

# FORMĂ +/- FUNCȚIUNE.

O investigație spațială asupra sculpturilor-arhitectură ale lui Per Kirkeby/

## FORM +/- FUNCTION.

A Spatial Inquiry into Per Kirkeby's Architectural Sculptures

Ana-Maria VESA-DOBRE, șef de lucrări, dr. arh./Lecturer PhD arch.

anavesa@uauim.ro

Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”, București, RO/  
“Ion Mincu” University of Architecture and Urban Planning, Bucharest, RO

### Rezumat

Per Kirkeby (1938-2018), artist danez multidisciplinar, este renumit mai ales pentru pictura sa abstract-expresionistă, în timp ce preocupările sale pentru artele spațiale (sculptura, arhitectura, scenografia) au fost mai puțin investigate. Inițial licențiat în geologie, a fost marcat ulterior în întreaga și variata sa carieră artistică de această perspectivă specifică, ca un laitmotiv al unor procese de sedimentare și suprapuneri de straturi. Pictura sa dezvăluie într-o manieră brută, aproape necizelată, această viziune, în timp ce sculpturile sale de cărămidă schițează subtil metafore ale aceleiași narațiuni. Adesea denumite și „arhitectură non-programatică”, sculpturile lui Kirkeby sunt, de fapt, investite cu o semantică spațială ce transcende stratul superficial al primei lecturi. În intenția de a investiga acest subiect, studiul se concentrează asupra interogării critice a două paliere: fie sculpturile descriu o abordare arhitecturală, ca pretext pentru o dezvoltare spațială, fie acestea sunt mai curând scenografii arhitecturale, reperi într-un țesut urban, concepte sculpturale în afa-

### Abstract

Per Kirkeby (1938-2018) was a multidisciplinary Danish artist, mostly acknowledged for his abstract-expressionist paintings, while his interest in spatial arts (sculpture, architecture, scenography) has been less researched. Initially trained as a geologist, he was influenced during his entire and varied artistic career by this specific perspective, as a leitmotif of sedimentation processes and superposition of layers. While his paintings reveal this concept in a straightforward manner, his metaphorical brick sculptures unveil it in a more subtle way. Often called “architecture without purpose”, Kirkeby's brick sculptures are actually far more invested with spatial semantics that transcend the first layer of reading. In order to examine this subject in greater depth, the paper discusses whether these sculptures describe an architectural approach for spatial development or whether they are rather architectural scenographies that mark various urban places, with a more sculptural, non-utilitarian point of view. Are they mere limits and gradations, between the

ra funcțiunii imediate. Sunt acestea simple limite și gradări, dintre public și privat, dintre exterior și interior sau, poate, chiar obiecte surprinse între funcțiune și formă? În oricare dintre ipostaze, miza investigației constă în tocmai această versatilitate sculptural / arhitecturală a obiectelor, din moment ce răspunsurile sunt dificil de clasat (non-programatic versus funcțiune, ornament versus construcție, plin versus gol). Considerând că procesul de creație în sine este dificil (dacă nu, chiar, imposibil) de analizat pentru Kirkeby, dacă sculpturile sale de cărămidă sunt gesturi de subtracție sau de adiție multistratificată, studiul descrie, la final, ambiguitatea acestor exerciții spațiale ca fiind sculpturi locuite și / sau goluri formale arhitecturale.

### **Cuvinte cheie/ Keywords**

sculpturi de cărămidă, stratificare, limită, gol, sculptură arhitecturală versus arhitectură sculpturală/  
brick sculptures, layering, limit, void, architectural sculpture vs. sculptural architecture

### **Introducere**

Artist danez multidisciplinar, Per Kirkeby este renumit mai ales pentru pictura sa abstract-expresionistă, în timp ce preocupările sale pentru artele spațiale (sculptura, arhitectura, scenografia) au fost mai puțin investigate. În mare parte, lucrările sale sunt marcate de o interconexiune și suprapunere a acestor domenii artistice, care a generat o abordare sculpturală a arhitecturii, o perspectivă scenografică a sculpturii sau o viziune unică, spațială pentru pictură. S-a născut la Copenhaga în 1938, la începutul celui de-al Doilea Război Mondial și și-a petrecut mare parte a copilăriei în peisajul tradițional danez, înconjurat de tipicele clădiri din cărămidă roșie și de cadrul natural specific. De aceea, cele mai intime și persistente amintiri ale sale fac referire la o piesă centrală a orașului natal, Biserica Grundtvig: o structură masivă și impunătoare, impresionantă pentru arhitectura de cărămidă a începutului de secol XX, dar evocată de artist ca fiind o clădire „anacronică, ne-modernă (...), apărută parcă din Evul Mediu” (Kirkeby apud Spangl, 2019, pp. 17-18), însă „[m]edieval, în sensul unei utopii Neo-Gotice” (Kirkeby apud Jensen, 2019, p. 62). Acesta ar putea fi punctul zero sau baza afinității sale pentru zidăria de cărămidă, o imagine ce l-a marcat și definit, recurent, în întreaga sa viață artistică.

public and private, the exterior and interior or even between function and form? In any case, the versatility of Kirkeby's brick sculptures is the real stake of the debate, since the answers are difficult to categorise (sculptural vs. architectural, functionless vs. utilitarian, ornament vs. building, matter vs. void). Since the creation process of Kirkeby's works is difficult (if not impossible) to analyze, whether his brick sculptures are gestures of subtraction or of multi-layered addition, the investigation describes the ambiguity of these spatial exercises as inhabited sculptures and/or as architectural voids.

### **Introduction**

While best known for his abstract expressionist paintings, Danish artist Per Kirkeby has been equally and consistently involved in various spatial arts, as well as focusing on the interconnection between sculpture, architecture and scenography. Most of his work is marked by this overlapping of artistic fields, translated into a sculptural architecture, a scenographic approach for sculpture or a spatial, unique vision for painting. He was born in Copenhagen in 1938, at the beginning of WWII and lived most of his childhood within the traditional landscape of Denmark, surrounded by red-brick buildings and the characteristic natural scenery. His most intimate, lifelong memories relate to a central piece of his native town, the Grundtvig Church: a massive, outstanding structure, impressive brick architecture of the early 20th century, yet remembered by the artist as “an unmodern, anachronistic building (...), as if it comes from the Middle Ages” (Kirkeby apud Spangl, 2019, pp. 17-18), but “Medieval understood as a kind of neo-Gothic utopia” (Kirkeby apud Jensen, 2019, p. 62). This could be the very first layer of his affinity for brick work, an image that marked and defined him and kept recurring within his art for decades.

Inițial licențiat în geologie, Kirkeby a urmat ulterior și cursurile de la Eks-Skolen (Școala pentru Artă Experimentală) din Copenhaga, având prima sa expoziție în 1965, cu două sculpturi de cărămidă, stivuite fără mortar. Așadar, acest leitmotiv conceptual al stratificării (geologice) a prins formă încă de la început, perpetuat apoi în ideea că orice operă de artă este o „țesătură” sau o sedimentare structurală a multiplelor sale straturi constitutive (Kosinski, 2012). Iată *motto*-ul sau tema creației lui Kirkeby, indiferent de forma sa de manifestare: în pictură, s-a regăsit în căutarea perpetuă a suprapozării cromatice, a abordării conceptuale și spațiale; în sculpturile de cărămidă, la micro-scară, este vorba despre efectul de „țesătură” și compunere a pereților, în timp ce la macro-scară, suprapunerile planurilor diferitelor secțiuni vorbesc despre o profunzime spațială specifică.

La începutul anilor '70, Kirkeby a vizitat Mexic și ruinele mayașe, care l-au influențat semnificativ, cu o primă amprentare vizibilă a acestei experiențe în seria sculpturilor de cărămidă generate de *Huset* (Casă, 1973), din Ikast, Danemarca (Jensen, 2019). Criticii se referă, adesea, la această piesă ca fiind o arhitectură-sculptură, din moment ce se situează în afara utilității directe, a funcțiunii în sensul clasic, și apare mai curând ca un obiect-ornament, cu evidente calități spațiale (Jensen, 2019). Referința mayașă este evidentă aici în multe aspecte, dar mai ales în forma structurală și dispunerea azizelor. Un straniu efect monumental este perceput într-o primă lectură, nu doar din cauza simetriei compoziționale, cât mai ales datorită unicității și ambiguității obiectului. Sugerează că „servește” mai curând rolului său sculptural, decât dimensiunii sale arhitecturale (în mod paradoxal, față de implicațiile sale formale directe și a materialității), din moment ce își dizolvă atât de bine propriul său scop utilitar. Pe de altă parte, sculptura sugerează un sentiment al unui loc protector și al unei spațialități în general, fie ea interioară sau exterioară, suficiente pentru a investi obiectul cu calități arhitecturale: o sculptură de cărămizi nelocuită. Versatilitatea structurilor lui Kirkeby se conturează astfel, adesea de-a lungul unei limite fine și difuze aflate între funcțiune și formă, neapartinând integral niciuneia și dispersându-le una în cealaltă, în același timp. Studiul se concentrează asupra acestei limite (sau a absenței sale), fără a avea pretenția unei dezbateri exhaustive: investigația rămâne deschisă. Analiza punctuală a unora dintre sculpturile lui Kirkeby are ca scop descifrarea unor mecanisme, intenții sau

Kirkeby initially trained as a geologist, before attending the Eks-Skolen (Experimental Art School) classes in Copenhagen and having his own first exhibition with two brick sculptures, stacked without mortar, in 1965. This conceptual brick-layering leit-motif was already being outlined, paired with an idea of the structural stratification of any artwork (Kosinski, 2012). These strata of matter would become a *motto* or theme of Kirkeby's work, in any form it might be expressed later on: in painting, it was revealed by the constant search for colour layering, shape understanding, conceptual approach; in his brick sculptures, at a micro-scale reading, the knitting effect within the walls displays the same intention, a strong repetition of brick lines, while the macro-scale layering was always delivered by the spatial depth of the sculptures.

After visiting Mexico and the Mayan ruins, which influenced him significantly, in the early '70s, Kirkeby started his brick sculpture series with *Huset* (1973), in Ikast, Denmark (Jensen, 2019). The critics often refer to this “house” as being a sculpture-architecture, since it embraces no function, no utility, but rather appears as an ornamental object with spatial qualities (Jensen, 2019). The Mayan reference is obvious in many aspects, but mostly in the structural form and disposition of the layers. A strange monumental effect is perceived, not only because of the symmetrical composition, but also due to the object's uniqueness and ambiguity. It seems to serve better as a sculpture than as an architectural piece (paradoxically, compared to its direct formal implications and materiality), since it dissolves so well its own purpose. Until one gets closer and has the feeling of a protective space and of spatiality in general, either interior or exterior, sufficient to invest the object with architectural qualities: an uninhabited brick sculpture. This is again the versatility of Kirkeby's structures, always displayed along the fine line between form and function, never fully belonging to either and merging the one into the other, at the same time. The research is focused upon this limit (as well as its absence), without pretending to become exhaustive: the inquiry is left open. Each sculpture reference is analyzed here in order to decode certain object mechanisms, intentions or internal processes that eventually describe a set of inseparable formal-functional qualities. It is the form and the function that are being investigated, in an interdependent relationship. In the end, the architectural-sculptural spatial ambiguity will naturally follow the mutual

procese intrinseci obiectelor create, care conturează în final un set de calități formal-funcționale inseparabile. Forma și funcțiunea sunt interogate aici, nu într-un sens disjunctiv, ci preponderent interdependent. Iar ambiguitatea arhitectural-sculpturală a acestor spații derivă tocmai din condiționările formal – funcționale reciproce, ca o expresie artistică a unei dialectici reiterate permanente.

## Forma ca funcțiune și funcțiunea ca formă

Elementare în formă, sculpturile de cărămidă ale lui Kirkeby descriu volume simple, de geometrii primare (pătrate, cercuri, dreptunghiuri extrudate), a căror funcțiune fundamentală este propria lor dezvoltare spațială (forma). Pe de altă parte, sculpturile sugerează un dublu proces de creație: prin *adiție* multistratificată, acestea se conturează gradat, cărămidă peste cărămidă, într-o formulă de sedimentare „geologică”; prin *substracție*, acestea încorporează spațiul și definesc anumite calități arhitecturale (adăpostesc și protejează, conturează limite și ierarhizează, închid și deschid... etc.). Procesul de compunere sau construcție sugerează a fi arhitectural în funcție, în timp ce substracția în sine este sculpturală. Eventual, ambele funcții fuzionează și descriu forme care, aparent, nu-și ating niciodată finalitatea – sculpturile lui Kirkeby păstrează adesea un efect de „incomplet” sau „nefinalizat”, aflându-se într-o aparentă stare de tranziție (acesta este motivul pentru care „funcționează” atât de bine ca mediatori spațiali, între interior și exterior sau între privat și public). Forma apare, în acest context, ca un posibil pretext pentru funcțiune (adiție și/sau substracție).

*Vindarnas Tempel* (Templul Vânturilor) a fost creat și construit în 1992, pentru a marca o „roză a vânturilor” de-a lungul unei promenade pe malul portului din Göteborg. Sculptura din cărămidă roșie are un plan pătrat, decupat de-a lungul celor două axe compoziționale simetrice, și funcționează ca reper peisager pentru mal, mare și oraș; este poziționată la intersecția celor mai puternice direcții ale vânturilor din zonă, permițându-le să circule liber și fluid prin ea și în jurul celor patru aripi de cărămidă, care domină întreg peisajul. Prin linie și volum, sculptura sugerează a fi un cadru scenografic al unei cruci extrudate, în intenția de a expune un fragment sau urmă a unei „catedrale” permeabile, în care publicul și privatul capătă variate gradații și relaționări. Interiorul și exteriorul sunt difuze, păstrând în același timp ideea unui spațiu

form–function inter-conditioning, as an artistic expression of an ever iterative dialectic.

## Form as function and function as form

Elemental in form, these brick sculptures describe simple volumes, of primary geometry (squares, circles, rectangles that basically develop in space) and whose main function is their own spatial development (form). On the other hand, the sculptures appear as a double process of creation: by *addition*, they rise gradually, layer after layer of bricks, in an almost “geological” stratification; by *subtraction*, they incorporate space and define various architectural qualities (they shelter, accommodate, limit and outline, open and close, and so on). The addition process seems architectural in function, while the subtraction itself is sculptural. In the end, both functions merge and describe forms that never reach a final point – Kirkeby’s sculptures have an “unfinished” dimension, they are always on a certain transitional phase or stage (that is the reason why they “serve” so well as mediators of space, between interior and exterior or in-between private and public). They almost suggest that form is a pre-text for function (i.e. addition and/or subtraction).

*Vindarnas Tempel* (Temple of the Winds) was created and built in 1992 for a high, windy promenade spot of Gothenburg harbour. Based on a square plan and cut out along two symmetrical axes of composition, the red-brick sculpture was meant to function as a landmark for the shore, the sea and the city, allowing the strong winds of the area to flow freely around it, crossing and waving through the four brick-wings that overlook the entire seascape. By its lines and volumes, it seems to be a scenographic display of an extruded cross, a cathedral-like fragment or ruin permeable enough to allow public and private to blend and the boundary between the interior and the exterior to become blurred, while keeping in the same time a sheltering, protective dimension (hence the subtle metaphor of the “cathedral”, also suggested by the

protector, de unde rezultă și metafora „catedralei”, subliniată de nișele alungite, cu arcaturi și profilaturi. Este un spațiu al contemplării, orientându-se către cele patru direcții cardinale și pliindu-se coerent pe direcțiile principale ale vânturilor zonei. Funcțiunea este eludată și în acest caz (cel puțin, în sensul strict utilitar), permițând o pledoarie pentru un templu al vânturilor – sculptură, mai curând decât pentru un templu – arhitectură.

Etalând o dimensiune și mai scenografică, *Amsterdam* a precedat modelul de la *Templul Vânturilor* printr-un efect monumental similar, dar mai ales prin aceeași intenție clară și puternică de dispunere și orientare. A fost proiectat și construit în 1990, pentru un cartier rezidențial discret din Amsterdam – oraș al cărui nume l-a împrumutat firesc, după ce lucrările au fost finalizate. Sunt reluate sistematic, și în acest caz, diversele concepte specifice lui Kirkeby. Întâi, sculptura se încadrează perfect în amplasament, printr-o conformare precisă, de detaliu: este poziționată într-o grădină interioară, conturată de clădiri de apartamente cu cinci niveluri, punctând axul compozițional al incintei, care conectează vizual două cursuri de apă învecinate. În consecință, sculptura domină aceste două direcții, prin deschiderile laturilor scurte, în timp ce lateralele longitudinale sunt conformate ca doi pereți puternici, opaci și lineari, care subliniază încă o dată orientarea. Perimetrul construit este, de asemenea, decupat de-a lungul acestor direcții – decupaj punctat vizual de masa sculpturală, care acționează astfel ca o „poartă” sau „ramă” ce încadrează deschiderile către apă. Tema „bisericii” este reluată și aici, printr-o conformare spațială a sculpturii într-o singură „navă”, în contrapunct cu referințele arhitecturale evidente: arcaturile care marchează accesurile / ieșirile, băncile care acompaniază pereții longitudinali laterali, „fațadele” marcate de contraforți neo-gotici, corespondenți ai nișelor interioare și ai „bolților” ce traversează nava, totul dezvoltând o iluzie spațială. (Termenul „neo-gotic” este utilizat adesea de Kirkeby și în sensul de „spațiu neconvențional, o confuzie a stilurilor”, o atmosferă onirică (Jensens, p. 58). O surprinzătoare imagine inversată a sculpturii, pe de altă parte, ar putea sugera un pod elansat peste o apă sau un traseu orientat către un punct *terminus* al compoziției. Prin asociere, acest laitmotiv este completat cu ideea unui pasaj sau a unui spațiu tranzițional, care ar sugera atmosfera unei „anticameră”. Deoarece sculptura are două „registre” distincte (s-au folosit două feluri de cărămizi, pentru a sublinia conceptul de

elongated arched niches and ribs). It is a place of contemplation, as well, framing four opposite views, with a specific orientation given by the direction of the main winds. Since no specific function is assigned to the sculpture (from a strictly utilitarian point of view), one could plead for this Temple of the Winds to be considered more of an architectural sculpture than sculptural architecture.

Displaying an even more scenographic dimension, *Amsterdam* preceded the *Temple of the Winds*, not only by a similar monumental effect, but also with a clear and strong intention of orientation. It was designed and built in 1990, for a quiet, residential neighbourhood in Amsterdam, whose name it borrowed naturally, after the works were completed. As forementioned, the sculpture rehearses several distinctive concepts, specific to Kirkeby. First, it genuinely fits its own environment, in an accurate conformation. It is placed inside a green courtyard, surrounded by five-level apartment blocks, along the main compositional axis, that visually connects two opposite water courses. Therefore, it overlooks these directions, with opposite side short openings, while the longitudinal walls are blind, linear and straightforward. Moreover, the gap between the nearby buildings that marks the perspective towards the water is “filled” with the sculptural mass, acting like a gate or a frame and thus enclosing the landscape. The “church” theme prevails once again, when the sculpture is shaped in a single “nave” spatial conformation, with obvious architectural references pointed out: the arches that mark the entrance/exit areas, the benches that follow the longitudinal side walls, the “Neo-Gothic” buttresses along the exterior “façades”, linked to the interior niches and the wireframe “vaults” crossing the nave, while developing a spatial illusion of vertical openness. The “Neo-Gothic” term is often used by Kirkeby for an “unconventional space, a confusion of styles, the dream and the aroma” (Jensens, p.58). There is also a peculiar feeling of an inverted image within the sculpture, like it might act as well as a bridge over a water line, or a path leading to the compositional end-point. By association, this leit-motif is completed with the idea of a passage, or a transitional space, and one may sense there the atmosphere of a “waiting room”. Since the sculpture has two distinct layers (two different kinds of brick were used to emphasize the layering concept and Kirkeby’s idea of the structural organization of space), the “church” appears unfin-

stratificare, precum și ideea lui Kirkeby de organizare structurală a spațiului), „biserica” păstrează o aparență a unei lucrări nefinalizate, incomplete, a unui șantier în derulare. Între funcțiune și formă, definirea unui spațiu arhitectural este, în acest caz, accentuată și mai mult de materialitatea zidărilor și a elementelor de morfologie specifice. Acestea transcend nivelul primar de lectură, relevând o profunzime a demersului conceptual sculptural.

Cu toate acestea însă, Kirkeby a subliniat, în repetate ocazii, că sculpturile sale de cărămidă *nu* sunt arhitectură, în sensul că acestea sunt non-programatice, situându-se în afara unei dimensiuni utilitare, într-un design care are simpla intenție de a contura repere în peisajul în care sunt amplasate. În plus, sculpturile de cărămidă sunt concepute ca piese unice care pot mima, ocazional, mediul arhitectural urban cu care dialoghează (de unde și împrumută vocabularul morfologic respectiv), fără intenția de a fi investite cu semantică adițională.

O piesă care este și nu este acolo, în același timp. Pe care nu este necesar să o ocolești, deoarece o poți parcurge. Care este un solid, în aparență, și totuși transparent. Care arată ca o clădire, dar care nu este, care nu este o sculptură supra-dimensionată și care nici nu oscilează între cele două. Este în totalitate ceea ce este și nu ridică niciuna dintre aceste întrebări. Dar ar putea chestiona altceva. Ceva în legătură cu cerul captat prin spațiul pe care îl conturează. Ceva în legătură cu durabilitatea pereților și, totuși, despre precaritatea caselor. Despre înțelepciunea umană, eliberată de balastul intelectual. (trad. ns., Kirkeby apud Paz et al., 2009, p. 175)

Dacă fluiditatea și deschiderea (către cer, anotimpuri sau peisaj) sunt principalele atribute ale sculpturilor de cărămidă ale lui Kirkeby, atunci acestea capătă o dimensiune contemplativă esențială. Un spațiu pentru meditație și introspecție – iată finalitatea și funcția primordială a variatelor sale structuri scenografice. Conjugând tema recurentă a „bisericii”, sculpturile reverberază întocmai acest efect profund al contemplării, al unei solitudini tăcute în mijlocul densității și freamăntului urban.

## Formă versus funcțiune

În ceea ce privește versatilitatea lor spațială, sculpturile de cărămidă ale lui Kirkeby joacă variate ipostaze, în multiple gradări și tonuri. Unele sunt mai „funcționale”, fiind investite cu o oarecare disponibilitate: sunt destinate mobilierului ur-

ished, incomplete, a work in progress. Between function and form, the architectural space definition is rendered here even more so by the materiality and the specific morphological elements. They transcend the primary level of reading, revealing a deeper understanding of sculptural approach.

Nevertheless, Kirkeby often emphasized that his brick sculptures were not architecture, in the sense of being non-programmatic or *not-buildings*. He stated that they were free from any utilitarian dimension and designed with the simple intention of creating reference points within the landscape. They are indeed conceived as singular pieces that can occasionally mimic the urban architectural background with which they are in dialogue (hence their borrowed morphological language), but never intended to be invested with further semantics.

The work that is at the same time and is not there. That there is no need to go around, because you can enter it. Which is solid in appearance and yet transparent. That it looks like a building, but it is not, that it is not an enlarged sculpture and that it does not fluctuate between the two either. It is totally what it is and does not raise these questions. But maybe other questions. Regarding the sky space that is glimpsed. Regarding the durability of the walls, the precariousness of the houses. Regarding human wisdom freed from intellectual burdens. (Kirkeby apud Paz et al., 2009, p. 175)

Describing both fluid circulation and openness (towards the sky, the weather, the surroundings) as main attributes of Kirkeby's brick sculptures, a certain dimension of contemplation is unveiled. A space for questioning and meditation – that is the final and essential function of these scenographic structures. Facing the recurring “church” theme, they reverberate instead a plain and grounded effect of contemplation, of quiet solitude within the dense and loud city.

## Form versus function

In terms of spatial versatility, Kirkeby's brick sculptures play multiple roles, in various shades and tones. Some are more “functional”, invested with a certain availability. They act as urban furniture and co-participate with other pieces in pro-

ban și co-participă, alături de alte piese similare, la conturarea unui peisaj urban local. Altele rămân abstracte și retrase, dezvăluind „labirinturi” formale sau „peșteri” – un alt leitmotiv conceptual al lucrărilor lui Kirkeby, reminiscențe ale primei sale specializări ca geolog.

Sculpturile „funcționale” au fost proiectate adesea ca repere ale spațiului urban de tranziție, cum ar fi gările, stațiile de autobuz, aparatele de acces sau ieșire etc. *Humblebaek Station* (construită în 1994) este faimoasă și reprezentativă pentru tipologia căreia îi aparține: a devenit un reper pentru stația de tren omonimă, structurând peisajul tranzițional dintre Muzeul de Artă Modernă Louisiana și sistemul de cale ferată adiacent (*Humblebaek* este o suburbie, între Copenhaga și Elsinore).

Sculptura de cărămidă apare astfel dublu investită: întâi ca indicator și aparat pentru peronul gării, apoi ca platformă ce conectează și direcționează vizitatorul către muzeu. Kirkeby a intenționat aici o aluzie sau paralelă evidentă față de clădirea tradițională tipic daneză destinată gării urbane, ce domină accesul în oraș. Aluzia nu se referă doar la textura de cărămidă roșie și proporții volumetrice (modulul celor trei arce, preluat din gara daneză tradițională, a devenit unitatea de conformare a întregii sculpturi), ci și la fluiditatea spațială subliniată anterior, la suprapunerea planurilor ce conferă adâncime și la „transparentă”, toate conlucrând în sugestia că *Humblebaek* ar fi o clădire. Iluzia unei distribuții spațiale pe niveluri suprapuse și decupajele pentru goluri, profilate cu arcaturi și „glafuri” descriu o imagine cvasi arhitecturală, acompaniată de efectul de „nefinalizat” sau „în lucru”. În final, sculptura apare într-adevăr ca o celebrare a unui loc comun (Slater, 2020), integrându-se firesc în peisaj și chiar posibil de trecut neremarcată. Are o oarecare modestie în a nu se dezvălui ca fiind o piesă de artă stradală sau urbană, adică în a nu fi observabilă, inaccesibil de conceptuală sau cumva șocantă pentru public, ilustrând astfel cele mai puternice demersuri sau crezuri artistice ale lui Kirkeby.

Ultimele sculpturi de cărămidă au fost proiectate într-un decor scenografic diferit, în care cadrul urban a fost înlocuit de peisaje naturale exuberante. Schimbarea scenei nu a avut un impact semnificativ asupra demersului conceptual al lui Kirkeby, cel puțin la început, când lucrările au continuat linia deja consacrată. Însă, odată cu estomparea urbanului, dimensiunea „funcțională” a sculpturilor s-a dizolvat treptat. Între formă și funcțiune, acestea s-au abstractizat gradat,

filig the local cityscape. Others are abstract and secluded, they often appear as formal “labyrinths” or “caves” – another conceptual leit-motif of Kirkeby’s work, echoing his former training as a geologist.

The “functional” brick sculptures were often designed to mark transitional urban points, such as railways stations, bus shelters, entrances and exit points etc. *Humblebaek Station* brick sculpture (built in 1994) is probably the best known of its kind: it marks the homonymous train stop and structures the transitional space between Louisiana Museum of Modern Art and the railway (*Humblebaek* is a suburb between Copenhagen and Elsinore).

The sculpture acts as a double: it is a train station landmark as well as a platform that connects and directs the visitor to the Museum. Kirkeby made an obvious parallel or allusion here, to the traditional Danish railway station building that dominates the town entrance. It is not only in the red-brick layering and proportions (the three arches module of the traditional station became a typical measure for the entire sculpture), but also in the forementioned fluidity of space, superposition of planes and “transparency” that *Humblebaek* appears more like a building. The illusion of spatial distribution on superposed levels and the window-like cut-outs, with arched frames, display an almost architectural image with the well-known effect of an “unfinished” work. Eventually, the sculpture is indeed a celebration of a commonplace (Slater, 2020), blending naturally within the landscape and easy to pass by, without being noticed. It displays a certain modesty in not revealing itself as a piece of street or urban art, and in not being inaccessibly conceptual or shocking, thereby illustrating one of Kirkeby’s most cherished convictions.

The last brick sculptures were designed with different scenography and the background changed, from urban scenes to more natural and picturesque ones. Changing the scenery apparently did not have a significant impact on Kirkeby’s approach, at least at first, when the sculptures followed their already established line. But with the fading of the urban background, the “functional” dimension of the next brick sculptures was gradually dissolved. In-between function and

apelând din ce în ce mai puțin la morfologia arhitecturală anterioară și oglindind peisajul natural, organic și eterogen. Piese care compun *Huesca* (Spania) au fost proiectate în 2009 și descriu o structură mai introvertită, inserată într-un peisaj montan texturat. Sculptura are o compoziție planimetrică formată din două pătrate, intersectate de-a lungul unei diagonale, dezvoltare care susține un centru sau „miez” consistent, către care fac referință toate celelalte subansambluri. Pereții de cărămidă reiau decupajele golurilor deja conjugate anterior, dar cu un raport plin-gol care favorizează plinul. Efectul de profunzime arhitecturală este sugerat și cu această ocazie, prin orientarea verticală și deschiderea către cer, în timp ce „ferestrele” surprind cadre vizuale ale peisajului, variate după anotimp. Fluiditatea circulațiilor prin și în jurul sculpturii, precum și materialitatea zidăriei austere descriu, din nou, un anumit sentiment de contemplație și protecție.

Progresia spațială care face referință la centru a fost reluată ulterior și în alte sculpturi de cărămidă ale lui Kirkeby, în variate alte ipostaze sau peisaje naturale. Ultima și cea mai introvertită dintre acestea este *Brick Labyrinth* (Labirint din cărămidă), de la Chateau La Coste (Franța), finalizată postum. Alături de celelalte piese valoroase de arhitectură și sculptură contemporană care alcătuiesc colecția privată a domeniului, Labirintul din cărămidă al lui Kirkeby este amplasat pe versantul unui deal, într-un pâlci de stejari înalți, retras și discret, privind spre renumitele plantații de viță-de-vie. Sculptura are un plan pătrat și o secțiune „turn”, cu un volum brut al cărui concept spațial descrie un labirint: două pătrate înscrise conturează un traseu perimetral, susținut și flancat de pereții înalți din cărămidă roșie, care închid comunicarea interior-exterior. Fiecare dintre aceste limite clare conține un gol singular care, datorită parapetului înalt, face imposibilă relaționarea vizitatorului cu contextul imediat, în momentul parcurgerii labirintului. Fiecare „fațadă” este marcată și de un decupaj liniar vertical, al cărui desen reluat pe fiecare latură imprimă o mișcare spațială iluzorie, în jurul nucleului. Perspectiva aeriană a sculpturii-turn apare, astfel, ca un pătrat care se rotește – un paradox, de altfel, în atmosfera statică generală. Este, probabil, cea mai puțin transparentă și permeabilă dintre sculpturile de cărămidă, fiind și cea care încheie bogata serie de artă în aer liber cu un spațiu introvertit, meditativ, o „capelă pentru comuniunea contemplativă” (Ayers, 2018).

form, they tended to become more and more abstract, with less morphological input, while mirroring an organic and heterogeneous, natural landscape. The artworks designed for *Huesca* (Spain), in 2009, describe a more inward structure, inserted into a textured mountainscape. It is a planimetric sculpture formed of two squares that intersect along a diagonal, a development that sustains a consistent center or core, to which all the other compositional pieces are related. The brick walls resume their former cut-outs, but in a more constrained manner, with a matter-void ratio that favors the solid. The architectural space effect is suggested here, once again, by the vertical orientation to the sky and the views across the seasonal change of scenery. A sense of contemplation and mere sheltering is accomplished within the entire fluid circulation in and around the sculpture.

The progression of spaces towards a referential core was later on developed in several other Kirkeby works in many other versions and natural landscapes. The last one and most inward-oriented was *Brick Labyrinth*, at Chateau La Coste (France), completed after the artist's passing away. Among other valuable pieces of contemporary architecture and sculpture that are included in the estate private collection, Kirkeby's *Brick Labyrinth* is set on a hill slope, secluded, overseeing the vineyard landscape through tall oaks. The sculpture has a square plan and a tower-like profile, with a spatial concept recalling a labyrinth: two inscribed squares display a circulation line, but the tall and red-brick walls embrace and enclose it, without allowing any communication with the surroundings. Each perimeter wall has a single opening, but its high parapet prevents the viewer from relating to the exterior, when walking through the “labyrinth”. Each “façade” is also drawn with a traced vertical line, marked within the wall in order to create the illusion of movement, all around the central point of the two squares. Seen from above, the tower-sculpture appears like a rotating square, a paradox of the overall static atmosphere. This is, probably, the least transparent and permeable brick sculpture of all, closing Kirkeby's long series of open-air artwork with an inner, meditative space, a “latter-day chapel for contemplative communion” (Ayers, 2018).



## Formă +/- Funcțiune. Concluzii

Deoarece Kirkeby a respins interpretările supra-intelectualizate ale artei sale (Buchhart, 2015), putem considera apelul său la un limbaj arhitectural specific ca pe o simplă cheie de lectură semantică. Un mod prin care sculpturile sale de cărămidă au putut fi investite cu variate „conotații figurative și referințe din istoria artei” (Van Acker et al. 2014, p. 615), fără a le supralicita spațial. De fapt, această investire morfologică devine și cea care camuflează sculpturile în peisajul urban din care fac parte, asigurându-le o discreție și un anonimat contextual: nu sunt observabile, în sensul în care arta urbană adesea este. Kirkeby pledează, astfel, pentru un amplasament banal al sculpturilor sale, un loc ordinar în sine (van Acker et al. 2014), care asigură o continuitate, dar și o absență a remarcabilului. Paradoxul sculpturilor de cărămidă este că, adesea, rămân totuși memorabile, marcând peisajul în care se integrează atât de eficient. Pe de altă parte, față de ruină sau monument, care sunt investite axiologic și care au o dimensiune esențială de conservare și perpetuare a memoriei, spațiile investigate aici descriu o cu totul altă atmosferă. Sunt atrăgătoare, în sensul unei permeabilități și a unei candori, fără a deveni monumentale sau solemne; sunt într-o (aparentă) stare de suspendare temporală, asemenea ruinei, datorită caracterului acestora de „nefinalizat”, „incomplet” sau „spart”, fără a impune o detașare reverențioasă; și nu în ultimul rând, sunt accesibile, în sensul unui cotidian perpetuu, a unei medieri spațiale esențiale. Singura dimensiune utilitară eventuală a sculpturilor – asemenea ruinei și monumentului, de această dată – rămâne potențialul lor contemplativ, meditativ sau de introspecție.

Din perspectiva celorlalte manifestări artistice similare, care au marcat a doua jumătate a secolului al XX-lea, sculpturile de cărămidă ale lui Kirkeby pot fi asimilate manifestelor ce interoghează standardizarea domeniilor artistice sau supremația, respectiv, limitările unora față de celelalte. Arhitectura sculpturii și sculpturalitatea arhitecturii au fost sistematic reinventate în acest interval, dizolvându-se astfel granițele convenționale ale fiecăreia. Pavilioanele-sculptură ale lui Max Bill, la Zurich, descriu același binom formă/funcțiune abstractizat, în timp ce sculptura minimalistă a lui Donald Judd este arhitectural esențializată; suita sa celebră de cutii din aluminiu este reevaluată spațial, ca o metaforă pentru „cutia” sa metalică, în care locuia la New York (May et al, 2018). *Folie*-ile lui Tschumi sau cuburile de cărămidă ale lui

## Form +/- Function. Conclusions

Since Kirkeby himself rejected the over-intellectualized semantics of his art (Buchhart, 2015), one could read his appeal to the architectural language as a mere key of translation. A language that “allowed him to introduce figurative connotations and art historical references” (Van Acker et al. 2014, p. 615), without spatial over-investment. In fact, this basic morphological investment itself merges the sculptures so well within their urban landscape, allowing them to remain discreet and to be contextually anonymous: they are least noticeable, in a way that urban art often is. Kirkeby is thus pleading for an usual site for his sculptures, an ordinary place in itself (van Acker et al. 2014), therefore assuring both continuity and the absence of the remarkable. Eventually, the simple paradox of these sculptures is that they are still memorable, marking the location with which they merge so well. But unlike the ruin or the monument, which are axiologically invested, while bearing an essential memorial dimension of conservation, the spaces examined here describe a different environment. They are appealing, permeable and ingenuous, without becoming monumental or solemn. Like the ruin, they rest in an (apparent) state of time suspension, due to their “unfinished”, “fragmentary”, “broken” occurrence, without imposing a ceremonious detachment. Finally, they are accessible, in the sense of perpetual dailiness, hence their essential function of spatial mediation. The main dimension of these sculptures – like both the ruin and the monument, in the end – lies within their contemplative, meditative and introspective potential.

Among other similar artistic pieces, that marked the later 20th century, Kirkeby’s brick sculptures play a definite role within the movement that interrogates the standardization of the arts and the supremacy, respectively the limitations, of an artform over another. Sculptural architecture and architectural sculpture have been systematically reinvented in the previous century, thus dissolving their conventional limits and limitations. Max Bill’s sculptural pavilions in Zurich describe the same abstract form/function binomial, while Donald Judd’s minimalist sculpture is architecturally essentialised; his famous set of aluminum boxes has been spatially reinvented, as a metaphor for his metallic “box” house in New-York (May et al, 2018). Tschumi’s *Folie*-es, as well as Erwin Heerich’s brick cubes are modeled along the same

Erwin Heerich sunt conjugate în aceeași ambivalență sculptural-arhitecturală, în care forma devine funcție și viceversa.

În final, sculpturile de cărămidă ale lui Kirkeby sunt investite cu aceeași semantică spațială ce transcende stratul superficial al primei lecturi. În intenția de a investiga acest subiect, studiul se concentrează asupra interogării critice a două paliere: fie sculpturile descriu o abordare arhitecturală, ca pretext pentru o dezvoltare spațială, fie acestea sunt mai curând scenografii arhitecturale, repere într-un țesut urban, concepțe sculpturale în afara funcțiunii imediate. Sunt acestea simple limite și gradări, dintre public și privat, dintre exterior și interior sau, poate, chiar obiecte surprinse între funcțiune și formă? În oricare dintre ipostaze, miza investigației constă în tocmai această versatilitate sculptural/arhitecturală a obiectelor, din moment ce răspunsurile sunt dificil de clasat (non-programatic versus funcțiune, ornament construcție, plin gol). Considerând că procesul de creație în sine este dificil (dacă nu, chiar imposibil) de analizat pentru Kirkeby, dacă sculpturile sale de cărămidă sunt gesturi de substrație sau de adiție multistratificată, studiul descrie la final ambiguitatea acestor exerciții spațiale – ca fiind sculpturi locuite și/ sau goluri formale arhitecturale.

sculptural-architectural ambivalence, where the form becomes function and vice versa.

Kirkeby's brick sculptures are actually far more invested with spatial semantics that transcend the first layer of reading. In order to deeper examine this subject, the paper focused on the question of whether these sculptures describe an architectural approach for spatial development or whether they are rather architectural scenographies that mark various urban places with a more sculptural, non-utilitarian point of view. Are they mere limits and gradations, between the public and private, the exterior and interior or even between function and form? In any case, the versatility of Kirkeby's brick sculptures is the real stake of the debate, since the inquiry finds are difficult to situate precisely (sculptural vs. architectural, functionless vs. utilitarian, ornament vs. building, matter vs. void). Since the creation process of Kirkeby's works is difficult (if not impossible) to analyse, whether his brick sculptures are gestures of subtraction or of multi-layered addition, the investigation describes the ambiguity of these spatial exercises as inhabited sculptures and/or as architectural voids.

## Referințe/References

- Ayers, A. (2018), Matter is Light: Getting Lost with Per Kirkeby at Chateau La Coste. In *Pin Up Magazine Online*, <https://pinupmagazine.org/articles/per-kirkeby-brick-labyrinth-at-chateau-la-coste-france-exhibition-review#16>
- Buchhart, D. (2015), Per Kirkeby, Remembering Interview from 1996, în *Masters of Modernism, Balke, Munch and Kirkeby*, Dickinson London & NY, Trad. Max Haberich, pp. 97-98
- Paz, M., Maderuelo, J. (2009) Per Kirkeby – Plan 2009 [Catalogo de exposicion, 26 junio -18 octubre 2009], în *Proyecto Arte y Naturaleza*, Huesca: CDAN, Centre de Arte y Naturaleza. Beulas Foundation, p.175. <http://www.cdan.es/arte-y-naturaleza/per-kirkeby-plan/>
- Jensen, T.B. (2019), *per kirkeby/architecture*, Edition Blondal, p. 62 și în <https://www.edition-blondal.dk/thomas-bo-jensen-per-kirkeby-architecture/>, [pentru extrase în original, din Caietele lui Kirkeby, fără precizare pagină]
- Kosinski, D. (2012). Curator's Notes. In *Phillips Collection/Paintings and Sculpture/Per Kirkeby Exhibition*, <https://www.phillips-collection.org/event/2012-10-06-kirkeby-paintings-and-sculpture>
- May, K., van den Hout, J. (2018), Little Boxes and Big Boxes. On Donald Judd's *Obdurate Space*, în *The Plan Journal* 3 (1): 233-240, 2018, doi: 10.15274/tj.2018.03.01.03, p. 234, <http://www.theplanjournal.com/article/little-boxes-and-big-boxes-donald-judd's-obdurate-space>
- Slater, J. (2020), Public Art in Lockdown: Per Kirkeby's Brick Sculptures. In <https://www.jessicaslater.xyz/writing/public-art-in-lockdown-per-kirkebys-brick-sculptures>
- Spangl, E. (2019), Brick by Brick: Per Kirkeby // Kunsthalle Krems. In *Chicago's International Journal of Contemporary and Modern Art*, Issue 08, April, 18th, 2019, p.17,18 <https://theseenjournal.org/wp-content/uploads/2019/04/2.-Brick-by-Brick.pdf>
- Van Acker, W., Davidts, W. (2014) If Walls Could Talk: The Brick Sculptures of Per Kirkeby, in *Proceedings of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*: 31 [Conference], Translation, edited by Christoph Schnoor (Auckland, New Zealand: SAHANZ and Unitech ePress; and Gold Coast, Queensland: SAHANZ, 2014), p.613–622.