne ud og finder inspiration, bl.a. hos Frank Lloyd Wright og Le Corbusier. Sidstnævntes valfartskapel i Ronchamp har især været til stor inspiration for mange danske arkitekter. Hans indflydelse kan bl.a. ses på visse af forslagene til den idekonkurrence, daværende kirkeminister Bodil Koch udskrev i 1961. Idekonkurrencen står som en milepæl, idet mange af deltagerne senere har stået for flere kirker, såsom Johannes Exner, Tyge Arnfred og Johan von Spreckelsen. Vinderværket blev desværre aldrig opført – en betonblomst med kors i midten, tegnet af Helge Hjertholm, en tidligere elev hos Utzon. Efter 1966 finansieres kirkerne som sagt af staten via kirkeskatten, og de lokale menighedsråd fungerer som bygherrer. Dette baner vej for større og mere kostbare kirker.⁷

2.3 Domus Dei eller Domus Ecclesiae?

Visse få krav skal opfyldes, når man bygger en kirke. Det er indlysende, at man skal kunne gennemføre en gudstjeneste, dåb, bryllup osv. Traditionelt har katolikerne holdt på, at det var Guds hus (Domus Dei), mens protestanterne argumenterede for, at det er menighedens hus

⁷ Svendsen 1990, s. 8-12

(Domus Ecclesiae).⁸ Udgangspunktet for denne stridighed er et stykke fra Johannesevangeliet, 2:18-21, hvor Jesus river templet ned:

”Jøderne sagde da til ham: ”Hvilket tegn viser du os, siden du gør dette?” Jesus svarede til dem: ”Riv dette tempel ned, og jeg vil rejse det igen på tre dage.” Da sagde jøderne: ”Dette tempel er der bygget på i 46 år, og så vil du rejse det igen på tre dage?” Men det tempel, han talte om, var hans legeme.”⁹

Citatet er for så vidt ganske tydeligt; man kan holde gudstjeneste overalt, idet mennesket bærer templet i sig selv. Samtidigt har man haft brug for at kirken også manifesterede sig udadtil, som et magtsymbol i flere henseender. I dag er diskussionen på verdensplan ikke længere en katolsk-protestantisk diskussion, men snarere en alment teologisk og arkitektonisk diskussion. Biskop Henrik Christiansen (1992) er en af dem, der mener at kirken bør være et Domus Dei. Han mener, at ”kirkerummet jo ikke bare er en mere eller mindre tilfældig ramme omkring en flok mennesker.”¹⁰ Det skal derimod symbolisere dåben og opstandelsen, selve kristendommens væsen.

Christian Norberg-Schulz (1986) argumenterer ligeledes for et Domus Dei. Et Domus Ecclesiae er ”basert på en utilstrekkelig forståelse av arkitekturens opgave.”¹¹ Kirken skal ikke isolere sig fra det verdslige, men nærmere repræsentere ”Guds nærvær i verden.”¹² Arkitekturens opgave er i den henseende at forklare tingenes rette sammenhæng, specielt forholdet mellem det guddommelige og det jordiske. Han mener endvidere at et Domus Ecclesiae adskiller det guddommelige fra det jordnære, hvorimod et Domus Dei er et sted, hvor menigheden kan møde det guddommelige. Kirken som bygning skal med andre ord repræsentere det ikke-repræsentative, og derigennem give en irrationel forklaring på verden.¹³

Pudsigt nok bruger Ole Wivel (1994) stort set de samme argumenter, blot for et Domus Ecclesiae. Han skelner mellem kirkebygningen og kirkerummet, hvor bygningen kun for ham er en ramme omkring indholdet. ”Kirkerummet er kun et tilfældigt, historisk billede på verden udenfor kirken”, siger han desuden, men argumenterer samtidig for at det som sådant er

⁸ Nygård, s. 76. Oprindeligt betyder ordet kirke ”Guds hus” efter det græske *kyrios*, gud, og *oikia*, hus. Kilström, s. 7

⁹ Bibelen, s. 1337

¹⁰ Wivel, s. 19

¹¹ Norberg-Schulz 1986, s. 170

¹² Ibid, s. 170. Kursiv er Norberg-Schulzs.

¹³ Ibid, s. 170-71 samt Norberg-Schulz 1996, s. 73-78

symbolsk.¹⁴ Kirkerummet er det sted, hvor almagten igennem kunsten gør sig gældende. Det håndgribelige materiale skal repræsentere det uhandgribelige, mener han. Det er vigtigt at understrege, at Wivel kun ser kirkebygningen som en tom skal. Det er det, der er indeni, der betyder noget – bygningen rundt om rummet kan lige så vel være en barak som en skyttegrav. Det interesserer ham ikke. Til gengæld får kunsten – altertavler og anden udsmykning - indeni kirken betydning. Den skal repræsentere nutiden, og i mødet mellem kunsten og ordet forenes det nye og det gamle – og måske kan kunsten endog formå at repræsentere mødet mellem det guddommelige og det jordnære.¹⁵

Le Corbusier (1950) er tilsvarende fortaler for et Domus Ecclesiae. Han betegner kirken som den "dums", man holder gudstjeneste i. Det er Domus Ecclesiae-tanken i dens reneste form. Ser man på le Corbusiers berømte valfartskapel i Ronchamp, fungerer kirken som en smuk skal omkring le Corbusiers egne kunstværker. Kapellet er således ikke et sted primært for Gud, men derimod et sted, der på en gang er helligt og reflekterer verden i kunsten.¹⁶

Endelig argumenterer Øvind Nygård (1995) for et Domus Ecclesiae. Han citerer Willer, som var pastor i Bagsværd da kirken skulle bygges. Denne mener ikke, at man kan bygge et helligt rum – man indvier dem. Dette er en klar Domus Ecclesiae-tanke, idet den henviser til Jesus' ord om, at templet kan være hvor som helst. Stedet skal blot indvies. Nygård fører denne tanke videre, idet han mener at tilværelsen i sig selv er hellig. Er tilværelsen hellig, bør kirken som bygning afspejle denne hellighed. "I kirken konfronteres subjektet med sin egen væren til."¹⁷ Kirken kan altså ikke blot være en ramme, men må også fungere som spejl.

I virkeligheden argumenterer Nygård for en mellemting mellem et Domus Dei og et Domus Ecclesiae. Kirken skal på den ene side være et sted for menigheden, "et mødested for kirkelige handlinger". På den anden side skal det være et sted, som adskiller sig fra det profane, hverdagen. Nygård konkluderer, at kirken er som kunsten, idet begge er karakteriseret ved en form for formålsløshed, forstået således at den i verdslig forstand ikke kan bruges til noget konkret.¹⁸

¹⁴ Wivel, s. 19

¹⁵ Ibid., s. 15-17

¹⁶ Baker, s. 240-265 og Simonsen, s. 2

¹⁷ Nygård, s. 76

¹⁸ Ibid., s. 76

Grænsen mellem et Domus Dei og et Domus Ecclesiae er flydende. Norberg-Schulz argumenterer for et Domus Dei, men ønsker samtidig at kirken skal reflektere mødet mellem det hellige og det profane. Wivel argumenterer for et Domus Ecclesiae, hvor bygningens udformning er underordnet. Men samtidig ønsker han at fylde rummet med kunst, der kan spejle mødet mellem det hellige ord og den profane verden. Alle ovenstående argumenterer således for, at kirken skal spejle mødet mellem det hellige og profane, men er uenige om hvad man skal lægge mest vægt på.

Samtidig indtager kirken som bygning en anden position end samfundets andre bygninger. For det første semantiseres alt i kirkerummet. Et bord er ikke blot et bord, men et alter. Stolenes placering kan afspejle menighedens forhold til sig selv som kristne – er stolene placeret i snorlige rækker mod alteret, er ærbødighed overfor Guds ord det væsentlige. Er stolene derimod placeret i en løsere halvcirkel, er menighedens samvær det essentielle. Kirkebygningen semantiseres ligeledes. Ser man den blot som en ramme omkring menigheden, må man acceptere at dens udformning, som enhver ramme om et kunstværk, alligevel har betydning. I sin analyse af Beaubourg-effekten gør Baudrillard opmærksom på, at bygningen i høj grad påvirker indholdet. Beaubourgs (Centre Pompidou) ydre forandrer læsningen af fx Tinguelys værker i dens indre.¹⁹ Dette gælder for såvel museet som kirken, hvilket stiller visse krav til arkitekten, idet intet kan overlades til tilfældigheden. I kirken er det specielt vigtigt, idet alle detaljer semantiseres og får en dybere mening, uanset om det var tilsigtet eller ej.²⁰

For det andet bevares kirken længere end andre bygninger, med undtagelse af visse andre magtsymboler. Man restaurerer kirker, man river dem ikke ned. Kirken skal altså ikke kun reflektere verden af i dag, men også kunne reflektere morgendagen – eventuelt med visse forandringer. Der er en tendens til at gøre kirkerummene mere fleksible i dag for netop at tage hensyn til dette.

Som arkitektonisk værk er kirken tohovedet. På den ene side er den et udtryk for arkitektens kunstneriske ambitioner. Man må formode, at de fleste arkitekter vil undgå det førnævnte ”stilreservat”, og søge at skabe et værk, der er tidssvarende. På den anden side tilføjer det religiøse element en særlig dimension. Kirken er et helligt sted uanset hvad, og som arkitekt må man overveje, om man vil styrke dette. Vil man primært skabe et Domus Dei, hvor

¹⁹ Baudrillard, s. 93-111

det hellige er i fokus? Eller vil man skabe et *Domus Ecclesiae*, hvor det hellige er nedprioriteret i forhold til menighedens profane liv?

Kirkens specielle status som bro mellem det hellige og det profane vil jeg i det følgende undersøge nærmere ved hjælp af Foucaults heterotopi-begreb.

2.4 Heterotopien

I *Des Espaces Autres*, oprindeligt et foredrag fra 1967, beskriver Foucault en form for rum (espaces), han kalder "les hétérotopies".²¹ Heterotopien er beslægtet med utopien, idet begge indeholder en spejlfunktion.

"[I]ls suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis."²²

Spejlfunktionen er altså ikke uskyldig, men kommenterende i sit væsen overfor de steder, den spejler. Utopien er ikke-eksisterende, hvorimod heterotopien er et eksisterende "mod-sted", eller en form for grænseovergang mellem den eksisterende verden og utopien. Som eksempel bruger han spejlet, idet ens spejlbillede er en form for utopi. Man ser sig selv, men i en verden som ikke er. Samtidig er spejlet fastlåst i en konkret ramme, som gør det til en heterotopi. Spejlbilledet viser altså et ikke-eksisterende billede af verden, samtidig med at billedet er forankret i verden. Ved at se i spejlet kan man se sig selv, som er en del af denne verden.

I *Des Espaces Autres* beskriver Foucault seks principper for heterotopien.²³ Det er uklart, om Foucault mener at alle principper skal opfyldes, før det er en heterotopi, men det er ikke sandsynligt. For det første angiver han selv eksempler på forskellige former for heterotopier, og disse opfylder ikke alle principper. For det andet skal hans principper formentlig ikke tages kategorisk, men mere som en måde hvorpå han kan give læseren en fornemmelse for heterotopiens natur. Han afviser således at kalde det videnskab, men bruger i stedet den løsere betegnelse "description systématique".²⁴ Formålet er måske i virkeligheden at tvinge læseren til selv at tage stilling til de rum, vedkommende lever i, men Foucaults beskrivelse er ikke desto mindre et udmærket værktøj for en læsning af rum.

²⁰ Arnheim, s. 64-67 og 207-210

²¹ Foucault, s. 756

²² Ibid., s. 755

²³ Egentlig er der kun fem principper, der er markerede som sådan. Det sjette princip betegnes et træk ved heterotopien.

²⁴ Foucault, s. 756

Det første princip angiver, at der ikke findes et samfund uden heterotopier. Disse findes i to hovedformer, som begge omhandler tabubelagte områder. Den ene er knyttet til riten, således at heterotopien er det sted, hvor selve riten foregår. Som eksempel nævner Foucault kostskolen, hvor drenge kan udvikle deres seksualitet udenfor det normale samfund. Den anden type heterotopi er steder, som omhandler afvigelser. Det kan fx være et alderdomshjem, idet død og stilstand er tabu i en hektisk, moderne verden.

Det andet princip omhandler det faktum, at samfundet afgør heterotopiens funktion. Heterotopien kan altså godt skifte funktion alt efter det omgivende samfunds indstilling. Et eksempel på dette er kirkegården, som gennem tiderne har skiftet position i samfundet. Man har startet en "culte des morts" som konsekvens af at man ikke længere tror på sjælens udødelighed.²⁵ Et minde i form af en gravsten er derfor vigtig. Samtidig er kirkegården flyttet udenfor byen, delvis af pladsmangel, men også fordi man ikke ønsker at blive påmindet om at alting ender.

Ifølge det tredje princip er heterotopierne i stand til at sidestille rum, man ellers ikke kan sidestille. Biografen er et sådant rum, idet man på en todimensional skærm kan opleve et tredimensionalt rum, oven i købet et, der eksisterer langt fra biografen selv.

Det fjerde princip beskriver hvordan heterotopierne er i stand til at forene forskellige tider. Heterotopien indeholder en tidsakkumulerende dimension, som fx kan ses i museet. Her forenes flere perioder i ét sted. Heterotopien kan også indeholde det modsatte, en standsning af normal tid, såsom festivalen gør det. Som eksempel på dette nævner Foucault feriebyen, hvor tiden sættes ud af funktion for en periode.

Det femte princip definerer heterotopien som et sted, der ikke er frit tilgængeligt. Enten foregår adgangen ved tvang, såsom det er tilfældet med fængsler, eller også kræver adgangen at man kender til visse ritualer. Disse ritualer kan have karakter af renselse, hvor Foucault omtaler saunaen som eksempel. Denne adgangsbegrænsning kan også omhandle en skjult udelukkelse. Der er steder, hvor man får delvis adgang, såsom i sydamerikanske farme, hvor gæsteværelset ganske vist er i huset, men uden adgang til andre værelser.

Endelig fungerer heterotopien mellem to ekstreme poler. På den ene side eksisterer der heterotopier, som skaber en illusion, hvis formål er at afsløre virkelighedens

²⁵ Foucault, s. 758

endnu mere illusoriske karakter. Bordellet nævnes som eksempel på dette, og enhver der har set Jean Genets *Le balcon* (1957) er formentlig enig. På den anden side eksisterer der heterotopier, som kompenserer for selvsamme illusoriske verden. Lige så uperfekt som denne verden er, lige så perfekt er heterotopien. De første kolonier er sådanne heterotopier.²⁶

Den ultimative heterotopi er skibet, konkluderer Foucault. Den er "la plus grande réserve d'imagination."²⁷ Uden skibet tørrer drømmene ud. Foucault vurderer aldrig heterotopien direkte, men ud fra denne beskrivelse må man formode, den har positiv værdi. Heterotopien er et *imago mundi*, som kan bære vores drømme eller vise os sandheden om den verden, vi lever i.

Analysere man kirken ud fra Foucaults principper, opdager man at den har heterotopiske træk. Den fungerer på den ene side som et sted for riten, idet mennesket stadig i høj grad markerer livets forskellige faser på dette sted – dåb, konfirmation, bryllup og begravelse. På den anden side er kirken blevet et sted for afvigere, da man i en moderne, rationel verden anser mennesker, som tror på det irrationelle, for afvigere. Det er acceptabelt og stadig en del af traditionen, at man udfører riterne i kirken, som fx kirkegang juleaften. Vælger man derimod at bruge kirken oftere, som et sted for tro og kontemplation, afviger man fra samfundets norm. Dette er en forandring i kirkens funktion, som samfundet gennem tiderne har skabt.

Kirken opfylder ligeledes det tredje princip, fordi den forener steder, der ellers ikke kan forenes. Først og fremmest forener den det hellige og det profane. I kirkebygningen får jævne detaljer eller materialer helligt præg, såvel som prædikenen forener Guds ord med hverdagens bekymringer. Kirken forener ligeledes døden med livet, både i dåben og i begravelsen. Oftest indeholder kirken også en museal funktion. Traditionelt set har kirken været udstillingslokale for kunst, moderne såvel som historisk. Kirken har til tider ligeledes præg af turistattraktion. Foran Notre Dame i Paris er der en timelang kø i højsæsonen, og andre kirker kræver betaling for at fx se tårnet. Endelig kan man påpege, at kirken forener arbejde og fritid. Præsten arbejder, mens vi andre holder fri. Moderne kirker udvider dette, idet mange udover selve kirkerummet også indeholder kontorer, konfirmandlokaler osv.

²⁶ Foucault, s. 752-762

²⁷ Ibid., s. 762

I kraft af dens akkumulation af kunst fra forskellige perioder opfylder kirken det fjerde princip. Restaureringer bidrager også til dette, fordi hver restaurering tilføjer kirken noget fra den aktuelle periode, som minde fra den tid. En typisk dansk kirke indeholder derfor oftest bygningsmæssige elementer fra både romansk og gotisk tid, en prædikestol fra renæssancen og en altertavle fra oplysningstiden, måske suppleret med et orgel fra nyere tid. Samtidig er kirken blevet et sted, hvor tiden går i stå. Før uret blev en alment udbredt genstand fungerede kirkeklokkerne som tidsangiver. Klokkerne ringer stadig, men ikke i samme omfang, og kan ikke høres overalt. I stedet for at være et sted, som angiver tiden, er kirken i dag et sted, hvor man kan flygte fra tiden. Stress og larm hører til udenfor. Gudstjenesten er ligeledes tidløs – som tilhører ved man oftest ikke på forhånd, hvor længe den vil vare.

Det femte princip passer fremdeles også på kirken. Man skal stadig følge visse ritualer, når man bevæger sig i en kirke. Ganske vist slår man normalt ikke korsets tegn i protestantiske kirker, men det er ikke vel anset at løbe skrigende rundt. Går man til alters, spytter man ikke oblaten ud eller beder om en til. Ligeledes findes der visse rum i kirken, man normalt ikke har adgang til. Sakristiet kan være et sådant rum, ligesom tårnet ofte kræver en speciel tilladelse. Endelig kan man diskutere, om man for at komme i kirken bør være døbt, dvs. have gennemgået et specielt ritual.

Det sidste træk, som kendetegner heterotopien, passer utvivlsomt også på kirken, men spørgsmålet er hvordan man vælger at læse det. Kristne ser antagelig kirken som et symbol på den fuldendte verden, et sted der kompenserer for denne verdens mangler. Man kan søge ind i kirkens stilhed og tilstræbe en afklaring på hverdagens problemer. Andre vil formentlig se kirken som den ultimative illusion. Man kan hævde, at verden har mistet sin fortryllelse, og at vi i virkeligheden lever i en verden uden ritualer, traditioner eller det hellige. Fra et sådant synspunkt er kirken illusorisk, fordi den stadig holder fast i de gamle ritualer og hævder, at verden giver mening.

Uanset hvilket af de to synspunkter, man støtter, må man konkludere at kirken ifølge Foucaults principper har heterotopiske træk. Fremhæver man disse træk, får man et imago mundi. Arkitektonisk såvel som teologisk må det være et mål. Arkitektonisk, fordi kirken som bygning giver et tidssvarende budskab. Teologisk, fordi kirken bibeholder sin funktion som et sandhedens sted, et sted hvor verden beskrives og forklares. I stedet for at forsøge at

opføre en homogen kirke, som kun refererer til ét sted, én tid og én verden, må man derfor søge at styrke kirkens heterogenitet. Kun således får man et spejl, der kan reflektere virkeligheden, og en kirkearkitektur, som til fulde reflekterer sin egen tid – til enhver tid.

3.1 Bagsværd Kirke

I den femte udgave af sit berømte værk *Space, Time and Architecture* (1967) har Siegfried Giedion tilføjet et ekstra kapitel om den formentlig berømteste danske arkitekt, Jørn Utzon. Giedion beskriver Utzon som repræsentant for den tredje generation af moderne arkitekter. Denne generation har visse kendetegn i forhold til andre moderne arkitekter, og Giedion opremser dette i otte punkter: 1) De er endnu mere socialt orienterede end tidligere. 2) Åben planlægning, der tager hensyn til eventuelle forandringer, der måtte opstå undervejs. 3) Hensyntagen til det moderne byliv, såsom trafik. 4) Inkorporering af det omkringliggende miljø, således at der skabes et spil mellem disse. 5) En understregning af horisontale elementer og intensivere brug af kunstige platforme. 6) En stærkere forbindelse til fortiden, ikke som citater, men som en indre forbindelse og et udtryk for kontinuitet. 7) Styrke det skulpturelle, samt en friere forbindelse mellem ydre og indre. 8) Ekspression over funktion.

Giedion beskriver, hvordan Utzon arbejder med visse af disse punkter, samt hans inspirationskilder. Mexico, med dets maya og aztekertempler, marokkanernes materialevalg, japanske huse og arkitekterne Frank Lloyd Wright og Mies van der Rohe nævnes. Med dette i baghovedet vil vi nu se nærmere på et af Utzons danske værker.²⁸

Bagsværd Kirke opførtes 1974-76 med Jørn Utzon som arkitekt og Bagsværd Sogns Menighedsråd som bygherre. Kirken er bygget på en langstrakt grund (ca. 100 gange 40 meter) mellem Bagsværd Hovedgade og Taxvej, som ligger på kirkens sydside.

For overskuelighedens skyld har jeg inddelt min analyse af Bagsværd Kirke i fem underafsnit: 1) Kirken set udefra samt våbenhuset. 2) Loftet. 3) Resten af kirkerummet samt kirkens andre rum. 4) Norberg-Schulz og Framptons analyser. 5) Foreløbige konklusioner. Herunder vil jeg vurdere Bagsværd Kirke i forhold til diskussionen omkring Domus Dei/Ecclesiae og Foucaults heterotopi-begreb. Undervejs vil jeg påpege kirkens forhold til ældre kirkearkitektur samt benytte mig af Rudolf Arnheim og Steen Eiler Rasmussens bøger om

²⁸ Giedion, s. 668-695

at læse arkitektur. Oplysningerne er primært hentet fra Bagsværd Kirkes brochurer skrevet af Provst Svend Simonsen.

3.2 Kirken set udefra samt våbenhuset

Udefra ligner kirken i højere grad en fabriksbygning end en kirke. Ser man nærmere, opdager man dog visse genkendelige elementer. Katedralens høje, brede front er bevaret, og der findes ligeledes antydninger til to tårne. Disse afsluttes i trekanten, treenhedens symbol, som er et af de få symboler, man bruger i den protestantiske kirke.²⁹ Kirkens overflade er lavet af elementer i hvid beton, hvoraf enkelte er beklædt med hvide, glaserede fliser. Når lyset reflekteres dannes der herved et specielt mønster. Samtidig er kirken omgivet af græs, birketræer og en lille sø, der giver associationer til landsbyens gadekær. Mod vest ligger parkeringspladsen og alderdomshjemmet i passende afstand.

Facaden på en typisk katedral er skabt som en magtdemonstration, der på en gang skal vise kirkens rigdom udadtil og indgyde kirkegængerens ydmyghed inden han træder ind i Guds hus. Bagsværd kirke er ikke tænkt som en magtdemonstration. Dens lukkede ydre er til for at holde larmen fra hovedgaden ude, og da der primært er lagt vægt på det indre, er bygningen skabt indefra og ud. Men på trods af det hvide, græsset og birketræerne virker kirken alligevel utilnærmelig. Formen hentyder svagt til en sfinks, som ligger urokkelig i landskabet. Indgangen er ligeledes svær at finde, og man fornemmer, at kirken skal fungere som en borg, der lukker verden ude.

Ved siden af kapellet ligger indgangen til våbenhuset. Begge vægge består her af halvt glas, halvt træ, så man både kan se ind i kirkerummet og få lys udefra. I *The Dynamics of Architectural Form* (1977) skriver Rudolf Arnheim bl.a. om middelalderkirkernes langstrakte form, og hvordan besøgeren må give sig ud på en pilgrimsrejse mod alteret.³⁰ Våbenhuset i Bagsværd Kirke skaber en lignende effekt, idet man bag glasset fornemmer lyset i kirken og derfor går mod dette. Gennem døren går man ind i selve kirkerummet, og loftet er på dette sted lavest, nærmest trykkende. Derefter bevæger man sig fremad, ud i lyset hvor loftet ligeledes bliver højere.

²⁹ Kjær 1989, s. 160

3.3 Loftet

Loftet er uden tvivl det, der giver Bagsværd Kirke sit særpræg. Det er formet som bølgende, hvide skyer på langs med kirkerummet. Lige før alteret er loftet på sit højeste; her strømmer lyset ned fra det skjulte loftsvindue. (Se venligst tegningerne, s. 31) Dette giver den samme effekt som en klassisk kuppel. ”The cupola is an image of the sky”, siger Arnheim, og den repræsenterer det guddommelige. Under denne form for trindhimmel har mennesket sin direkte kontakt med Gud – i stedet for via præsten ved alteret. I Bagsværd Kirke forenes disse, idet lyset primært strømmer ned over knæfaldet ved alteret. Men ved at udforme loftet som skyer formår Utzon også at udvide kuppelbegrebet, idet Guds traditionelle tilholdssted er repræsenteret overalt i loftet, på samme måde som den blå baggrund på kalkmalerier. Utzons første skitse viser således en gruppe mennesker, der samles under skyerne. På den anden skitse er skyerne blevet til kirkens buede loft. (Se venligst s. 32)

Loftet, der strækker sig mod lyset, har også en anden effekt på den besøgende. Arnheim beskriver effekten af kuplen og andre kurvede flader således:

”The occupant feels elevated and expanded as he reaches out to the confines of the room. Compare this with the experience of coming to a building from the outside. In that case, it is the building that possesses all the elevation, and man approaches it in his smallness.”³¹

Ganske vist udvider mennesket ikke deres rum med kroppen som fuglene, men med det blotte blik kan man altså tage et rum i besiddelse. Det runde indre påvirker seeren, fordi det giver en fornemmelse af uendelighed. Ser man på Bagsværd Kirke, føler besøgeren sig trykket ved synet af kirken udefra, idet bygningen her dominerer. Dette skyldes, at synet begrænses, fordi man ikke kan se rundt om kirken. Inden i kirken er synet frit, og besøgeren bliver, som Arnheim beskriver det, opløftet.

Loftet består af en skalkonstruktion, formet som cylindere. Skallen er 12 cm tyk og skabt af sprøjtet beton på stedet. Til dette har man brugt en form lavet af ru brædder, som har efterladt deres spor i betonen. Denne er siden blevet hvidtet med en blanding af kalk tilsat hvid cement.³² Brugen af træ til formen er interessant, specielt fordi brædderne får lov til at

³⁰ Arnheim, s. 88-91

³¹ Ibid., s. 97

³² Møller, s. 4, Simonsen s. 6 og Jensen, s. 17-20

efterlade spor. For det første var Utzons far skibssingeniør, og Utzon har derfor kendt til træets fleksibilitet og udnyttet det. For det andet var de første kirker opført af træ, og her benyttede man ofte teknikker, som var udviklede til skibe. Deraf stammer formentlig navnet skib om selve kirkerummet. Loftet relaterer altså både til Utzons egen tradition og kirkehistorien som sådan.³³

Loftet opfylder, udover de rent æstetiske, to funktioner: Bærer af lys og bærer af lyd. Lyset strømmer ind fra alle sider i Bagsværd Kirke. Fra loftets buer, men også fra sideskibene, der er dækket af ovenlysvinduer. Da stort set alt i kirken er hvidt, bliver kirken oplyst selv på meget grå dage. Om aftenen overtager tusindvis af glødelamper opgaven. Utzon skrev selv om lyset:

”Ovenlyset i gangene er totalt – fra væg til væg – 100%. Dette giver sammen med de hvide vægge og det lysegrå gulv en intensitet i lyset, som altid er større end udendørs, hvor man ikke opnår den samme refleks fra de mørke omgivelser: jord, planter, huse. Lyset i gangene giver næsten samme stemning, som det lys man oplever på højfjeldet en solskinsdag om vinteren og lyset gør disse aflange rum glade at vandre i.”³⁴

Lyset er altså tiltænkt en form for terapeutisk virkning, som kan hjælpe i de grå, danske vintre. Steen Eiler Rasmussen har analyseret lyset som arkitektonisk fænomen i *Experiencing Architecture* (1959). ”Light is of decisive importance in experiencing architecture”, understreger han.³⁵ Det påvirker vores rumlige fornemmelse, men også vores oplevelse af forskellige teksturer i rummet. Skaber man den rette form for belysning, kan man desuden opnå en større koncentration af lys indendørs end udendørs på grævejrsdage, hvilket påvirker os positivt. Vi føler os ganske enkelt lettere i store, lyse rum. Kvaliteten af lyset er også vigtig, idet direkte lys kan ødelægge vores fornemmelse for teksturer. Kvalitetslys er derfor blødt lys.

Derimod advarer Rasmussen mod skyggeløst lys, idet det ligeledes kan ødelægge teksturerne i rummet.³⁶ Dette er tilfældet i Bagsværd Kirke, idet loftet bryder lyset, så det bliver skyggeløst. Der er alligevel visse kvaliteter ved de uklare teksturer, idet rummet stort set består af betonelementer. Lyset opløder den hårde beton, og udvisker dermed forskellene mellem

³³ Frampton 1998, s. 11-12

³⁴ Utzon, s. 3

³⁵ Rasmussen, s. 187

³⁶ Ibid., s. 186-214

betonen og kirkens forskellige træelementer. Det udefinerbare, lyse kirkerum fremtræder altså meget roligt. Det guddommelige lys, som ellers er et gotisk fænomen, er herved blevet moderniseret i kraft af lysets ubestemmelighed.

Lyset i gangene fungerer anderledes. Her stammer lyset fra ovenlysvinduer, der i højere grad afspejler lysets skiften udenfor. Endelig får man lys i kirken fra de fem atriumgårde, der findes i kirkebygningen; disse ligger ud til konfirmand-, menigheds- og mødelokaler samt kontorer. Ligesom ved våbenhuset er afskærmningen her lavet af halvt træ, halvt glas, således at lyset er til stede, men ikke blændende.

Lyden er loftets anden funktion. I et hårdt rum som Bagsværd Kirke er akustikken normalt ikke god, men loftet kompenserer for dette. Den akustiske balance er blevet så god, at både tale og sang går klart igennem. Tegningen på s. 33 viser, hvorledes hvælvingerne i loftet bærer lyden. Kirkens orgel er placeret i sydsiden af kirken. Det er bygget af Poul Gerhard Andersen, med en træfacade tegnet af Utzon.

3.4 Resten af kirkerummet samt resten af kirken

Kirkerummet er vendt vest-øst som ved middelalderkirkerne med koret og alteret mod øst. Skibet er dog vendt på den anden led, således at rummet bliver bredt og kort i stedet for langt og smalt. Menigheden er en nadvermenighed, så derfor er det vigtigt at kunne samles om alteret. Samtidig passer det brede rum bedre til loftet, der i et langstrakt rum let kunne blive for voldsomt. Endelig skal bygningen tilpasses den langstrakte grund, og dette er derfor en naturlig løsning.

Loftet, der har en spændvidde på 17 meter, bæres af gavlvægge, som støttes af søjler i grå beton. Sideskibene står fri af loftet og er dækket af de førnævnte ovenlysvinduer. Disse er bygget op i kirkens tårne, som styrker den himmelstræbende fornemmelse, loftet også giver. Begge sideskibe er delvist overdækkede af en balkon, idet koret er udvidet med ekstra siddepladser. Søjlerne, koret og den meget tektoniske byggestil er en reference til ældre kirker. Sideskibene og gangene har desuden den funktion, at de virker som støjdemper mod støjen udefra.

Gulvet består af fliser i hvid beton. Koret har, som det eneste sted, et råkvidt væg-til-væg tæppe; en praktisk foranstaltning, idet al lyd fra koret går klart igennem resten af

kirkerummet. Kirkebænkene er tegnet af Utzon og fremstillet i knastfri fyr. De er behandlet med hvid Gori, så alt inventar i rummet fremstår i forskellige hvide eller grålige nuancer. De 160 pladser, bænke tilbyder, kan suppleres med 120 ekstra stole, tegnet af Aalto. Som en yderligere hyldest bruges Aalto-vaser til årstidens blomster i kirken.

Alter, prædikestol og døbefont er fremstillede af beton. Der er tale om en additiv arkitektur, idet elementerne er præfabrikerede og tilføjes kirken uden yderligere forarbejdning. Det præfabrikerede giver alteret en monumental, lidt klodset virkning. Altervæggen, der er traditionelt trefløjet, er skabt af Flensborgsten. Disse er muret i et trekantsmønster, der ligesom ved tårnene skal repræsentere treenigheden, og derefter malet hvide. Altervæggen er desuden tilføjet et kors i matte og blanke betonfliser, og foran dette står endnu et kors i forsølvet kobber. Dåbsfadet og kanden er udført i samme materiale.

Oprindelig var altervæggen gennemsigtig, således at menigheden kunne se fra kirkerummet og ind i sakristiet. Dette har for det første understreget den generelle fornemmelse af uendelighed, som gitteret indtil våbenhuset, sideskibene og loftet giver. For det andet har det givet en større fornemmelse af samhørighed med præsten. Det viste sig, at menigheden blev distraheret af præstens omklædning, og man har derfor ophængt et let, cremefarvet gardin.³⁷ De andre tekstiler i kirken; antependier, messeklæder, gardiner samt løberne i midtergangen er alle udført af Lin Utzon, Jørn Utzons datter. Det gennemgående motiv er kors og forskellige blomsterblade. De findes i kirkeårets farver (hvid, grøn, rød og violet), og kan derfor skiftes ud løbende. Resultatet af disse farveglade islæt er diskutabelt. På den ene side fungerer de som en fin kontrast til alt det hvide, og fremhæver derved alteret som det vigtigste i rummet. På den anden side virker de forstyrrende på den renhed, lyset og de hvide elementer tilfører rummet.

Det er værd at bemærke at døbefonten er placeret til venstre for alteret. Det centrale i denne kirke er ikke dåben, men nadveren og forkyndelsen af Guds ord fra alteret. Størstedelen af menigheden er placeret fremad mod alteret, mens enkelte rækker på siden er stillet skråt. Menigheden skal ikke orientere sig mod hinanden, men mod alteret. Ganske vist virker det ikke så monumentalt, fordi menigheden sidder tæt på alteret, men det er stadig det, der er det centrale.

³⁷ 9 Danske Kirker, s. 198

Resten af kirken er opdelt i tre sektioner, forbundet af gange med ovenlys. Den første sektion består af præsteværelse, kordegnekantor, organist- og korværelse. Alle rum har vinduer ud til de førnævnte gårdhaver. Anden sektion består af to konfirmandstuer og en mødesal. Hertil hører også et lille køkken samt garderobe. Kapellet, kontorerne og konfirmandstuerne er også dækket af det bølgende loft, men i en mindre skala end i selve kirkerummet. Lyset er anderledes her, idet man kun får lys fra atriumgården, ikke fra selve loftet. Desværre har man sat lamper op i selve loftet, som ødelægger det æstetiske indtryk. Den tredje sektion består af ungdomslokaler med dagligstuer, grupperum og en hobbykælder.

Det skiftende lys passer fint til gangene, da disse netop er skabt til bevægelse fra et sted til et andet. Men disse næsten blændende hvide rum påvirker også den besøgende på anden vis. Langs med kirkens facade er gangene holdt helt i hvidt, bortset fra sprosser i træ og enkelte kirkebænke, ligeledes i træ. Gangene på tværs af kirken har samme hvide gulv, mens væggene er helt i træ. Dørene ind til kontorer og andre lokaler smelter ind i disse vægge, da de er skabt i samme træmønster. Disse ens gange giver et næsten labyrintisk indtryk, som forvirrer den besøgende. Samtidig ekkoer det hårde gulv den mindste lyd, så man sniger sig rundt. Dette giver en fornemmelse af at være på forbudt område, som hurtigt gør at man søger tilbage til kirken. Det har naturligvis en positiv effekt, idet præsten og andre, som har kirken som arbejdsplads, kan arbejde i fred mens det forvildede får befinder sig trygt i kirken.

For måske at undgå denne labyrintiske effekt har man med tiden ophængt forskelligt billedmateriale i gangene, såsom forskellige akvareller af Adi Holzer og et kors af Niels Helledig. Det formindsker selvsagt en del af den førnævnte effekt, men da lyset er så dominerende i de hvide rum, påvirker dette også akvarellerne. Det eneste, som virkelig kan stå distancen i det klare lys, er et oliemaleri af Adi Holzer, som hænger i kirkens fjerneste ende ved nedgangen til kælderen. Det er synd, at man ved opførelsen af gangene ikke tog hensyn til, at de evt. skulle bruges til kunst.

3.5 Norberg-Schulz og Frampton

I essay- og artikelsamlingen *Et sted å være* (1986) findes en kort artikel af arkitekturkritikeren Christian Norberg-Schulz om Bagsværd Kirke. Som tidligere nævnt argumenterer Norberg-Schulz for et *Domus Dei*, hvilket han mener Bagsværd Kirke i høj grad opfylder. Han udgår fra

Utzons oprindelige skitse af menigheden, der mødes under skyerne, og konkluderer heraf at kirken er et imago mundi. Kirken er "en bygget gjengivelse av menneskets eksistensielle situasjon."³⁸ Han beskriver dernæst Bagsværd Kirkes hvide interiør, som er rettet mod alteret og korset. Han slutter sin primære beskrivelse af kirken med at konkludere, at man i kirken "føler seg delaktig i en avklaret og meningsfylt verden."³⁹ Jeg studser over Norberg-Schulz første og anden konklusion. Kan et sted virkelig både repræsentere menneskets eksistensielle situation og være et afklaret, meningsfyldt sted? Det er klart, at kirken som religiøst sted bør tilbyde en form for afklaring og løsning på hverdagens problemer. Men som jeg påpegede i afsnittet om heterotopien, bør kirkerummet være heterogent i stedet for homogent. Et heterogent kirkerum kan både vise verdens trængsler og kristendommens løsning.

Norberg-Schulz påpeger endvidere, at Bagsværd Kirke er "liturgisk tilfredsstillende", dvs. egnet til gudstjenesten, men at det ikke kun er et funktionelt rum. Kirken bør, enligt Norberg-Schulz, "visualisere sentrets, veiens, vertikalitetens og lysets grunnleggende egenskaper."⁴⁰ Med andre ord skal kirken være det meningsfyldte centrum, og sådan har den også fungeret gennem årene, mener han. I dag er dens rolle forandret, fordi kirken ikke længere dominerer vores liv som samlingspunkt. Den skal i stedet være "en indre verden av "forklaring" og mening", hævder Norberg-Schulz.⁴¹ Det er interessant, fordi det virker som en falliterklæring. Kirken har tabt det ydre slag, så derved skal den forsvare den almindelige verden og kun tilbyde sine løsningsmodeller i det indre rum, kirkerummet. Norberg-Schulz vil tilbage til de oprindelige, tidlig-kristne basilikaer, som ikke blot var "forsamlingsaler".⁴² Man fornemmer en lidt hånlig tone, som peger på at Norberg-Schulz i høj grad ser kirken som et sted for sindet, ikke det sociale liv. For ham er det stabile alter det centrale i Bagsværd Kirke. "Som urokkelig klippe uttrykker det trygghet og bestandighet", mener han.⁴³ Det sårbare og forgængelige hverdagsliv er symboliseret ved det hvide træværk og tekstilerne. Man møder det profane i sideskibene, i det skyggefyldte lys, detaljerne og farverne. Norberg-Schulz mener altså, at man fra det profane sideskib bevæger sig ind i det hvide, abstrakte rum - det guddommelige.

³⁸ Norberg-Schulz, s. 167

³⁹ Ibid., s. 169

⁴⁰ Ibid., s. 172

⁴¹ Ibid., s. 173

⁴² Ibid., s. 173

⁴³ Ibid., s. 173

Denne fortolkning er jeg ikke helt enig i. Det er rigtigt, at lyset i sideskibene forandrer sig i takt med lyset udenfor. Den ydre verden er til stede i dette skiftende lys, men man kan diskutere graden af tilstedeværelse. Himlen, som kan ses gennem ovenlysvinduerne, er traditionelt det guddommeliges tilholdssted. Livet på Bagsværd Hovedgade kan ikke fornemmes. Norberg-Schulz mener desuden, at man i tekstilerne og træværket kan fornemme det skrøbelige, profane liv. Teksturerne i fyrretræet er kamufleret, idet de er dækket med hvid Gori. Det jordiske, naturlige er derved gjort guddommeligt ved hjælp af den hvide farve. Tekstilerne er præget med et mønster bestående af kors og blomsterblade. Korset er et himmelsk symbol, og blomsterne er malet i kirkens fire farver. Det er ikke symboler på det jordiske liv, men snarere på hellig harmoni.

I et specialnummer af *Arkitekten* (09-1998) har Kenneth Frampton analyseret Utzons arbejde under titlen "Jørn Utzon: Transkulturel form og tektonisk metafor". Frampton har tidligere analyseret Bagsværd Kirke, i *Toward a Critical Regionalism* (1983), og disse to tekster er brugt som grundlag for den følgende gennemgang.⁴⁴ Som et eksempel på det han kalder "Critical Regionalism" nævner Frampton Bagsværd Kirke.⁴⁵ Den kritiske regionalisme er en syntese mellem "universal civilization" og "world-culture".⁴⁶ Denne syntese skal på den ene side kritisere den universelle civilisation og på den anden side dekonstruere den nedarvede verdenskultur. Med udgangspunkt i lokale forhold og universelle teknikker skaber de kritiske regionalister en modstandsdygtig, identitetsskabende arkitektur.⁴⁷

Frampton fremhæver Bagsværd Kirke som et eksempel på kritisk regionalisme, fordi den viser et spil mellem det rationelle og irrationelle, i kraft af den normative teknik og dens sammensatte form. Det universelle er repræsenteret i den præfabrikerede beton, en teknik, der bruges over hele verden. Verdenskulturen er repræsenteret i det multikulturelle loft, hvor Frampton ser spor af både østlig og vestlig kultur. Loftet refererer både til den vestlige, tektoniske tradition og den østlige byggetradition, idet den i sin form minder om en kinesisk pagode.⁴⁸ I *Arkitekten* nævner Frampton desuden, at kirken refererer til den nordiske gotik,

⁴⁴ Sidstnævnte tekst er trykt i Foster, H. (ed.): *The Anti-Aesthetic: Essays on postmodern culture*.

⁴⁵ Frampton 1983, s. 22

⁴⁶ Ibid., s. 22

⁴⁷ Ibid., s. 20-21

⁴⁸ Ibid., s. 22

specielt med hensyn til lysindfaldet. Endvidere mener han, at kirken minder om Lloyd Wrights Unity Temple (1904).⁴⁹

Kirkens lidt fabriksagtige ydre har Frampton tre forklaringer på. For det første henviser formen til den hellige lade, for det andet er kirken "en arketypisk religiøs institution" uden at "henfalde til den kitschede, pseudo-gotiske form", og for det tredje minder formen om den "førindustrielle fortid".⁵⁰ Man kan diskutere, hvor arketypisk kirken egentlig er. Ganske vist er der mange nyere kirker, som har dette lidt fabriksagtige ydre, men det gør ikke formen arketypisk.

Kirkens indre besidder endvidere visse referencer. De præfabrikerede betonelementer og træværk minder om shakernes enkelhed, mener Frampton, men samtidig henviser disse også til barok teatralshed. Skærmen eller altertavlen minder om Perrets arbejde, en reference der styrkes yderligere af de upudsede detaljer. Udover loftet ser Frampton andre orientalske detaljer, såsom de smalle sprosser og ribbeformede tagrender.

I *Toward a Critical Regionalism* slutter Frampton af med en interessant karakteristik af kirken:

"The intent of this expression is, of course, to secularize the sacred form by precluding the usual set of semantic religious references and thereby the corresponding range of automatic responses that usually accompany them. This is arguably a more appropriate way of rendering a church in a highly secular age, where any symbolic allusion to the ecclesiastic usually degenerates immediately into the vagaries of kitsch."⁵¹

Frampton mener altså, at Utzon bevidst har valgt at sekularisere den religiøse form, idet kirken til dels er skabt af præfabrikerede betonelementer. Således undgår han at det arkitektoniske budskab er dødt, sådan som det ville være hvis man blot genbrugte alle referencer. Frampton mener desuden, at enhver form for kirkelig henvisning ville ende i kitsch. Dermed får han indirekte konkluderet to ting: At Utzons brug af sakrale elementer, såsom treenighedens symbol i altertavlen, er ren kitsch. At han selv ikke er religiøst anlagt, i hvert fald ikke i traditionel forstand. Måske er det derfor, at hans endelige konklusion er, at Bagsværd Kirke genskaber en

⁴⁹ Det har desværre ikke været muligt at skaffe et billede af denne kirke.

⁵⁰ Frampton 1998, s. 18

⁵¹ Frampton 1983, s. 22

form for kollektiv spiritualitet. Frampton ser altså ikke Bagsværd Kirke som en kristen kirke, men som et moderne spirituelt rum i en sekulariseret verden.

3.6 Foreløbige konklusioner

Det er interessant, at Norberg-Schulz og Frampton analyserer Bagsværd Kirke så forskelligt og alligevel er begejstrede. For Norberg-Schulz er kirken velfungerende, fordi den repræsenterer mødet mellem himmel og jord. I Bagsværd Kirke finder han den afklarede verden, kirken bør fremvise. Norberg-Schulz ser desuden kirken som et sted for sindet, ikke socialt liv. For Frampton er det næsten omvendt. I en sekulariseret verden er Bagsværd Kirke et sted, hvor man kan samles om det spirituelle. Her mødes referencer til alle former for sakrale steder, såsom den kinesiske pagode. Fortiden ses i den præindustrielle ladebygning, nutiden i de præfabrikerede betonelementer.

Den uenighed i fortolkningen, der hersker mellem Norberg-Schulz og Frampton, peger på at Bagsværd Kirke er et heterogent rum. Heterotopiens sidste princip, princippet om at rummet enten skal afsløre illusionen eller kompensere for den illusoriske verden, er opfyldt. Fra Framptons synspunkt afslører Bagsværd Kirke illusionen, men tilbyder også en ny spirituel dimension. Enligt Norberg-Schulz argumentation kompenserer Bagsværd Kirke for den illusoriske verden, og tilbyder et sidste, afklaret sted.

I kraft af dens funktion som kirke opfylder Bagsværd Kirke andre af heterotopiens principper. Den er et sted for riten, men også for afvigerne. Man skal stadig følge visse regler, når man befinder sig der. Våbenhuset tilbyder her en renselsesproces inden man træder ind i kirken. De præfabrikerede elementer og treenighedens symboler repræsenterer en forening af det profane og det hellige.

Trods det at Bagsværd Kirke fungerer som en heterotopi kan man diskutere, om den er et godt imago mundi. Kirken har mange referencer til ældre kirkearkitektur – tårnene, det gotiske loft og lys, skibet osv. – og den formår samtidig at referere til samtidens arkitektur. Men hvordan skal den spejle samtiden i fremtiden? Man river ikke kirker ned, den dag de ikke længere spejler tidens ånd, man fornyer dem. Bagsværd Kirke er indrettet ekstremt ufleksibelt i kraft af det bølgede loft, som er meget bestemmende for indretningen. Utzon ønskede ikke selv at bygge en kirke, der kunne stå i 1000 år:

”Nej, men vi er jo ikke interesserede i, hvordan det skal være om 25 år, lige meget hvad vi bygger. [...] Og så står vi fast ved det, indtil det ikke kan bruges mere.”⁵²

Fra et arkitektonisk synspunkt forstår jeg godt, at han har ønsket at skabe et her-og-nu billede. Men når man bygger en kirke, må man tage hensyn til at kirken skal eksistere i mere end 25 år. Den må være et fleksibelt rum, man kan forandre efter årstiden, besøgstallet og tiden generelt. I den forbindelse må man også forbarme sig over kirketjeneren – Bagsværd Kirke kan ikke være nem at holde ren.

For at kirken også i fremtiden kan spejle samtiden kunne man fx ændre en anelse på gangene. Disse kan med fordel bruges til samtidskunst, hvis man ændrer mulighederne for ophængning. Tager man ikke disse forholdsregler, vil Bagsværd Kirke formentlig have svært ved at spejle samtiden i fremtiden. Samtidig kan man diskutere hvor godt Bagsværd Kirke spejler samtiden i dag. Materialevalget er helt klart et positivt træk, men som jeg tidligere har gjort opmærksom på, virker kirken meget lukket. Der er stor forskel på ydre og indre, både arkitektonisk og lys- og lydæssigt. Det harmoniske indre spejler højst naturens skiften, ikke hverdagslivet. Dette er problematisk, fordi kirken således fjerner sig fra den profane verden i stedet for at være en aktiv deltager.

Det er vanskeligt at afgøre, om Bagsværd Kirke fungerer som et *Domus Dei* eller et *Domus Ecclesiae*. På den ene side dominerer alteret og loftet kirkerummet. Begge refererer direkte til Gud og Bibelens ord som det centrale. På den anden side risikerer man, at skønheden i netop det arkitektoniske tager opmærksomheden fra ordet. Det kan lige så vel være en tilbedelse af det arkitektoniske som det kristne budskab, Bagsværd Kirke indeholder. En stor del af bygningen er ligeledes forbeholdt menigheden, men samtidig viser stolens opstilling, at dette ikke er et *Domus Ecclesiae*. Det er ikke fællesskabet, der er det vigtige her. I kraft af dens gennemgribende æstetiske indtryk vil jeg konkludere, at kirken overvejende er et *Domus Dei*. Den er ikke blot en ramme omkring fællesskabet, men også hvad man populært kalder en hyldest til Guds skaberværk.

For at sætte Bagsværd Kirke lidt i relief vil jeg beskrive en anden moderne kirke, Johan von Spreckelsens Stavnsholt Kirke (1981). Jeg har valgt denne kirke af flere årsager. Først og fremmest er den bygget i samme periode, hvilket gør sammenligningen nemmere. For

⁵² Simonsen, s. 3

det andet søgte jeg en arkitekt, der i et vist omfang kunne måle sig med Utzon. Begge har opført store værker i udlandet, og derfor var von Spreckelsen et naturligt valg. Af von Spreckelsens fire kirker faldt valget endelig på Stavnholt, fordi den indeholder de mest interessante løsninger, og desuden er yngst. Endelig er modsætningen mellem Utzon og von Spreckelsen interessant, idet Utzon ikke er udtalt religiøs, mens von Spreckelsen er det.⁵³

4.1 Stavnholt Kirke

I kraft af at Farum udviklede sig fra landsby til københavnnerforstad fik man brug for en ekstra kirke. Man fandt derfor en passende grund – oprindeligt tiltænkt en svømmehal – og menighedsrådet udskrev en arkitektkonkurrence. Vinderen blev Johan Otto von Spreckelsen, som på dette tidspunkt endnu ikke var verdenskendt. Stavnholt Kirke stod færdig i august 1981.

Stavnholt Kirke ligger lige ved Hillerødmotorvejen, og set herfra ligner den gule bygning mest en fæstning. Som ved Bagsværd Kirke har det været nødvendigt at skærme af fra trafikstøjen. Von Spreckelsen har forsøgt at bryde det monumentale ydre med brede indskæringer i murværket og et sænket tag. Hjørnerne på bygningen er derfor skåret af i en 45° vinkel, en detalje, der går igen flere steder. Rundt om kirken er der plantet egetræer.

Kirkebygningen består af to kuber, som er vendt med spidsen mod hinanden. På den ene kube, som udgør selve kirkerummet, er der desuden hægtet et kapel og sakristi. På gårdspladsen foran indgangen står et klokketårn, som også fungerer som redskabsskur, og to mindre tårne, som styrer udluftningen. Den anden kube indeholder et mødelokale, kontorer og konfirmandrum samt køkken og toiletter. Alle rum omslutter en atriumgård. Man går ind i begge kuber via våbenhuset – se s. 34.

Umiddelbart virker kirken meget spartansk. De lysegule, blanke mursten som bygningen er opført i, går igen i selve kirkerummet. Gulvet er lavet af grå Offerdal-skifer og kirkebænkene af eg, beklædt med sort uldstof. Der er ingen altertavle, men orglet, der er diskret korsformet, er placeret bag alteret. Alter, døbefont og prædikestol er lavet i eksklusiv hvid Carrara-marmor, og de tre massive dele er hugget ud af én blok.

⁵³ Møller, s. 1 og Engbirk, s. 1

Rummet virker altså umiddelbart meget spartansk og funktionelt indrettet. I modsætning til Bagsværd Kirke er dette en kirke, der virkelig kan tåle at bruges. Højttalere og teleslyngeanlæg støtter kirkens ellers meget gode akustik, således at kirken selv på meget besøgte dage fungerer. Men ser man nærmere på detaljerne, opdager man en hel del skjulte symboler. For det første er der gjort en del for at lette det monumentale kubiske indtryk. Loftet, der er en kassettekonstruktion i beton, har diskrete kors indgraveret. Konstruktionen dækker ikke helt, idet der langs kanten er ca. en meters åbning op imod loftsvinduerne, der er bygget ind i den skrånende facade. Lyset strømmer derved ind i kirken langs kanten, hvilket skaber to effekter. For det første synes loftet næsten at svæve. Von Spreckelsen boede i en periode i Ankara, hvor han blev meget inspireret af den orientalske byggestil – heraf blandt andet kubeformen. Loftet i Stavsholt Kirke benytter således samme teknik som er brugt i Hagia Sofia Kirken i Istanbul, nemlig vinduer langs loftet for at give det svævende indtryk. For det andet skifter lyset efter dagen og årstiden, hvilket giver en stærk forbindelse mellem ude og inde. I modsætning til Bagsværd Kirke er Stavsholt i konstant forbindelse med omverdenen, en forbindelse der styrkes yderligere af vinduerne. Disse er placeret ganske lavt, således at udsynet er en anelse begrænset. Man forstyrres altså ikke af omverden, men bevarer hele tiden kontakten hertil. Ved at plante egetræer udenfor og kun bruge egetræ indvendig, intensiverer man dynamikken yderligere.

For at lette det kubiske rum mere, skråner væggene fra cirka 3 meters højde og nedefter i en 45° vinkel. Langs den øverste kant er placeret en række murstenskamme, en tydelig reference til den gotiske byggestil. Disse er ikke kun et æstetisk element, men skjuler desuden Stavsholt Kirkes sindrige opvarmningssystem. En kirke med så højt til loftet vil normalt være vanskelig og kostbar at varme op. Varmer man kirken op på traditionel vis, dvs. nedefra, stiger al varmen op under loftet. Her har man i stedet valgt at varme kirken op oppefra. Skjult bag de skrå vægge befinder varmeanlægget sig, og varmen sendes op ved kamtakkerne. Under de lave vinduer findes et skjult udluftningssystem, som suger luften ud igen – via de to tårne på gårdspladsen. Således er kirken hurtigt varm, men isende kold fra 3 meter og opefter.

Von Spreckelsen ønskede at skabe en meget gennemgående symbolik, der kunne spejle kristendommen i arkitekturen. I Stavsholt Kirke findes treenighedens symboler overalt.

Der er trekanten over vinduerne og i dørene. Der er 9 lamper i kirken, som hænger i en diamantformation. Der er 3 tårne på gårdspladsen, og ydervæggene er delt op i 9 vægflader. Der er 9 kors i loftet og 9 vinduer. Kirkens grundplan er bygget op over 3 akser: Nord-syd, øst-vest og endelig en, der går fra alteret i syd-vest til konfirmandrummet i nord-øst. Disse tre akser danner en firkant, hvis midte befinder sig i våbenhuset – se s. 34. De tre akser mødes også lige foran alteret og i atriumgården. I kirkerummet er akserne markeret med en anden type fliser i gulvet. Tårnet er stadig placeret i det traditionelle vest, mens alteret har fået en ny plads i syd-vest.

Kirken besidder også andre symboler, som ikke er traditionelt kristne, men derimod symboler på fuldendt harmoni. Egetræerne rundt om kirken er plantet i koncentriske cirkler, så de danner samme mønster som i en solsikke. De førnævnte akser deler kirkerummet i det gyldne snit, dvs. et snit der deler rummet i $1/3$ og $2/3$. Dette er markeret med en bred grå stribe mellem fliserne i gulvet. Ser man nærmere på døbefonten og prædikestolen, opdager man ligeledes at disse tilsammen danner en perfekt kube.⁵⁴ Endelig kan man tilføje, at kirken udvendig domineres af runde symboler og indvendig af firkantede. Loftets firkanter går således igen i gulvet, væggene og sprosserne mod atriumgården. Udenfor skaber egetræerne og fliserne i gården konstante cirkler, ligesom fliserne i atriumgården er placeret i cirkler.

Endelig besidder kirken en række symbolske henvisninger til ældre kirker. Jeg har nævnt kamtakkerne, og materialevalget er et andet eksempel. Sten, egetræ og uld er materialer, som har været brugt til alle tider. De har en aura af noget evindeligt over sig, idet det er meget holdbare materialer. Ved at indrette med egetræ og samtidig plante nye udenfor rækker von Spreckelsen både bagud og fremad i historien. Brugen af gule mursten er ligeledes interessant, idet man i gotikken brugte samme byggestil til kirker som til profane bygninger. Den populære gule mursten refererer både til den gotiske byggestil og til moderne byggeri.

Von Spreckelsen har sagt, at ”der kan holdes kirke i enhver bygning, ethvert almindeligt rum – men skal der bygges kirke, skal den teknisk og æstetisk være så fuldkommen som muligt.”⁵⁵ Han går ind for et *Domus Ecclesiae*, og i modsætning til Bagsværd Kirke er der ingen tvivl om, at Stavnsholt Kirke er et sådant. Den hvide døbefont lyser op midt i kirkerummet, og man skal passere den, før man kommer til alteret. Stolene er vendt mod

⁵⁴ Engbirk, s. 1 og Farum Menighedsråd, s. 1

hinanden og døbefonten, så det sociale samvær styrkes. Alteret står frit placeret, så man kan gå rundt om det. Derved får det tydeligere den oprindelige karakter af et bord, menigheden samles omkring. Rummets funktionelle indretning og materialer peger ligeledes på Domus Ecclesiae-funktionen. Samtidig fungerer kirken også udmærket som et Guds Hus. Trods at kirken har motorvejen som nabo høres ingen støj i kirken. Det svævende loft indbyder til fri tankevirksomhed, og der er intet i rummet, der kan forstyrre tankerne. Stavnsholt Kirke er æstetisk, men i modsætning til Bagsværd Kirke er det ikke i en sådan grad at opmærksomheden tages fra gudstjenesten.

Resten af kirken er lige så funktionelt indrettet. Alle rum får lys fra ovenlysvinduer som selve kirkerummet, og er placeret, så de får lys på de tidspunkter, de hovedsagelig anvendes. De enkelte rum er desuden hvidmalede, hvilket forstærker lyseffekten. Mødelokalet er indrettet med pejs og tilhørende AV-rum, så man kan vise dias og videofilm. Dette bruges flittigt, idet man ofte inviterer foredragsholdere til kirken. Mødelokalet bruges desuden ofte som udstillingslokale for kunstudstillinger. Kirken har desuden en permanent kunstsamling, som hænger i gange og kontorer. I gangene, hvis vægge også er i gule mursten, strømmer lyset ind fra atriumgården. Disse gange minder i øvrigt meget om Louisiana i kraft af stengulvet, lyset og den tætte forbindelse med naturen. Man kan skubbe væggene til side og dermed åbne helt op til atriumgården, hvor nogle havemøbler afslører, at den bruges flittigt. I modsætning til Bagsværd Kirke føler man sig her velkommen til at slentre rundt og nyde lyset og kunsten. Sidstnævnte har her ideelle betingelser, fordi væggene er så anonyme og lyset så indbydende.

5.1 Konklusion

Moderne kirkearkitektur er en udfordring både for brugeren og arkitekten. På den ene side er de et trin i en tusinde år gammel byggetradition. På den anden side skal de repræsentere samtiden – både i dag og i morgen. Som en sand heterotopi kræver dette en høj grad af heterogenitet. Samtidig skal arkitekten finde sit standpunkt i Domus Dei/Ecclesiae-diskussionen. Den moderne kirke eksisterer derfor i en hybrid mellem tradition og fornyelse, det guddommelige og det profane.

⁵⁵ Wivel, s. 77

Som et eksempel på den moderne kirke valgte jeg Jørn Utzons Bagsværd Kirke. Utzon har med denne kirke fundet et fint ståsted mellem tradition og fornyelse. Der er mange referencer til ældre kirkearkitektur, såsom det gotiske lys, buede loft og katedralens facade, men disse er fortolket og fornyet med hjælp fra tidens nyeste byggeteknikker. Den gennemførte byggestil og uflexible indretning indebærer desværre også, at kirken er et stagneret udtryk for sin tid. Kirken kan vanskeligt fornyes, således at den også i fremtiden kan repræsentere samtiden. Bagsværd Kirke kan stadig fungere som en heterotopi, men vil i højere grad antage illusorisk karakter – dvs. som et sted, hvor man på godt og ondt kan flygte fra virkeligheden.

Bagsværd Kirke indtager et forholdsvis neutralt standpunkt i Domus Dei/Ecclesiae-diskussionen. Det profane materialevalg – præfabrikerede betonelementer – peger på et Domus Ecclesiae. I Bagsværd Kirke er materialerne blevet ophøjet, idet de sammen med hvidmalet træværk indgår i et rent, æstetisk indtryk. Den meget æstetiske form samt kirkerummets indretning peger på et Domus Dei. Her er ikke tale om en kirke bygget for socialt samvær, men snarere individuel kontemplation – et rendyrket sakralt rum.

Stavnsholt Kirke fremstår som en modsætning til Bagsværd Kirke. Trods mange sindrige løsninger – fx opvarmningen af kirken – er Stavnsholt Kirke ikke et arkitektonisk mesterværk i samme grad som Bagsværd. Som kirkebygning fungerer Stavnsholt derimod bedre. Dens funktionelle indretning gør kirken brugbar mange år fremad, samtidig med at kirken indeholder referencer både til ældre kirkearkitektur og kristen symbolik generelt.

I modsætning til Bagsværd Kirke er Stavnsholt udpræget et Domus Ecclesiae, hvilket bl.a. ses på stolenes placering mod hinanden og de funktionelle detaljer. Diskussionen omkring Domus Dei/Ecclesiae må dog siges at være smagsmæssig – ingen af løsningerne kan siges at være mere ”rigtig” end den anden. Mit subjektive synspunkt er, at kirken bør indeholde både profane og guddommelige elementer. Profane, fordi jeg mener at ethvert bygningsværk må referere til samtiden for ikke at ende som ”stilreservat”. Guddommelige, fordi kirken trods alt bør give indtrykket af et sakralt rum.

Ser man på det æstetiske indtryk, kirkerne i Bagsværd og Stavnsholt hver især giver, fremkommer et interessant resultat. Stavnsholt er primært funktionelt indrettet, men samtlige æstetiske valg synes begrundet enten i kirkehistorien eller den kristne symbolik. Treenighedssymbolerne, det svævende loft, materialevalget etc. er alt sammen klare kristne

referencer. Disse symboler bidrager til et diskret, harmonisk indtryk, som kun den opmærksomme kan sætte fingeren på. Bagsværd Kirke er derimod gennemgribende æstetisk, ligeledes med mange referencer til kirkehistorien. Men i modsætning til Stavnsholt Kirke synes symbolerne her snarere at være en undskyldning for det æstetiske end formålet med det. Man kan få det indtryk, at det æstetiske har fået så høj prioritet i Bagsværd Kirke at det kristne budskab skubbes til side. Det æstetiske indtryk kan fortolkes positivt eller negativt. Positivt, idet Utzon viser skaberværkets skønhed ved at æstetisere præfabrikerede betonelementer. Negativt, idet Utzon i sine bestræbelser for at vise det guddommelige glemmer det kristne budskab.

Jeg mener, at Bagsværd Kirke er unik som arkitektonisk værk – men at Stavnsholt Kirke er en bedre moderne kirkebygning. Den fungerer bedre som heterotopi og imago mundi, fordi dens funktionelle indretning og kontakt med omverdenen giver den mulighed for at udfylde flere funktioner, end Bagsværd Kirke formår – både i dag og i fremtiden.

Litteraturliste:

- Bagsværd Kirke (200 s.)
Stavnsholt Kirke (100 s.)

Andersen, Lisbeth Smedegaard: *Mytens forladte huse: Dansk kirkekunst efter 1945*, Samleren, 1999, s. 13-62, 111-127, 215-298. (152 ns.)

Arnheim, Rudolf: *The Dynamics of Architectural Form*, University of California Press, 1977, s. 9-31, 67-109, 144-161, 205-247. (123 ns.)

Baker, Geoffrey H.: *Le Corbusier: An Analysis of Form*, Van Nostrand Reinhold International, 1984, s. 240-265. (11 ns.)

Baudrillard, Jean: "L'effet Beaubourg", IN *Simulacres et simulation*, Galilée, 1981, s. 93-111. (19 ns.)

Bibelen: *Johannesevangeliet 2:18-22*, Det Danske Bibelselskab, 1992, s. 1337. (½ side)

Engbirk, Rita og Larsen, Dan: "Fugakirken" IN *Jyllands-Posten*, 16. marts 1999. (1 ns.)

Foucault, Michel: "Des espaces autres" IN *Dits et écrits vol. IV*, Gallimard, 1994, s. 752-762. (10 ns.)

Frampton, Kenneth: "Toward a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance" IN Foster, H. (red.): *The Anti-Aesthetic: Essays on postmodern culture*. Bay Press, WA, 1983, s. 16-30 (15 ns.)

Frampton, Kenneth: "Jørn Utzon: Transkulturel form og tektonisk metafor" IN *Arkitekten*, september 1998, s. 10-20. (10 ns.)

Giedion, Siegfried: *Space, Time and Architecture*, 5. udgave, Harvard University Press, 1967, s. 668-695. (28 ns.)

Jensen, Godtfred: "Bagsværd Kirke" IN *CN Post*, november 1976, nr. 115, s. 17-20. (4 ns.)

Kilström, Bengt Ingmar: *Guds Hus: Vad byggnaden och föremålen berättar om kyrkan i går och i dag*, Proprius Förlag Stockholm, 1980, s. 7-74 (67 ns.)

Kjær, Ulla og Grinder-Hansen, Poul: *Kirkerne i Danmark: Den katolske tid. Indtil 1536*, Boghandlerforlaget A/S, 1988, s. 15-42, 49-60, 91-98, 143-149. (51 ns.)

Kjær, Ulla og Grinder-Hansen, Poul: *Kirkerne i Danmark II: Den protestantiske tid efter 1536*, Boghandlerforlaget A/S, 1989, s. 9-17, 25-42, 71-78, 96-106, 123-131, 139-164. (76 ns.)

Lasdun, Denys (red.): *Architecture in an Age of Scepticism*, Heinemann London, 1984, s. 214-234. (20 ns)

- Lund**, Nils-Ole: *Nordisk Arkitektur*, Arkitektens Forlag, 1991, s. 63-85. (23 ns.)
- Møller**, Henrik Sten: "Naturen som kilde" IN *Politiken*, Magasinet, 4. april 1993. (4 ns.)
- Møller**, Henrik Sten: "Stilhedens katedral" IN *Politiken*, I Byen, 22. december 2000. (1 ns.)
- Norberg-Schulz**, Christian: "Bagsværd Kirke" IN *Et sted å være: Essays og artikler*. Gyldendal Norges Forlag A/S, 1986, s. 167-174. (8 ns.)
- Norberg-Schulz**, Christian: *Nightlands: Nordic Building*, The MIT Press, 1996, s. 1-22, 25-30, 49-79, 149-197. (106 ns.)
- Nygaard**, Erik: *Arkitektur i en forvirret tid: Internationale strømninger 1968-94*, Christian Ejlers' Forlag, 1995, s. 127-188. (61 ns.)
- Nygård**, Øivind: "Bagsværd Kirke" IN *Kunst og kirke: 33 eksemplarer på dansk kirkekunst*, Akademiraadets udvalg for kirkekunst, Christian Ejlers Forlag, 1995, s. 76-79. (3 ns.)
- Pedersen**, Britt E.: *Nyere dansk kirkebyggeri*, Speciale ved Institut for Religionshistorie, september 1978, s. 1-53. (53 ns.)
- Rasmussen**, Steen Eiler: *Experiencing Architecture*, Chapman & Hall, 1959, s. 186-214 (29 ns.)
- Simonsen**, Svend: *Bagsværd Kirke* (stor + lille brochure). Bagsværd Kirkes Menighedsråd, København, 1994 (11 ns.)
- Stavnsholt Kirke*, brochure, Farum Menighedsråd, 1992. (1 ns.)
- Svendsen**, Erik Norman: "Bagsværd kirke – en katedral i beton" IN *Menighedsrådenes Blad*, september 1985, s. 321-322. (2 ns.)
- Svendsen**, Margit og Erik Norman: *Nyere danske kirker: 100 kirker 1890-1990*, Kirkefondet, Unitas Forlag, 1990, s. 7-14, 21-22, 127. (11 ns.)
- Utzon**, Jan: *3 generationer*, Anders Nyborg Privattryk, 1988. (17 ns.)
- Utzon**, Jørn: *The Sydney Opera House*, Fr. Bagges kgl. Hofbogtrykkeri, 1967. (5 ns.)
- Utzon**, Jørn: *Bagsværd Kirke*. Pamflet fra Bagsværd Kirke, aldrig udgivet. (3 ns.)
- Wisse**, Stephan: *Das religiöse Symbol*, Ludgerus-Verlag, 1963, s. 40-56. (16 ns.)
- Wivel**, Ole: *Sandhedens udtryk i kirke og kunst*, Poul Kristensens Forlag, 1994, s. 11-30 og 68-81. (40 ns.)
- 9 Danske Kirker**, Arkitektur studier, Skolen for Boligindretning, 1986, s. 187-206. (Uden forfatter) (3 ns.)

I alt: 1284,5 ns