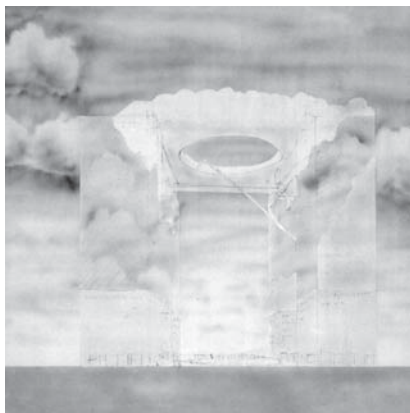


store bygnings mytologiske dragning og leverer stof til arkitekternes egen drømmeproduktion.⁶² Også ordene, der omgærder og udsmykker arkitekturen, eskalerede under bobleøkonomien. Det tidsskriftformidlede ord og billede formelig indspandt arkitekturfrembringelserne i hvirvlende skyer af koncepter, ord og begreber, som indimellem helt og aldeles kunne miste forbindelsen til den pågældende bygning.

I forhold til Tokyo Bugt-projekterne er der måske mere hold i arkitekten Hiroshi Haras (f. 1936) storstilede bystrukturer på landjorden, som *Umeda City Renewal Project* (1993), et 216.308 m² erhvervsbyggeri lidt nordvest for Osakas største trafikknudepunkt, Umeda.⁶³ Med hans karakteristiske artikulering af enkeltdele frem for helheden selv i stor skala, viser Hara nye veje i forhold til den klassiske Manhattan-topografi. Gangbroer løber på kryds og tværs imellem de enkelte højhuse, mens plazer og parker svæver i alle højder over jorden. *Gridtyranniet* og den falliske stræben er demonteret og afløst af et varieret, oplevelsesmættet kontinuum. De sædvanligvis megastore, præcist skårne, potent maskuline bygningsvolumener er systematisk underdelt og artikuleret med reference til selvgroede bysilhuetter. Den legende opløsning af de definitive grænser mellem blok og mellemrum, ydre og indre, gør Haras håndtering af tæt højhusbebyggelse grænseoverskridende. Han siger selv, at Babylons hængende haver har været ledemotiv for de mange mennesker, der har været involveret i tilblivelsesprocessen.⁶⁴ De mangeartede forbindelsessystemer, der hidtil kun har eksisteret nede under jorden og usynligt sammenvævet de fritstående enkeltbygninger, kommer nu op i lyset og udspiller sig som et komplekst netværk i bygningernes fulde højde.

Umeda-projektet er med sine kun to 40-etages tårne (samt enkelte mindre bygninger) endnu kun en prototype, hvor mulighederne mellem bygningsblokkene kun netop kan demonstreres, og den samlede skulpturelle komposition, forstået som noget man betragter udefra, har stadig stor betydning. I Haras konkurrenceforslag til *La Cité Internationale de Montréal* (1990),⁶⁵ som omfatter udviklingen af et 40 ha stort downtown-område, er transformationen af den monolitbaserede Manhattan-struktur definitivt en rea-



Hiroshi Hara: *Umeda City Renewal Project*, Osaka (1993)

litet. Montreal-projektet, der blev til under projekteringen af *Umeda*-projektet (påbegyndt i 1988), demonstrerer Umeda-projektets potentiale af kompleks bydannelse i større sammenhænge. Men det står stadig hen som et åbent spørgsmål, om det i denne skala overhovedet er muligt at skabe en reel oplevelsesrigdom, om det med en tilgang som Haras er muligt at løse op for de mange snærende bindinger i den traditionelle højhusstruktur og om ideerne vil brede sig til andre skyskraberkvarterer.⁶⁶

Forud for *Umeda*-projektet havde Hara med stort held lavet mindre projekter som for eksempel *Yamato* (1986) i Tokyo,⁶⁷ hvor han med forbillede i landsbyens skala lader sine bygningsvolumener opløse i en komposition af enkelt-elementer. Ser man for eksempel på et af hans første lidt større byggerier, *Josei Primary School* (1983-87) på Okinawa, så indarbejdede han elementer fra Okinawas lokale byggetradition i et tidssvarende udtryk og gav sig den ulejlighed at artikulere alle skolens klasserum forskelligt.⁶⁸ Hans bebyggelser skaber således af fuldbyrdede enkeltdele deres egne komplekse helheder, hvor de mange enkelt-elementer gennemløber metamorfoseagtige processer. *Modality* kalder Hara det, hvor beslægtede elementer gennemløber serier af formforvandlinger, som oplevet på stedet danner musikalske fremfor teknisk entydige ordensformer. I en artikel om *modality* stiller han modalitet overfor den modernistiske arkitekturs funktion, og stiller parallelt hermed bevidstheden og elektronikken (i det modale) overfor den fysiske krop og maskinen (i modernismen).⁶⁹

Hara „har hævdet anti-Mies ideer lige siden han første gang formulerede sine egne ideer,“ skriver arkitekten Kazuhiro Ishii: „For eksempel har han konsekvent advokeret respekt for delen frem for dyrkelsen af helheden, diversitet frem for uniformitet, indre fuldbyrdelse (interior fulfillment) frem for transparens, samt uafsluttethed (indefiniteness) fremfor et simpelt system.“⁷⁰ „Rumdannelsen (interior spaces) i formalistisk arkitektur er ringe på grund af den manglende evne til at anvende en indefra og ud-metode,“ skriver Hara i sit essay, *Architecture and Individuality*, fra 1966.⁷¹ Han var tidligt opmærksom på det rum for individualitet, som arkitektur betinger (og betvinger), og på den subtile undertrykkelse, der lå i modernismens mere

formalistiske strømninger. Og hvor han så det gennemformaliserede japanske tatami-rum som udifferentieret, fandt han i *minka*-traditionen, det traditionelle japanske folkehus, det fuldbyrdede, rigt varierede rum.⁷²

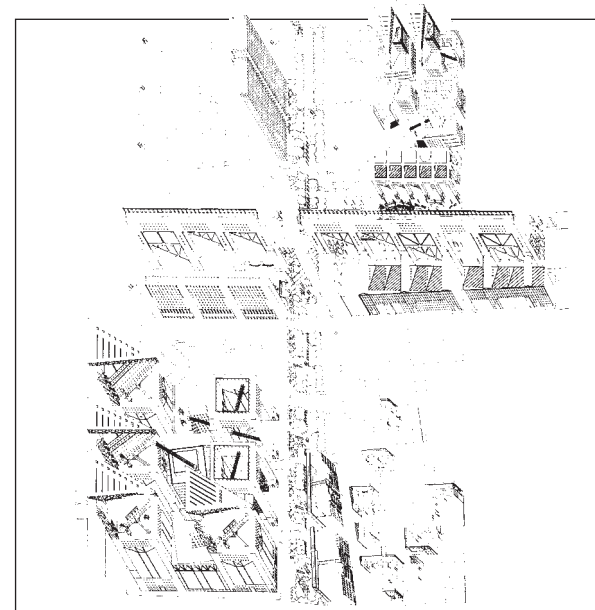
Hara rejste i en årrække rundt og registrerede småsamfund over det meste af verden⁷³ og skrev op gennem 70'erne en artikelserie, *Learning from the Villages: 100 Lessons*.⁷⁴ Heri diskuterer han den mangfoldige kulturarv og righoldige inspirationskilde for moderne arkitektur og bydannelse, som ligger i den traditionelle byggeskik med dens umiddelbare modsvarer menneskelige behov, lokale klima- og ressourceforhold og kulturelle strukturer. Haras *Lessons* kredser om det umiddelbart sansbare - sted, klima, naturkræfter, overgange, dimensioner, lyd og skala, pladser, portaler, gaderum osv. For eksempel lyder trettende lektion i kort form: „Variation og kompleksitet - Forenkl det, der er kompliceret. Komplicer det, der er simpelt. Sådan variation og kompleksitet vil berøre hjertet.“ Den hundrede lektion lyder: „Rum - Der er så mange verdener, som der er rum.“⁷⁵ Eller rettere: Der kunne være så mange verdener ...



Hiroshi Hara: *Yamato*, Tokyo (1986)

Denne systematiske afdækning af landsbyuniversets u-manifeste visdom har præget Haras arkitektur gennem årene. I en tid, hvor de unge arkitekter producerede stadig mere avancerede, rodløse kunstværker, som narcissistisk dyrkede konceptet, formåede hans arkitektur at fastholde en befriende naturlighed, taktilitet og fastholden af den menneskelige skala. Og dog, når man som lille lavlandsdanser står nede ved foden af en af de 40-etagers bygningsstrukturer i Haras *Umeda*-projekt, så vælder fraserne frem til et fyndskrift om yderligere 100 ting, Hara kunne have lært af landsbyerne, herunder ikke mindst spørgsmålet om skala.

Når *Umeda*-projektet ikke rigtig lykkes, hænger det således sammen med mange ting. Det første, der falder i øjnene, er de moderne materialers og byggemåders manglende evne til at afbilde tiden tilsvarende sensuelt og billedmættet som traditionens taktile materialer og konstruktioner. Hvor traditionens materialer modner i udtrykket, udvikler sine farvenuancer og teksturer og formår at skabe æstetisk appellerende billeder af den fortsatte brug og



Hiroshi Hara: *La Cité Internationale de Montréal* (1990)

anvendelse, så har de fleste moderne byggematerialer en tragisk visuel udviklingskurve. De bliver groft sagt grimmere fra det øjeblik, de er fremstillet. Traditionens materialer og udtryk derimod akkumulerer spor efter bygningens dynamik og historie, efterhånden som der repareres, vedligeholdes ombygges, ny- og genanvendes. Men materialer som papir, strå, træ og bambus er af den japanske brandlovgivning bandlyste i bymæssige bebyggelser. Moderne japanske arkitekter er derfor henvist til at opsøge det taktil og det poetiske i stål, glas, beton og aluminium.

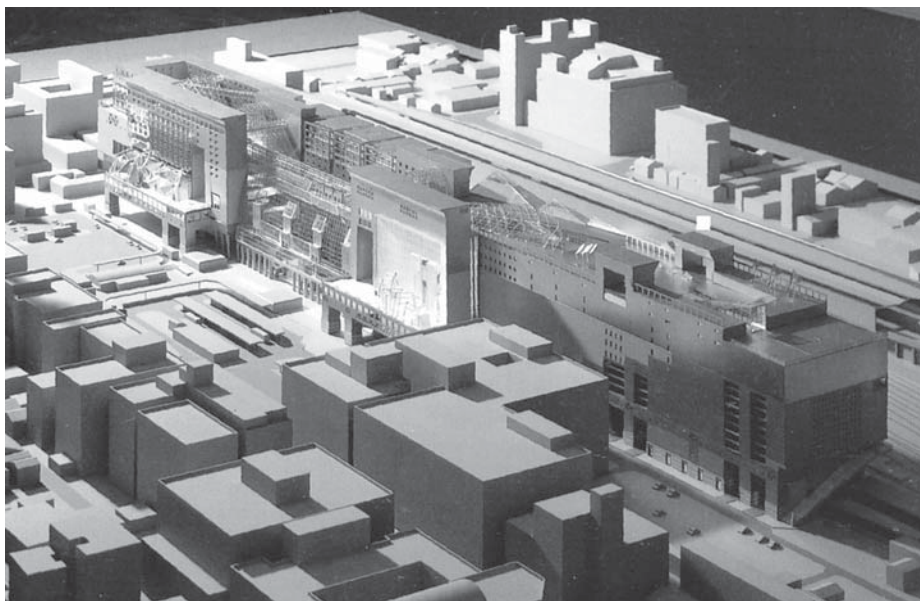
Når det ikke lykkes, hænger det også sammen med den tilsyneladende uoverstigelig, at ingen enkelt arkitekt, selv med alle 100 lektier lært af landsbyerne, er i stand til at overskride det faktum, at alt fra begyndelsen er nyt. Tidens tilstedeværelse i og indflydelse på bygninger og bybilleder, som andet end postmoderne kliché, er uopnåelig andet end netop gennem tid. Måske derfor er problemet med vore nye bydannelser ikke blot det idémæssige grundlag, det være sig modernistisk, neorationalistisk eller tilsvarende, men også det simple faktum, at de er nye, at de kun

er ved at blive præget af tiden, og at gode bymiljøer (og arbejdsmiljøer) kun opstår gennem tid. Nye bygninger og bydele vil altid have noget ferskt og jomfrueligt over sig, der kun langsomt slides af, mens træerne gror op og dyr og mennesker flytter ind og gennemvæver stedet med deres komplekse brugsmønstre. Som blev væggene gradvist mættet med historie og kulturel tilstedeværelse.

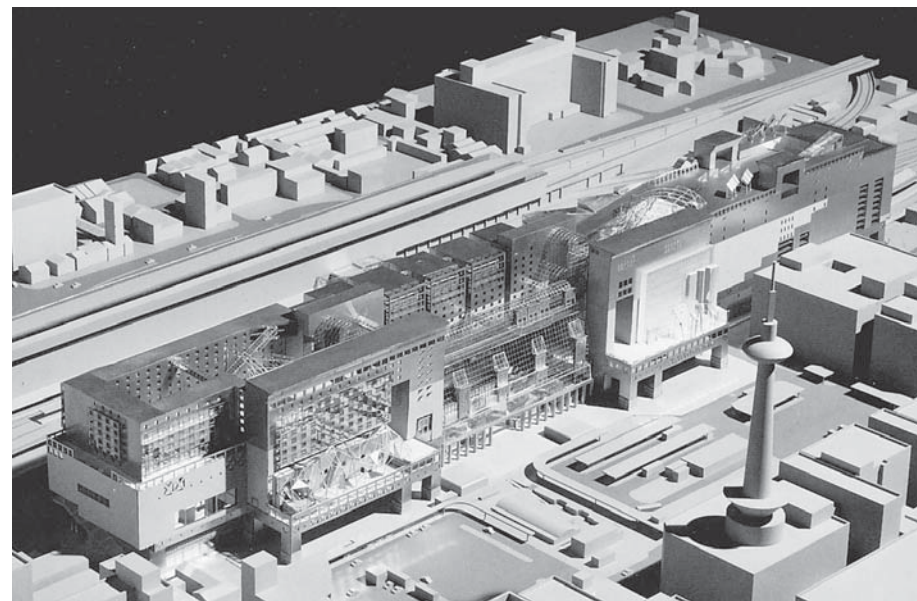
Netop Haras *bestræbelse* - det, at nogen intentionelt skaber en variation, som ikke har rod i noget naturligt eller er opstået af et fælles formuleret eller forstået behov - er problematisk. Det forhold - at Hara skaber billeder, der ikke udspringer af nogen umiddelbar konkret nødvendighed eller stedbunden naturlighed, men er abstrakte transformationer af erfaringer indhøstet på studierejser til forgangne tiders taktile landsbymiljøer - synes at udgøre den definitive barriere for Haras bestræbelser. Oplevet på stedet har både *Yamato* og *Umeda*-projektet et uomgængeligt problem med de tilbagevendende kulisseeassociationer. Det er *ligesom* et nærmiljø, men er ikke noget nærmiljø. Det ser indbydende ud, men er det ikke.

Derudover slås Haras ideer med spørgsmål om skala og størrelsesorden, både i forhold til sig selv og til sin bymæssige sammenhæng. Allerede i en bygning som *Yamato*, der i 1987 blev erklæret for årets bygning i Japan, nærmer Haras modalt rytmiske bearbejdnings af bygningsvolumenet det postulerede. Parksidens er virkelig vellykket, men oplevet på stedet fremstår *Yamatos* gadefacade (som kun yderst sjældent gengives i tidsskrifterne) som en utilnærmelig mastodont, hvor hans modale virkemidler kommer til kort overfor hans selvvalgte skala og udgangspunkt. Haras modale dekorationer bliver endnu mere verdensfjerne, når man står ved foden af *Umeda*-projektets 40 etager. De bølgede landsbyprofiler fra 36. etage og op ses ikke rigtigt, hvis man kommer for tæt på.

Apropos storladne projekter, så er det ikke kun byggefirmaerne, der ikke kan lade være. Med sin *500Mx500Mx500M Cube* (1992), en konceptuel byskitse med rum for 100.000 indbyggere, har Hara ydet sit bidrag til genren. Og med *Extraterrestrial Architecture Project* (1992-) har han, foranlediget af *The Lunar and Planetary Society* samt



Hiroshi Hara: JR Kyoto Station, modelfoto set fra NV (1997)



JR Kyoto Station, modelfoto set fra NØ

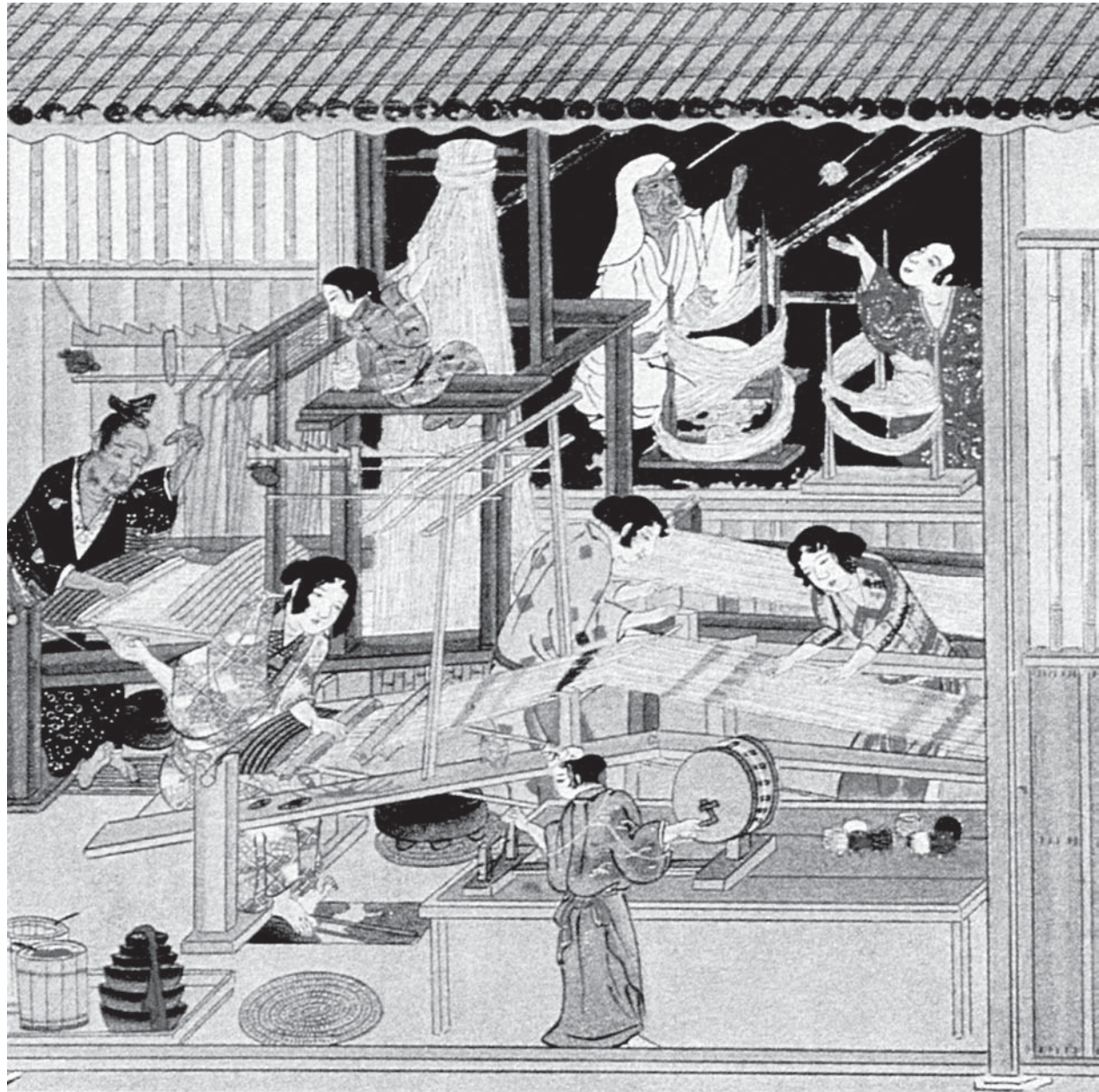
Hinaya

Institute for Future Technology, sendt denne ottendedel kubikkilometer byggefantasi langt ud i det tomme rum.⁷⁶

Hara vandt i 1990 den indbudte konkurrence om *JR Kyoto Station*.⁷⁷ Han afskriver i en artikel det byplanmæssige ansvar for opgaven med et pennestrøg: „Byplanlægning er ikke længere arkitektens ansvar.“⁷⁸ Det byplanmæssige er ellers det store problem med dette projekt, der i det historiske Kyoto radikalt gennembryder alle hidtidige højdegrænser og vil blive bybilledets i særklasse største bygningsvolumen. Konkurrenceprogrammet forudsatte optimal udnyttelse af højdeprofilgrænserne, og byggereglementet åbner muligheder for højdeoverskridelser på dele af en byggegrund, når andre dele af arealerne (som hér stationspladsen) henligger som friareal. Disse regler er lavet med tanke på Kyotos mange småparceller, og yder ikke nogen reel beskyttelse mod projekter i en størrelsesorden som *JR Kyoto Station*, så har byen i løbet af 1997 set et kæmpemæssigt bygningsværk, næsten 470 m langt og 60 m højt, folde sig ud af stilladsernes puppestadium.

Modsvarende de geomantiske idealer ligger Kyoto med sin præcise grid-struktur omgivet af bjerge mod nord, øst og vest. Med Haras *JR Kyoto Station* har byen, med 1.200 års forsinkelse, endelig fået sin lukning mod syd - et fragment af den bymur, man af uransagelige grunde aldrig byggede til trods for det byplanmæssige udgangspunkt i T'ang-dynastiets (618-907) muromkransede hovedstad Chang'an.⁷⁹ Programmet talte direkte om at fejre Kyotos 1.200 års jubilæum med en ny (tidssvarende) portal mod syd. Men hvad ville mon de geomantikere, der i sin tid anlagde Kyoto som kejserby, sige til dette monstrum, der - modsat alle geomantiske idealer - lukker byen af netop mod syd. Ville de acceptere en sådan udformning og placering af Kyotos nye portal? Den oprindelige sydportal lå ca. 1.500 m vestsydvest for *JR Kyoto Station* og markerede byplanens nord-sydgående hovedakse, som ledte til kejserpaladset og dets modtagefunktioner.⁸⁰ Ville de se nødvendigheden eller logikken i at placere hotel, konferencenter, kulturelle og kommercielle faciliteter blandet sammen med byens vigtigste åbning mod omverdenen?

Den nye station har drastisk indflydelse på byprofilen,⁸¹ og frygten blandt Kyotos beboere går lige så meget på,



Kig i et Nishijin-væveri med en to-personers takabata-væv. Som det ses, var det ofte børnearbejde at løfte mønstertrådene. Den typiske Nishijin-væv har langt spænd og smal vævebredde til at væve baner til obi og kimono i silke. Træsnit fra 1600-tallet

hvad der kommer efter - om projekter som disse skaber præcedens. De tilladte højdegrænser, som alle ud fra bykvalitetsmæssige bevaringssynspunkter er enige om er ganske utilstrækkelige, er i Kyoto flere gange blevet justeret opad.⁸² De bestemmelser, der har til hensigt at sikre Kyotos unikke karakter af lav og fortættet by, hvor kun tempel og pagoder markerer sig, og de omgivende bjerge overalt opleves som nærværende, er efter manges mening utilstrækkelige og trues til stadighed af store dispensationer. Til trods for en heftig modstand blandt borgerne fik for eksempel Kyoto Hotel for nylig dispensation til at bygge op til 60 m i det centrale Kyoto. Men bystyret ønsker en stor, kapitalstærk, moderne by, der kan hamle op med Japans andre driftige millionbyer - ikke noget frilandsmuseum.

Man kan undre sig over, at Hara lægger navn til et sådant projekt. Men havde Hara ikke afleveret sit forslag, havde en anden arkitekt, som rystede mindre på hånden, fået opgaven. Og Haras modale nuanceringer af det kolossale bygningsvolumen vil uden tvivl gøre sit til at afbøde de værste skadevirkninger.⁸³ Man kan så undre sig over, hvorfor en sådan opgave overhovedet stilles. JR, *Japan Railways*, var i mange år statsejet, men blev under bobleøkonomien privatiseret for at komme det klækkelige årlige underskud til livs. En af de første handlinger i det nyprivatiserede foretagende var rationaliseringer, hvor i tusindvis af billetkontrollører blev fyret. Der er ikke nogen enkelt grund til, at der idag, til forskel fra tidligere, findes arbejdsløse og hjemløse i Japan. Men fænomenet arbejdsløshed - dette at man overhovedet kan finde på at fyre gode medarbejdere, blot fordi der en overgang er mindre at lave - hænger præcist sammen med den form for rendyrket kapitalistisk adfærd, som gradvist vinder frem og er medvirkende til at udvikle behovet for den japanske velfærdsstat. JR ejer qua sine stationer centralt beliggende grundarealer i alle japanske byer og sidder dermed i en nøgleposition til en lang række tilsvarende guldrandede projekter. Så med privatiseringen af JR vil fremtiden givet fremvise flere projekter af samme skuffe. I Haras projekt til *JR Kyoto Station* lægger stationsfaciliteterne kun beslag på en tyvendel af bygningskompleksets samlede areal.⁸⁴ Resten, de nitten tyvendele, er rendyrket spekulation i central beliggenhed.

Og hermed er ringen sluttet til Nishijin og Hinaya, der ligger lige nord for det 5,3 x 4,6 km store byplanrektangel, som blev anlagt i 794. Nishijins historie er uløseligt forbundet med silkeproduktionen, der gennem Muromachi-perioden (1336-1568) var et blomstrende erhverv. Nishijins historie føres ofte tilbage til Onin-krigene (1467-77),⁸⁵ hvor borgerkrigsagtige tilstande og armod hærgede byen. Mange mennesker, heriblandt Kyotos vævere, slog sig ned udenfor den raserede by, hvor en af de stridende hære havde holdt til, heraf navnet *Nisbi-jin*, Den vestlige Lejr. Tilsvarende opstod der øst for Kyoto, hvor en anden hærfraktion havde holdt til, et *Higashi-jin*, Den østlige Lejr. Efter Onin-krigens afslutning kom der i Higashijin-området hurtigt gang i fremstillingen af blanke, hvide silkestoffer, mens tekstilproducenterne i Nishijin koncentrerede sig om de mere kunstfærdige produkter. Stadige rivaliseringer mellem de to områder kulminerede i 1513, da Nishijin opnåede monopol på leverancerne af brokadetekstiler til hoffet. Så med tiden flyttede væverne fra Higashijin til Nishijin, hvor der var stadig mere arbejde at få.⁸⁶

Men der var vævere i Nishijin-området længe før, og Akira Yamaguchi fører Kyotos silketradition helt tilbage til præhistorisk tid, hvor den kinesiske prins Gong-Yue sammen med 18.000 mand i kejser Ojins regeringstid (270-310) flygtede til Japan. Heraf bosatte nogle sig i Uzumasa, nær det nuværende Nishijin, længe før Kyoto overhovedet blev til. Disse flygtninge skulle efter overleveringerne have medbragt en *sorabiki-bata-væv*, der med sin bundhængslede slagbom dannede prototype for den japanske silkeproduktions væve helt frem til indførelsen af Jacquard-væven i 1870'erne.⁸⁷ Fra det 5. århundrede støttede det kejserlige hof direkte tekstilproduktionens udvikling. Store økonomiske bidrag til væverne i Uzumasa i forbindelse med store begivenheder som Horyu-ji-templets grundlæggelse i 600-tallet, hovedstadens flytning fra Nara til først Nagaoka (784) og siden til Kyoto (794), vidner om Uzumasa-vævernes status og velstand. Gennem århundrederne har Kyoto-området været ledende indenfor tekstilfremstilling, og den *guldbrokkade*, som Nishijin i dag mere end noget andet er berømt for, har inspiration fra nogle Mingkinesiske dragter, der kom til Japan i 1570'erne. Disse drag-

ters overdådige farver, mønstre og dekorationer ramte præcist ind i Momoyama-tidens smag for det grandiose.⁸⁸

Frem mod år 1600 havde Kyoto en befolkning på omkring 200.000. Selv da Tokyo fra 1600 og frem bliver ny hovedstad og hurtigt voksede Kyoto over hovedet, mindskes Kyotos betydning som kulturelt centrum ikke, og Kyotos befolkning voksede i løbet af Edo-perioden til 350-400.000 indbyggere.⁸⁹ Det var i høj grad kunsthåndværket, der dannede basis for Kyotos befolkning. Silkeproduktionen tegnede sig for en god del heraf, så monopolet var af stor betydning for byens eksistens. Morita vurderer, at der i Edo-periodens Nishijin var omkring 7.000 af de tomands *takabata*-væve og adskillige titusinder enpersoners *hirabata*-væve. Men arbejdsdelingen var udtalt og følgeerhvervene mange, så medregner man farvere og spindere, nærmede antallet af beskæftigede i Nishijins tekstilindustri sig i Edo-perioden 100.000.⁹⁰ Til sammenligning oplyser Tamara Hareven, at der i 1984 var omkring 25.000 væve i sving i Nishijin, heraf kun 5.000 *hirabata*-væve.⁹¹

Nishijin har gennem tiderne haft en række små vævestuer med typisk omkring 10 vævere ansatte. Men den største del af produktionen er altid foregået i hjemmene. Det var så producenten, der indkøbte materialer, fik trådene indfarvet, leverede tråde, materiale, mønster og design og sendte den person, der skulle hjælpe med at tråde trenden og køre den på væven. Mellem hver trin i produktionskæden vendte alle produkter og råvarer tilbage til producenten, der herved nøje kunne følge sin produktionskædes enkelte led, selvom produktionen var spredt ud i nabolaget. Den form for stordrift, som kendes fra Vestens store tekstilindustrier, slog aldrig igennem i Japan. Tidligere kunne blot en enkelt væv med sine mange tilknyttede opgaver levere arbejdsopgaver til en hel familie, og størstedelen af Nishijins væve findes stadig idag placeret i de enkelte *machiya*, byhuse. Familien - snarere end individet - var den grundlæggende enhed i tekstilproduktionen, og *ie*-traditionen (*ie* betyder husstand eller husholdning) var en grundpille i Edo-periodens Japan, både juridisk-administrativt og kontrolmæssigt, aflønningsmæssigt og identitetsmæssigt.⁹²

Den typiske Nishijin-væv var 4-5 m lang for at kunne håndtere de uelastiske silketråde, men kunne til gengæld

Hinaya

kun væve smalle baner, der modsvarede behovene til *obi* og *kimono*.⁹⁵ Væven var placeret i et særligt værkstedsrum i direkte sammenhæng med den køkken-gang-arbejdszone, som strakte sig i hele machiyaens dybde. Husholdnings- og vævearbejdet var således centralt placeret i dagligdagen. Det jordstampede gulv i køkken- og vævezonen virkede som en fugtighedsregulator for både væv og tekstil. Væverummet var ofte placeret langs machiyaens gårdfacade, da vævearbejdet var afhængigt af godt arbejdslys, uden det tålte direkte sollys. Et af Nishijin-machiyaens særlige kendetegn er således regulerbare lyslemme i tagfladerne. Tilsvarende udvikledes en lang række særpræg i nøje overensstemmelse med tekstilproduktionens særlige fordringer.⁹⁴

Befolkningstallet er øget støt siden Meiji-restaureringen, og Kyoto har idag omkring 1,7 mill. Byen har bredt sig i alle retninger, og fylder store dele af det frugtbare landbrugsland, der engang brødfødte byen. Befolkningstætheden i Nishijin er som i store dele af det tæt-lave Kyoto stadig ganske høj, selvom tendensen er faldende. I 1960 boede der således typisk over 20.000 indb./km². I 1990 derimod lå befolkningstætheden i Nishijin-området distrikter indenfor kategorierne 10-15.000 indb./km² og 15-20.000 indb./km².⁹⁵ Stadig er det dog ganske tæt beboelse i forhold til Københavns Kommune, der under ét i 1960 havde en befolkningstæthed på 8.651,7 indb./km², hvilket i 1990 var faldet til 5.288,6 indb./km².⁹⁶

Højdegrænserne for byggeri i Nishijin er idag gennemgående 20 m. I en smal zone omkring de vigtigste templer og helligdomme er den dog holdt nede på 10 m, mens den største tilladelige højde langs et par af de største vejgenemføringer i området er oppe på 31 m.⁹⁷ Nishijins typiske machiya derimod har en tagryg, der ikke overstiger 10 m og en tagfod, der sjældent overstiger 5 m. Der er således ikke meget i disse højderegler, der tyder på eller yder beskyttelse overfor, at Nishijin vil overleve som tæt-lavt urbant landskab. Dertil er de økonomiske mekanismers pres i den anden retning alt for stort. Og med dispensationer så løstsiddende som ved *Kyoto Hotel* og *JR Kyoto Station* er en *Nishijin Cloud Piercer* ikke nogen utænkelighed. Nishijins fortsættelse som historisk tæt-lavt bymiljø er i dag fuldstændig prisgivet hver enkelt husejers dispositioner.



En typisk machiya fra det vestligste Nishijin



Nishijin machiya. Den smalle zone mellem gade og bus giver ofte afløb for grønne fingre

Hinaya



Kyoto ligger omgivet af bjerge på tre sider. Nisbijn, det tekstildistrikt, hvor Hinaya ligger, er det tæt-lave område, der strækker sig fra midten af billedet bagud mod venstre