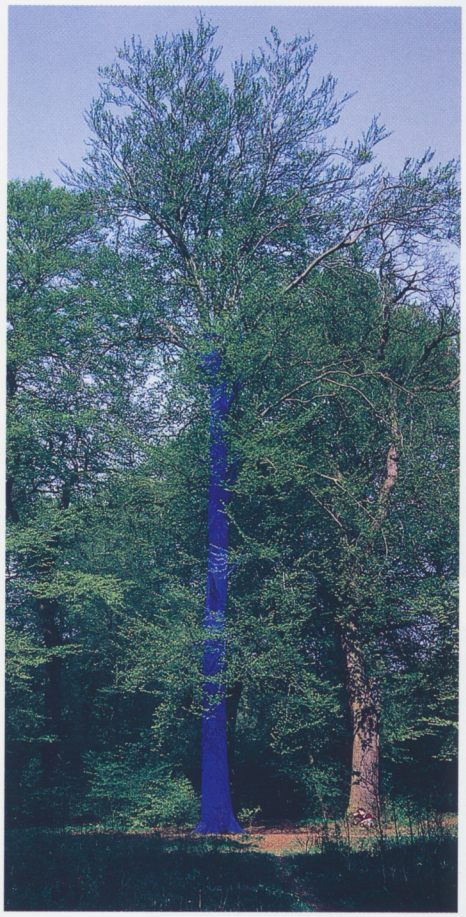
Fig. 16. Anette Abrahamsson, *Four Women,* 1997/98. Tempera on canvas, 130 x 210 cm.

Fig. 17. Anette Abrahamsson, *Hotel Room,* 1999. Tempera on canvas, 180 x 240 cm.

الشكل (١٧) أنيت أبراهامسون ، غرفة فندق ١٩٩٩م مزج الألوان بالغراء على القماش١٨٠ × ٢٤٠ سم

Fig. 18. Henrik B. Andersen, *The Doubled*, 1997. Mirrors, wood, steel and plastic, h. 215 cm, d. 320 cm.

الشكل (١٨) هريك بي . اندرسون ، المضاعف ١٩٩٧ مرايا وخشب وفولاذ وبلاستيك ارتفاع ٢١٥ سم والعمق ٣٢٠ سم



الشكل (١٩) تين بورج ، الشجرة الزرقاء ١٩٨٨ مزج الألوان بالغراء ، شجرة زان في غابة دانماركية ارتفاع ٢٢ م

الشكل (٢٠) تين بورج ، التعليق بالمرآة ٩٩٦ خشب ومعدن ومرآه ، صورة بالأسود والأبيض مع أحمر الشفاه

Fig. 19. Tine Borg, *The Blue Tree,* 1988. Blue distemper, beech-tree in a Danish forest, h. 22 m.
Fig. 20. Tine Borg, *Suspension with Mirror,* 1996. Wood, metal, mirror, black and white photo with lipstick.

Fig. 21. Tine Borg, *Suspension,* 1999. Chipboard, wood, paint, iron, 220 x 140 x 40 cm. The Danish Arts Foundation.

الشكل (٢١) تين بورغ ، التعليق ، ١٩٩٩اللوح الرقيق ، خشب وطلاء وحديد ، ٢٢٠ × ١٤٠ × ٤٠ سم المجمّع الدانماركي للفنون

On something and what follows from this
(excerpts)

**

a contour without weight glides across a wall.
nothing can stop it, just as nobody can
prevent a name or a song or a longing
or a shadow or your face from existing

*

(Silence).
- You're so absent.
- You're so absent yourself.
- Tell me why.
- Tell me why yourself.
- You make me so sad.
- How do you think I feel?
- That's what I'm asking you.
- You make me absent.
- I'm right here.
- Me too, cut it out.
(Silence).

*

everything is green, the moon, the hands, your
thoughts, which follow the mountain paths
and other
longings, and the walls' untamable lizards,
whose knowledge of fissures is extensive,
the wind in the trees and eyes, your face is wet
and soft, the darkness is impossible to plot out,
it moves with invisible pieces, green

**

Fig. 22. Poems by Per Aage Brandt.

بدون وزن ينزلق ذلك الظل على الجدار
لا يوقفه شيء ، كما لا يستطيع أحد
أن يمنع اسماً ، أغنية ، شوقاً ،
جسداً أو وجهكِ من أن يتواجد

(صمت)
– أراكِ شاردة
– أراكَ أنتَ شارد .
– هل لكِ أن توضحي السبب ؟
– هل لكَ أنتَ ؟
– انك تحزنينني
– وهل تظن أن حالي أفضل ؟
– هذا ما أسألكِ عنه
– انك تجعلني شاردة
– ولكني ها هنا
– وأنا كذلك ، كفى الآن .
(صمت) .

كل شيء أخضر ، القمر ، اليدان ، أفكاركِ ،
التي تنساب كالطرقات الجبلية والأشولق الأخرى ،
الحشائش ، وسحلية الجدران البرية
العارفة بكل الشقوق الجدارية
الريح في الأشجار والعيون ، وجهكِ مبلل
وطري ، والعتمة لا يمكن أن تحدد ،
فهي تنتقل مع أحجار غير مرئية ، خضراء

قصائد شعرية . بير أو برانت
نقله من الدنماركية : سليم العبدلي

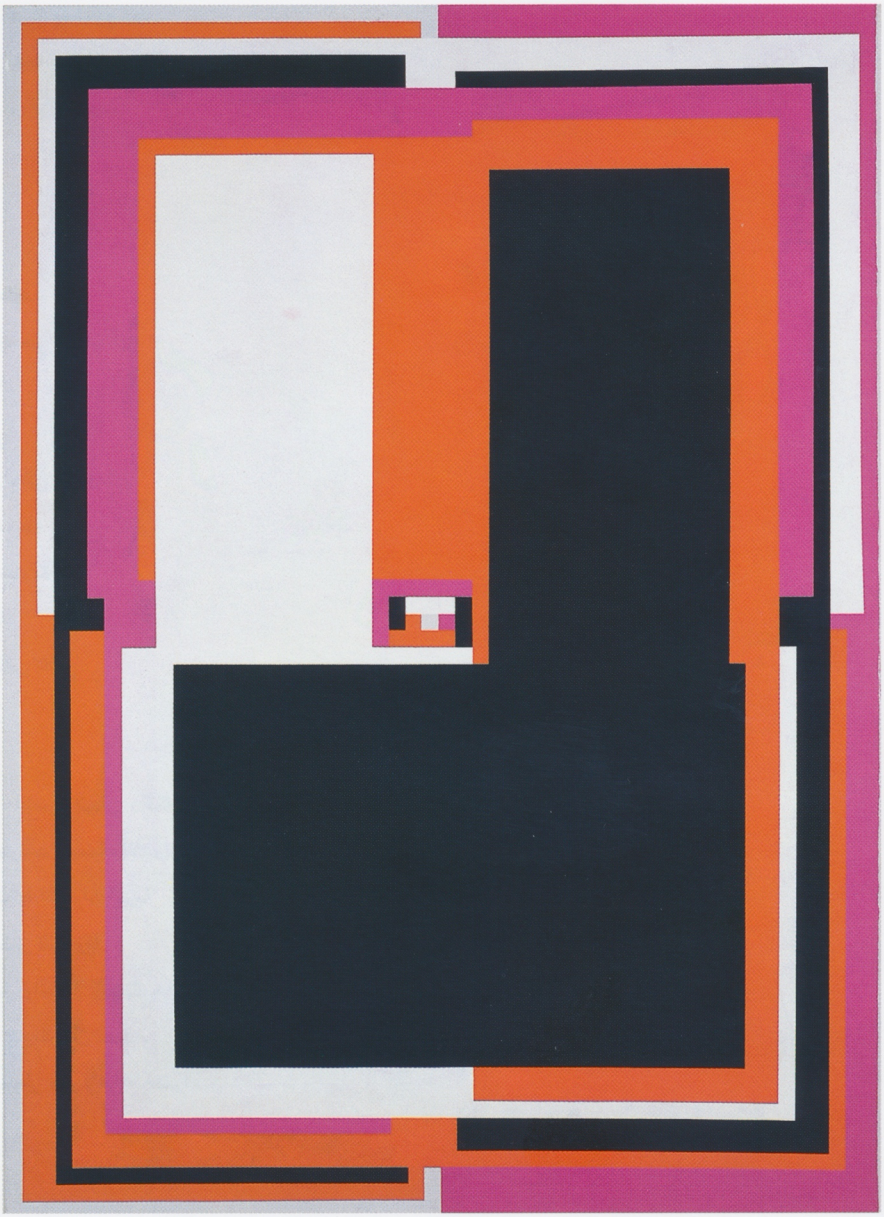


Fig. 23. Stig Brøgger, *Fourteen Layers on Top of Each Other,* 1996/99. Oil and wax on canvas, 140 x 100 cm.

الشكل (٢٣) ستيج بروجر ، أربع عشر طبقة في أعلى بعضها البعض ، ١٩٩٦ /١٩٩٩الزيت والشمع على قماش القنب ١٤٠ × ١٠٠ سم

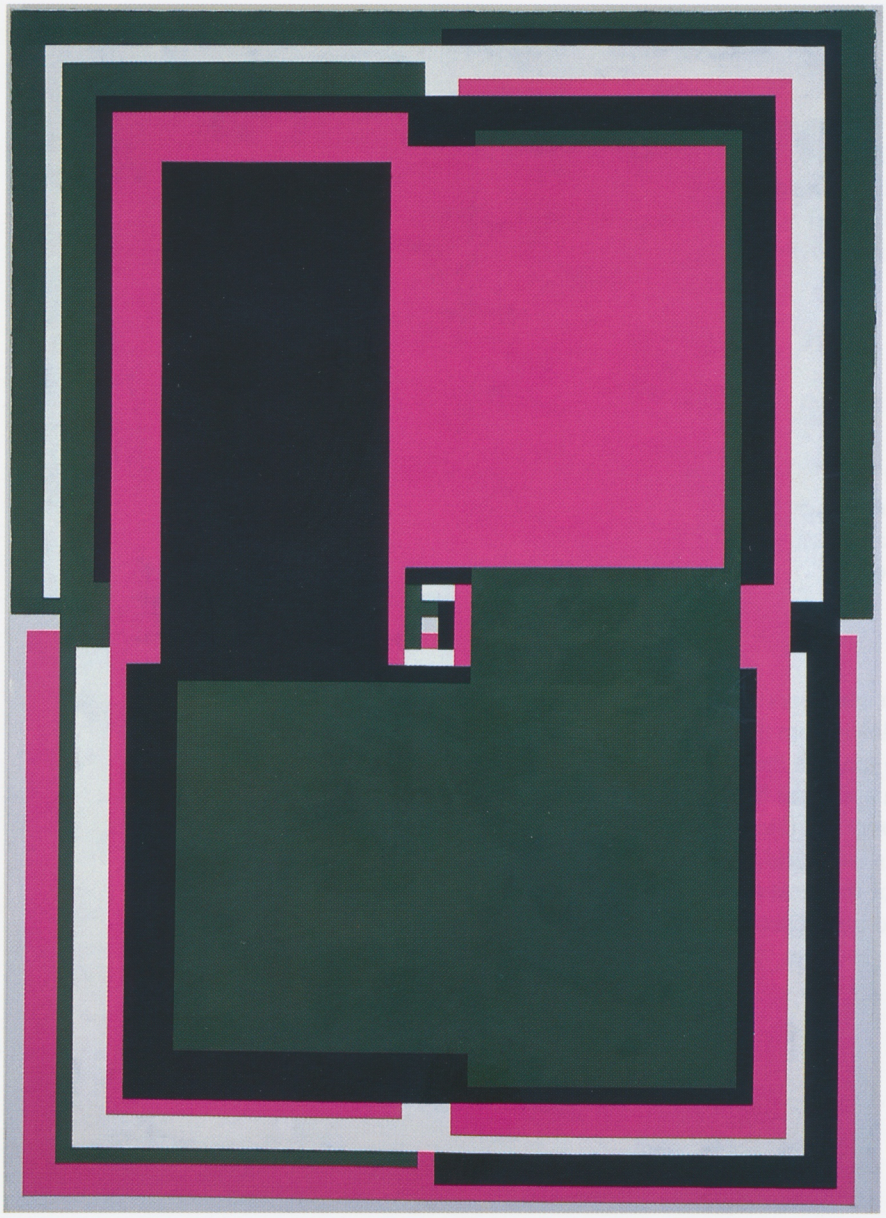


Fig. 24. Stig Brøgger, *Fourteen Layers on Top of Each Other,* 1996/99. Oil and wax on canvas, 140 x 100 cm.

الشكل (٢٤) ستيج بروجر ، أربع عشرطبقة فوق بعضها البعض ١٩٩٩/٩٦الزيت والشمع على القماش ، ١٤٠ × ١٠٠ سم

Like doors without walls
we stand still
in the middle of the day
opened and closed
without waiting.

*

How large
is our life,
and a kiss,
but without
these smaller things
every now and then,
how breathe?

*

Doors open and doors close,
doors fall down from the sky,
doors drive through the street
doors wash up on the beach
between doors and doors
and doors is the world,
and the door the most open
is yours and mine closed in a kiss.

Fig. 25. Poems by Lars Bukdahl.

قصائد شعرية

لارس بوكديل

نقله من الدنماركية : سليم العبدلي

عميقة

هي الحياة

حياتنا ... قبلة

وكيف لنا أن نحيا

بدون هذه التفاصيل

الطارئة.

كأبواب بلا غرف

نقف ساكنين

في منتصف النهار

مفتوحة ومغلقة

دون انتظار

أبوابا تفتح وأبوابا تغلق

أبواب تهبط من السماء

أبواب تُجرَف إلى الشاطىء

العالم باب خلف باب خلف باب

والباب الأكثر انفراجاً

هي بابك .. وبابي ، يغلقان بقبلة .

قصائد شعري . لارس بوكديل

نقله من الدنماركية : سليم العبدلي

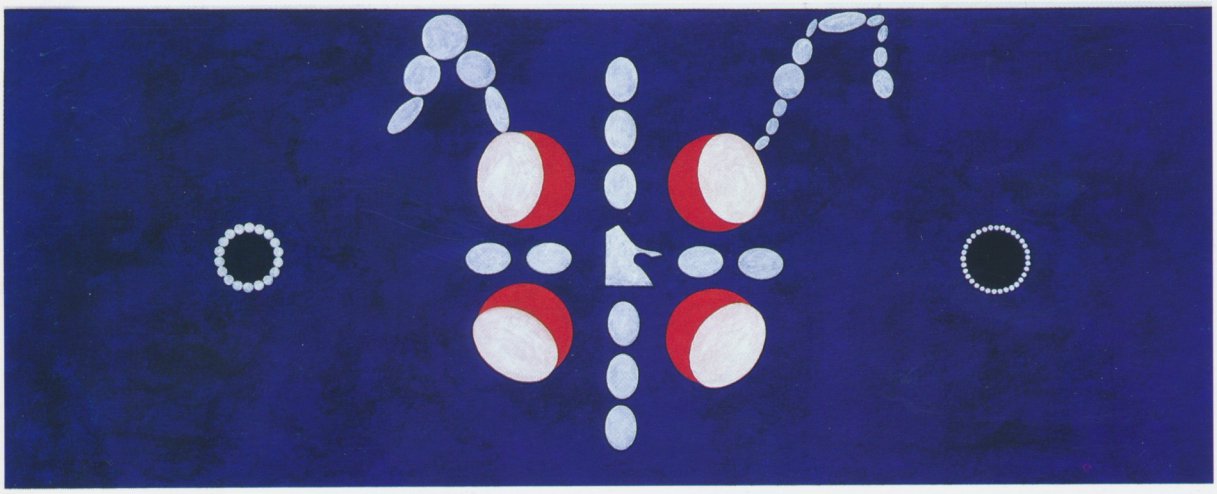


Fig. 26. Dorte Dahlin, *Night Monogram I,* 1999.
Acrylics on canvas, 80 x 200 cm.

الشكل (٢٦) دورت داهلن المونوغرام (الاحرف الاولى من
اسم شخص) الليلي الأولى٩٩٩ اكريليك على القماش ٨٠
× ٢٠٠ سم

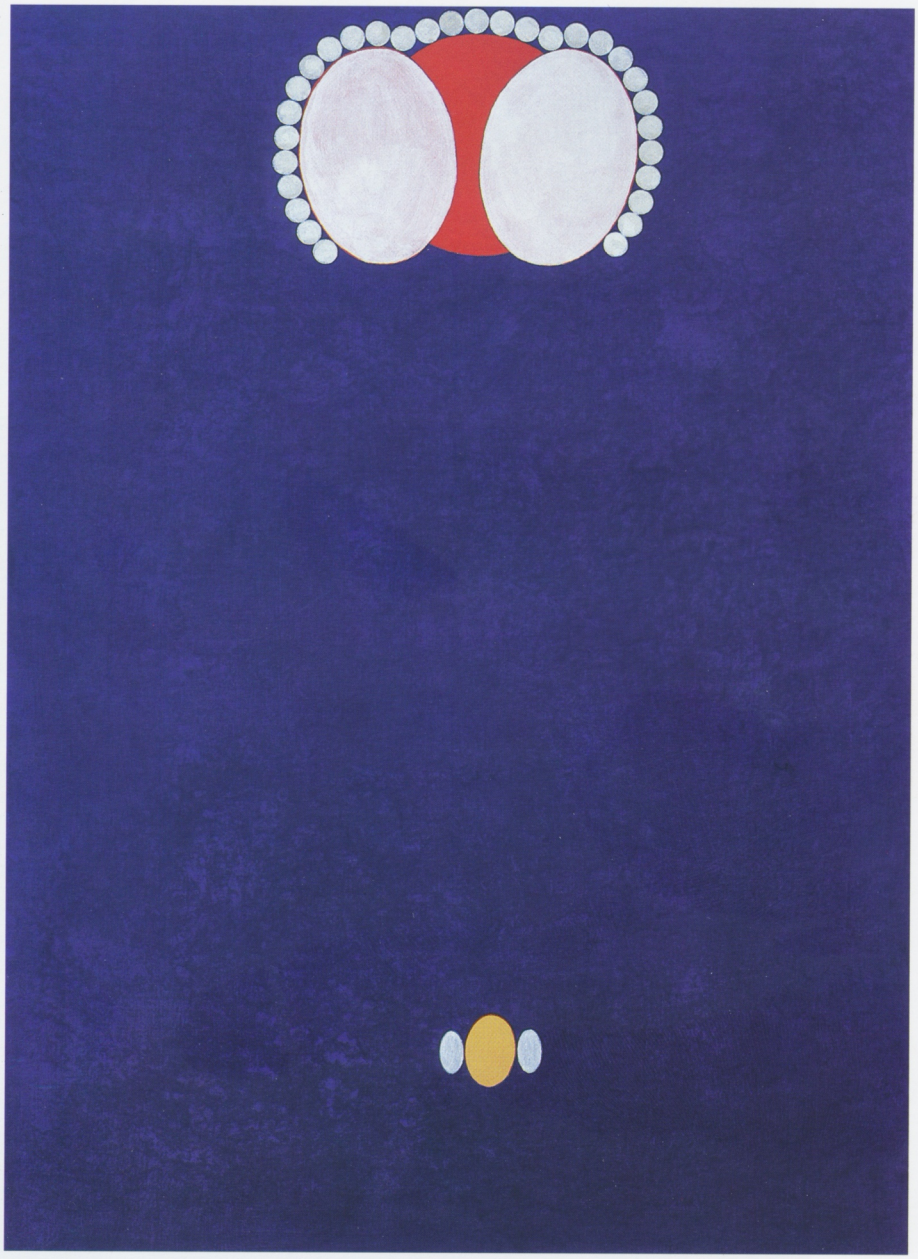


Fig. 27. Dorte Dahlin, *Night Monogram II*, 1999. Acrylics on canvas, 85 x 62 cm.

الشكل(٢٧) دورت داهلين المونوغرام الليلي ٢ ١٩٩٩
اكريليك على القماش ٨٥ × ٦٢ سم

Fig. 28. Hans Feldthusen, *Separate residence and studio for Aino Ilkama and Kjell Nupen, Kristiansand, Norway*

الشكل (٢٨) هانز فيلتهوسن ، سكن منفصل واستديو النرو الى اينو اكاما وكجيل نوبين ، كريشيان سائد

In the Middle Ages, baroque was the designation for something along the lines of a logical flaw, a kind of spiral thought process. Later on it came to be the classicists' designation for those thought figures and visual formations which, roughly speaking, are situated between what we call Renaissance and Neo-classicism, and which cropped up when noble certitude began to reel and be gnawed by doubt. Something suggests that two tendencies, two trails, run side by side, albeit with alternating impact, through western culture, from Egyptian and archaic times right up to the present day. These are 'the classic' and 'the baroque'. These two tendencies, these two figures of meaning, apparently saturate all human enterprise, natural sciences and humanities, philosophy and art. The one is almost always diluted by the other since the pure primary forms quickly break down and are caught up by the contrary pole.

In the Baroque, the work of art becomes, in its totality, an open heterogeneous organism which, like a viral network, lives in all its sensitive parts. It also becomes a symbol of cosmos. Hence the striving towards unity, but also the prevailing feeling of exposure - and the disquieting infinitude behind the well-known finiteness. This feeling is also present when the subject places itself in the apparent center on the parterre and runs its eye along the endless, deep axes, each of having its own vanishing point. Here, nothing is revealed; at least nothing firm and lasting. The uncertainty, the indefinite, the fluid, also manifests itself when you move along the axes of the baroque gardens. In the Renaissance the central axis was a secure, symmetrical and predictable place, not really intended for walking, but mainly there to physically concretise the newly discovered perspective visual rays which shot out from the individual. In the Baroque the movement on the central axis, set into motion by the pull of the infinitude, of the universe, was perpetually blocked by insurmountable terrain constructions or mirror ponds which suddenly turn everything upside down. Here, you don't get very far; the central axis is only pro forma main stream. From the central axis you cannot see it, but the side and diagonal axes are also unreliable. Below the lines of sight, or above them, as in Schönbrunn which does itself proud with two horizontal lines, new visions unfold; and transverse elements such as the mirror pond do not spread out symmetrically to the sides. Here, not everything can be trusted, and not everything can be determined. Because nothing is determined. One set piece is put down, another suddenly torn away.

Where man in the Renaissance was so decisively in the center of Divine aspiration, the secret audience of Copernicus were thrilled with a shudder at the sight of the infinite space, by cosmos, and by the recognition of the interdependence of everything existing. That is why nothing is at rest, for the infinite is also expressed in the continuous movement away from something and towards something else. It is at the same time the recognition of the singular condition of the moment: A point in a ceaseless process of formation which is both construction and destruction. That too is the condition of beauty.

This is also how the architecture that engages me is 'thinking'. It is an architecture that poses questions to itself: could it be like this, or should it be like that instead? And it involves the viewer or the user in this reflection. It leads to an architecture which is only momentarily crystalline. In its total appearance and essential relations it is rather an aggregate whose individual parts, more or less obstinately, work together to produce an operative unity. Consisting

Fig. 29. Text by Hans Feldthusen.

خلال القرون الوسطى كان مصطلح "الباروك"يشير الى ما يمكن وصفه ب "التدفق المنطقي" . شيىء من عملية تفكير لولبية لاحقا استخدمه الكلاسيكيون للاشارة الى هيكل الأفكار والتكوين الصوري الذي يمكن أن يوضع بين ما نسميه بعصر النهضة والكلاسيكية الجديدة ، وقد ظهر بعد تداعي ما كان يعرف بالمعرفة النبيلة التي أصابتها الشكوك في ذلك الوقت .

هناك ما يدل على أن هناك منحنيين ، خطين يمضيان جنبا الى جنب ، يتناوبان في التأثير في مسيرة الثقافة الغربية منذ المصريين والعصور القديمة وحتى وقتنا الراهن ، هذان المنحنيان هما الكلاسيكية و "الباروك" . هذان المنحنيان: هيكلا المعنى يجمعان كل الانجازات الانسانية في العلوم الطبيعية والانسانية والفلسفة والفن ، أحدهما مذاباً في غالب الأحيان في محلول الآخر ، وذلك لأن الاحساسات النقية لأحدهما سرعان ما تستهلك من قبل الآخر .

في مرحلة الباروك كان العمل الفني في كليته عضوا مركباً مفتوحاً يبث في كل أجزائه الحساسة وكأنه حبلاً شوكياً يرمز للكون . ومن هنا بدأ الجهد ينصب باتجاه الجزء (الوحدة) ، وباتجاه المشاعر المرادفة للتكشف – واللانهاية المعلقة ، التي تكمن وراءه النهاية المعروفة . مثل هذه المشاعر تتواجد أيضاً أينما تواجد الموضوع في مركز الأحداث وألقى نظرة على الاحداثيات العميقة واللانهائية والتي كل واحد منها على حده له نقطة اختفاء خاصة به . هنا لا يوجد شيىء مكشوف . وعلى أي حال لا يوجد شيء ثابت أو معمّر . الاحتمالية والمجهول والعائم يجدها المرء قائمة أينما انتقل برؤيته في احداثيات محيط الباروك .

في عصر النهضة كان المحور المركزي مكاناً مؤقتاً ومتناظراً ومعروفاً ولكنه غير معد للمرور عليه ، مكاناً فيزيائياً لتحديد مدى الرؤية المكتشفة المنطلقة من الفرد . ان الحركة في زمن الباروك تنطلق من اللانهاية ، من ملامح الكون ، معترضة بمنطقة بناء أو بسد مرآتي الذي وفجأة يقلب الأمور رأساً على عقب . وهنا لا يمكن للمرء أن يصل الى أي مكان حيث المحور المركزي الذي يحمل مداً عصرياً مستتراً . في هذا المحور لا تنعدم القدرة على الرؤية فقط وانما لا يستطيع المرء رؤية ما في الجوانب ، والأقطار المحورية تصبح غير موثوق بها أيضاً .

تحت خطوط الرؤية أو فوقها ، كما هو عند شوفبروم – حيث تقوم مفتخرة بخطين أفقيين ، تتكشف رؤى جديدة وعناصر متحولة مثل سد المرآة الذي لا يمتد بشكل متناظر الى جوانبه . وهنا يصبح كل شيئ غير موثوقاً به وصعب تحديده (حسابه) وذلك لعدم وجود أي شيء محدد ، فنجد مساحة توضع وأخرى تختفي في هذا المشهد .

أما في عصر النهضة فقد وضع الانسان في مركز الجهد المبذول للوصول الى الالهام الالهي ، ولذا مررت موضوعة كوبرنيكوس السرية خلال رعب برؤية الفضاء اللامتناهي ، برؤية الكون ، وبالتسليم الى فكرة الانتماء لكل شيىء موجود .

ولهذا ليس هناك أي شيء في حالة سكون ، واللامنتهي يعبر عنه كذلك في الحركة المستمرة نحو شيء معين أو مبتعداً عنه . وفي نفس الوقت هو الاقرار بشرط اللحظة الفريد : النقطة في عملية تكوين مستمرة ، عملية بناء وتهديم في نفس الوقت : وهذا هو شرط الجمال أيضا .

هكذا هو "تفكير" العمارة التي أنا مشغول بها . العمارة التي تضع أسئلة لنفسها : هل لها أن تكون كذلك ، أم عليها أن تكون كذلك ؟ وتجر معها المشاهد أو المستخدم في مثل هذا الانعكاس ، وتؤدي الى عمارة متجمدة آنيّا . ويمكن اعتبارها في ايحاءاتها ومسيرتها الهامة ، جامعة لوحدات تعمل بدورها على خلق وحدة فعالة بتكوينها المكاني /الفضائي والشكلي حيث تستثمر القوى بصرياً وحسياً لتعكس امكانية مسيرة شكل وفضاء أخرى .

هانس فيلتهوسن

Fig. 30. Hein Heinsen, *Sculpture 89,* 1989. Bronze, h. 90 cm. Louisiana, Humlebæk.

الشكل (٣٠) هاين هاينسن تمثال ٨٩–١٩٨٩ برونز ارتفاع ٩٠ سم لويزيانا همبلباك

Fig. 31. Hein Heinsen, *Sculpture 87,* 1987. Bronze, h. 320 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhagen.

الشكل (٣١) هاين هاينس ، تمثال ٨٧ ، ١٩٨٧ برونز
ارتفاع ٣٢٠ سم . متحف ستيتنز، كوبنهاجن

Fig. 32. Per Bak Jensen, *White Desert I*, 1999. Color print, 93,5 x 119,5 cm.

الشكل (٣٢) بير باك جينسين الصحراء البيضاء (١)
٩٩صورة ملونه ، ٥ر٩٣ × ٥ر١١٩سم

Fig. 33. Per Bak Jensen, *White Desert VI,* 1999. Color print, 93,5 x 119,5 cm.

الشكل (٣٣) بير باك جينسين الصحراء البيضاء (٦) ، ١٩٩٩صورة ملونه ٥ر٩٣ × ٥ر١١٩

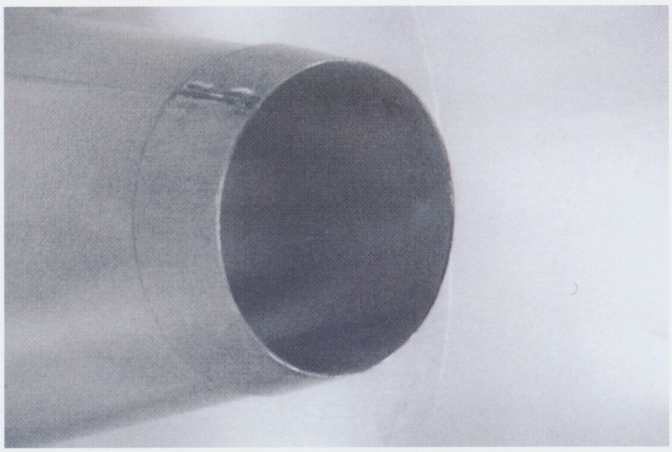
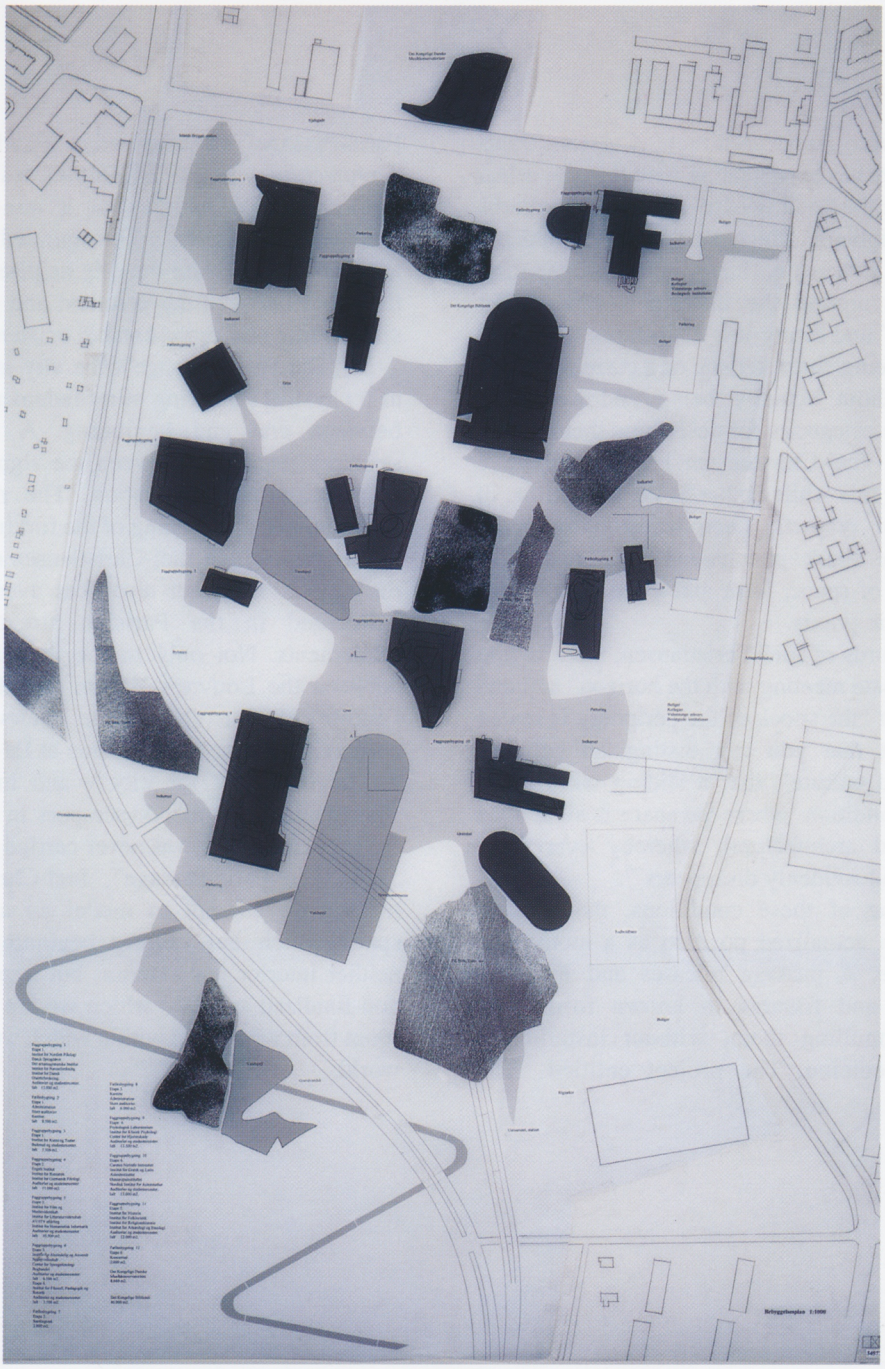


Fig. 34. Carsten Juel-Christiansen, *The Copenhagen Passage* (detail), 1989.
Fig. 35. Carsten Juel-Christiansen and Steen Høyer, *The Faculty of Humanities,* University of Copenhagen on Amager. Site Plan. Project, 1996.

الشكل (٣٤) كارستن جويل – كريشيانسن ، ممر كوبنهاجن (مفصل ١٩٨٩
الشكل (٣٥) كارستن جويل – كريشيانسن وستين هوير كلية العلوم الانسانية ، جامعة كوبنهاجن مشروع مخطط الموقع ١٩٩٦


Bebyggelseplanen 1:1000

As a writer and architect, Carsten Juel-Christiansen has been dealing with the new urban landscapes: the floating edge-regions, the suburbs and the peripheries which, as if in an interminable territorial extension, have been propagating themselves around the historical cities. The "dissolved" and center-less landscapes which we regard as being characteristic of a current state of affairs without actually being endowed with appropriate categories for describing them. In his authorship, Juel-Christiansen has offered up a remedy for this while he has at the same time, in a series of projects, been investigating what significance these phenomena have upon our perception of space, form and a possible urban-architectonic praxis.

In the words of Juel-Christiansen, there is "the city's intimate meeting with the horizon" and one can see that "the shock of the periphery is seated in the fact that you can distinguish between 'nature and culture', that a sliding takes place toward a condition 'where the space is all at once natural and architectural, whereby everything lying behind suddenly disappears'".

By virtue of these conditions, the passage acquires an actualized position as a motive for architecture. A passage releases and indicates vibrations and fissures in known formations without annulling them, without installing a healing medicine. The project entitled "The Paris-Passage" was executed in 1989 for the Paris *Architecture et utopie* Exhibition. It formulates a proposal for a building at a non-determined location in Paris. In a concentrated manner, it attempts to articulate the city as passage or as a threshold between the practical and geometrical space and a non-representable existential space.

In "The Paris-Passage", the city is articulated as a physical rendering of a fundamental relation between end and beginning. A figure that stretches itself out between the signs X and Y. Bifurcation and separation. The monument's keystone and the opening of the forking path. It is a distention which Juel-Christiansen deciphers in the city as such but also sees ever so clearly delineated in the Parisian street grid and monuments. Not only in the monumental axis between the Louvre's Y-form and the Place de l'Étoile's X, but also in the boulevards' sharp corners, the Seine's bifurcation at Île de la Cité – the beginning of the city – and in the cross-shaped plans for the skyscrapers in Corbusier's Voisin plan, which was never carried into effect.

In "The Paris-Passage", Juel-Christiansen is making an attempt to model an architectonic space which has neither beginning nor end, neither interior nor exterior, but is precisely the non-finalized space to which we are bound. The room from where and within which we look at the world.

Fig. 36. Text by Carsten Thau, professor of the theory of architecture, on Carsten Juel-Christiansen.

ككاتب وفنان عمارة يتعامل كارستن يول-كريستيانسن مع مراعي المدينة الحديثة ، ذات المساحة اللامتناهية والتي انتشرت حول المدن التاريخية بشكل عام ، تلك الضواحي التي تحللت وأصبحت خالية من المركز ، والتي نعتبرها مؤشرا لحالة ماثلة دون تصنيف متعارف عليه . ومن خلال مؤلفاته استطاع كارستن يول-كريستيانسن أن يتناول هذه الحالة من خلال سلسلة من الأعمال (المشاريع) استطاع أن يستقصي ما تعنيه هذه الظاهرة لفهمنا للمكان وللشكل وللتطبيق المعماري للضواحي . من جملة عبارات هذا الكاتب نجد "لقاء المدينة الحميم مع أفقها" و "صدمة الضواحي تكمن في صعوبة الفصل بين الطبيعة والثقافة ، وحيث تؤول الى حالة يمكن وصفها بأن مثل هذا المكان يمكن له أن يكون طبيعياً ومعمارياً في آن واحد ، وعنده يتلاشى وبشكل مفاجيء كل ما يقع خلفه" . ونتيجة لهذه الحالة فقط يمكن للممر أن يحتل موقعاً ماثلا كدافع للعمارة .

نُفذ مشروع "ممر باريس" عام ٩٨٩١ لمعرض"عمارة باريس-طوباويه" ، الذي صاغ مقترحاً لمبنى في باريس في مكان غير محدد ، وبشكل مكثف يحاول المشروع أن يعكس المدينة وكأنها ممر ، حد فاصل بين التطبيق العملي والهندسي للمكان ، مكاناً وجودياً غير متمثل . ان الممر يؤدي وينتج اهتزازات وشروخا في الأشكال المعروفة موزعة دون تضخيم أو تطعيم .

في "ممر باريس" تُنحت المدينة وكأنها انجاز فيزيائي لعلاقة أساسية بين النهاية والبداية . شكل يربط نفسه بين العلامة (Xو (Y(المحور السيني والصادي في الاحداثيات الهندسية) . شكل شبكي (تفرعي) وانفصالي (تشتتي) . أمتداد النصب وانفتاحات الطرق المتشعبة ، انه ليس التشابك الذي يحاول يول-كريستيانسن الكشف عنه في المدينة كما هي ، وانما ذلك الملاحظ في عموم شبكة الشوارع الباريسية ونصبها . ليس فقط في محور النصب بين شكل Y للوفرو X لقصر ايتوال فحسب ، وانما في زوايا الشوارع الحادة أيضاً ، تفرع نهر السين عند الاليديلاسيته - بداية المدينة - وتخطيط البنايات الشاهقة على شكل X عند كوربسييه فواسين رغم أنها لم تنفذ .

في "ممر باريس" يحاول يول-كريستيانسن أن يشكل مكاناً معمارياً لا يملك أية نهاية أو بداية ، أي داخل أو خارج ، بل وبالتحديد فضاءاً لا متناهياً نرتبط اليه . المكان الذي منه ومن خلاله نرى العالم.

كارستن يول - كريستيانسن . ولد عام ٤٤٩١ في كوبنهاكن (الدنمارك) . يسكن ويعمل في كوبنهاكن . كارستين تا

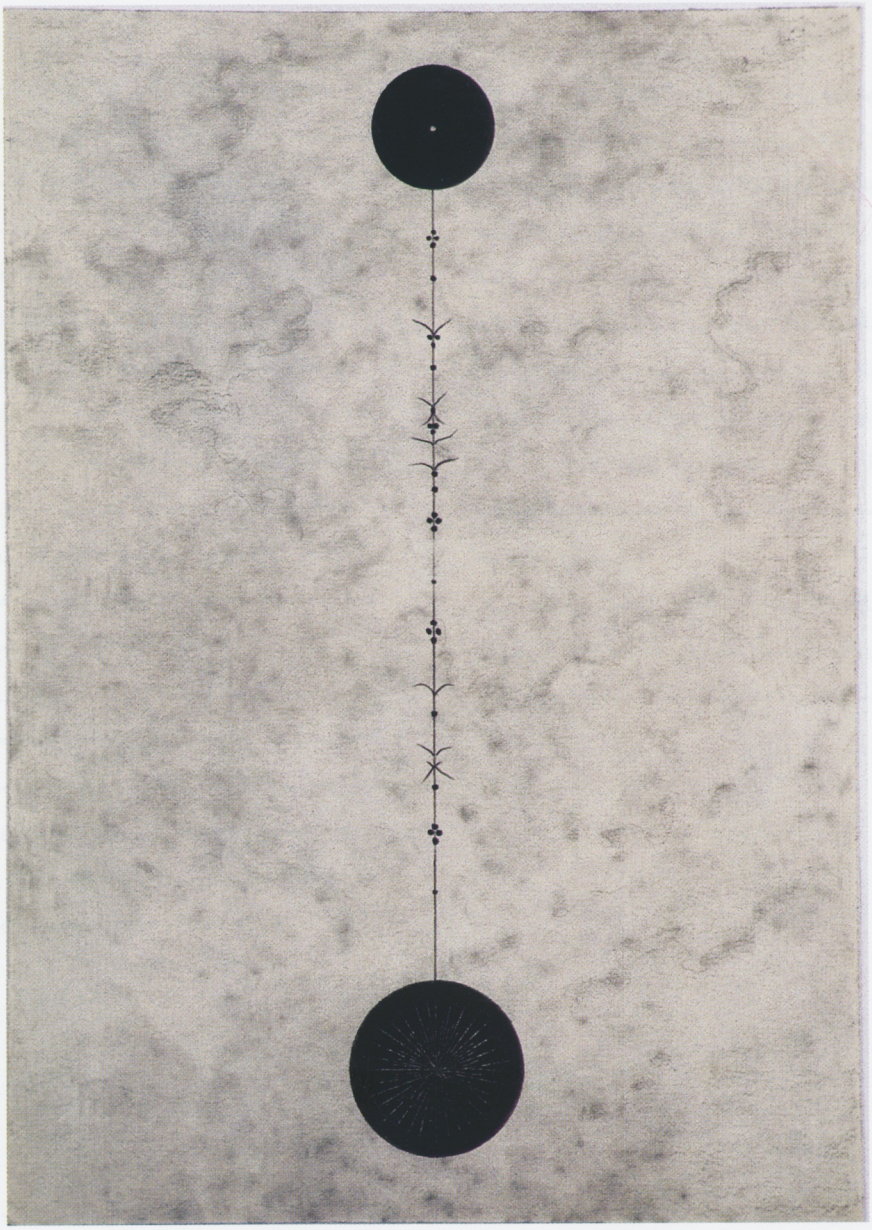


Fig. 37. Annemette Larsen, *Untitled*, 1996. Pencil on paper, 210 x 148 mm.

الشكل (٣٧) انميت لارسن بدون عنوان١٩٩٦ قلم رصاص على ورق ، ٢١٠ × ١٤٨ ملم

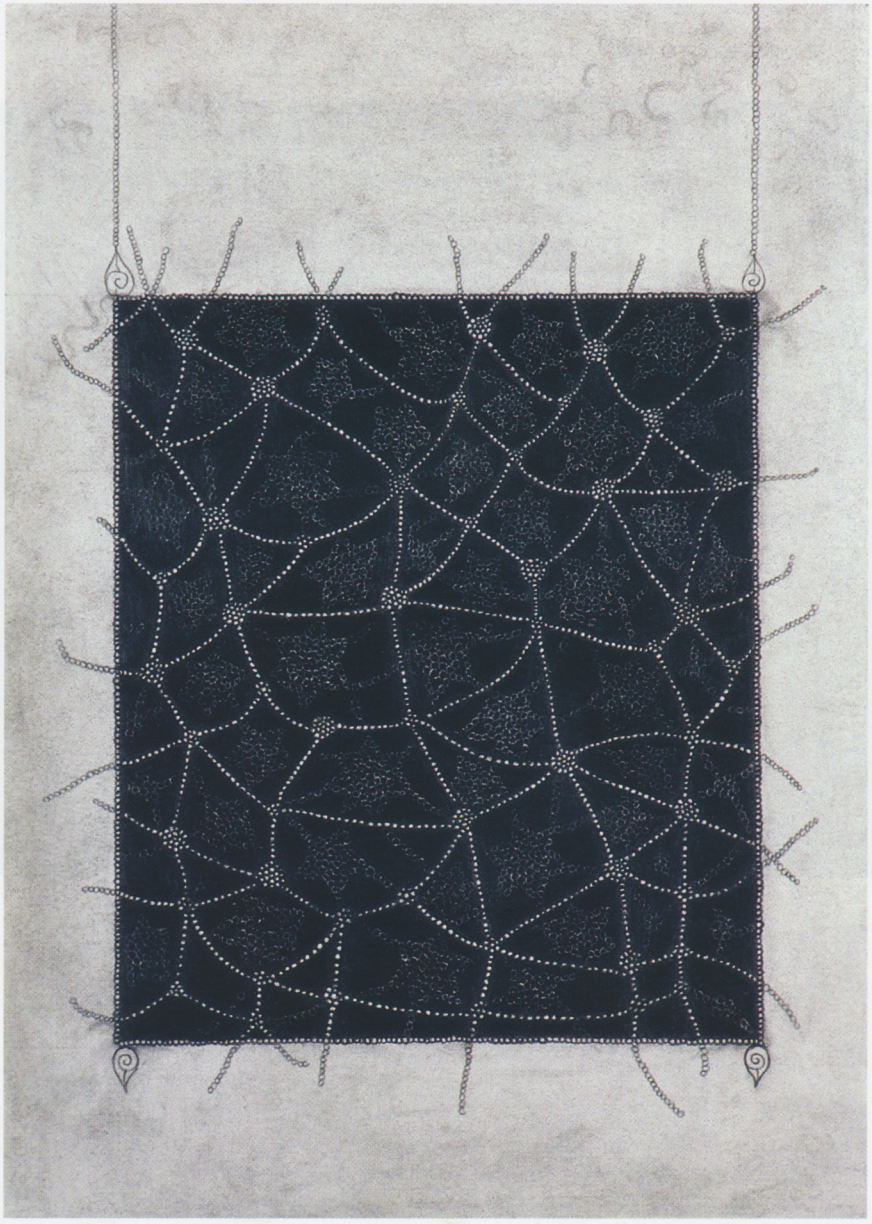


Fig. 38. Annemette Larsen, *Untitled,* 1998. Pencil on paper, 210 x 148 mm.

الشكل (٣٨) انميت لارسن ، بدون عنوان١٩٩٨ قلم رصاص على ورق ٢١٠ × ١٤٨ملم

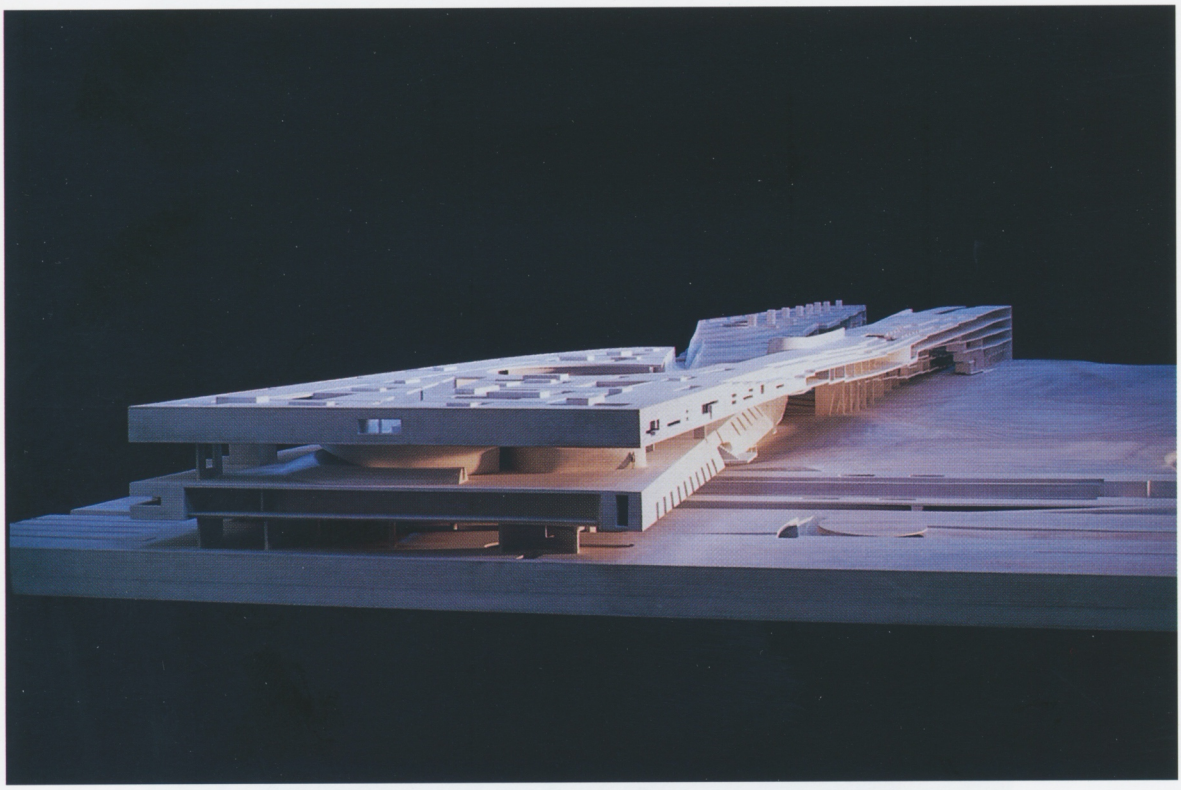


Fig. 39. Kent Martinussen and Malene Andersen et al., *Residential complex on the Dock Island in the harbor of Copenhagen,* 1996. Model.

الشكل (٣٩) كينت مارتينوسين واندرسون مجمع سكني على جزيرة دوك في ميناء كوبنهاجن ١٩٩٦ نموذج

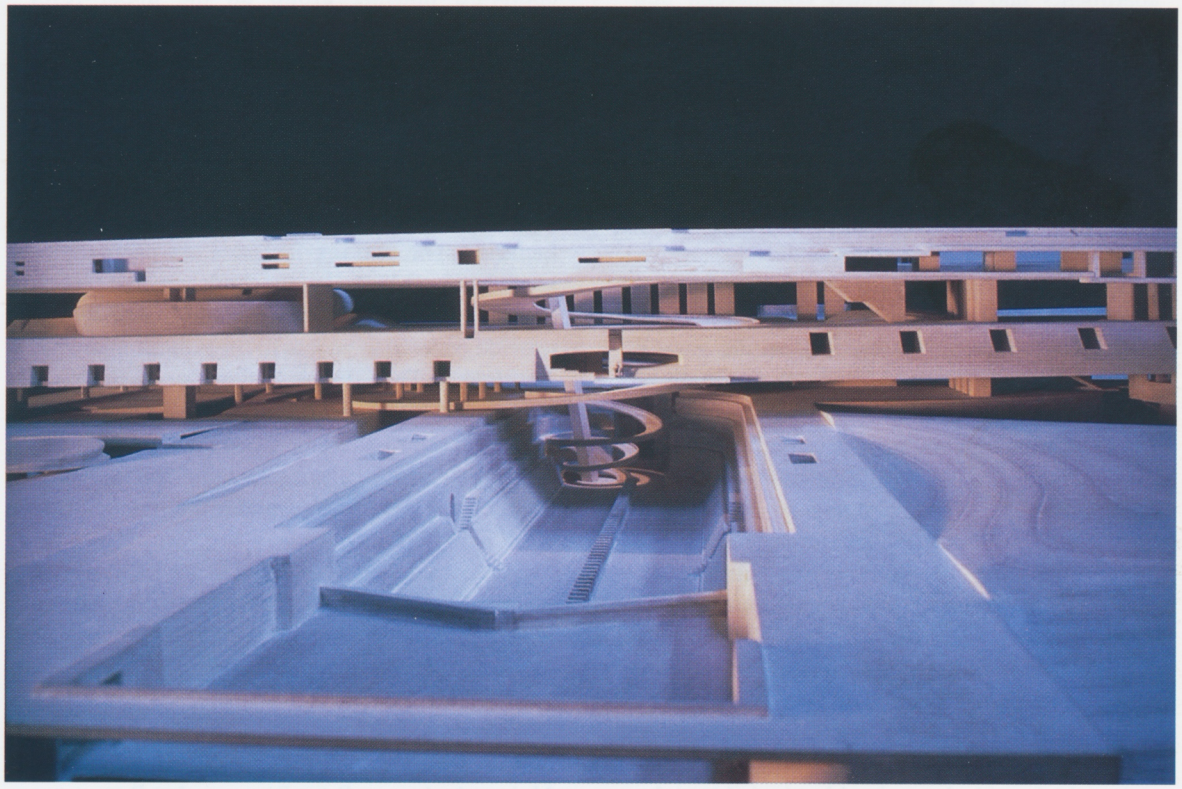


Fig. 40. Kent Martinussen and Malene Andersen et al., *Residential complex on the Dock Island in the harbor of Copenhagen*, 1996. Model.

الشكل (٤٠) كينت مارتينوسين ومالين اندرسون مجمع سكني على جزيرة دوك في خليج كوبهاجن نموذج ١٩٩٦

From Landscape to Building

The project has been created especially for Dock Island, a separate island situated in what has previously been the naval arsenal in the middle of Copenhagen's harbour. The scheme has a gross floor area of 48.000 sqm. It contains 320 apartments and an integrated commercial and office center, as well as institutions and facilities for a modern family's work and leisure activities.

The harbour space of Copenhagen is incontestably the largest and most monumental space in the city. A high vault of sky and a low horizon, which provide an identity for that landscape surrounding the city, are dynamically drawn through the piled city's center.

The harbour is the place that embedded that which came from the sea's flat infinitude. From the seaward approach at Toldboden, the gaze is lifted up from the horizon line by the spire of the Church of Our Saviour's spiraling ascension toward the heavens and the light's high infinitude. This marks a turning – the verticalization of the horizontal gaze – and in doing so, it pilots an anchoring movement in that air and that light which still today characterize the spirit of the place, even though the conditions of the landscape that made the creation of a harbour here so obvious have been transformed by now into a modern metropolis. The ships, which came from the most distant regions of the globe, were thus received in the harbour within a baroque order which, with determined but invisible sight-lines extending toward the golden orb crowning the spire of Our Saviour as a point de vue, indicated the channel through the fairway of the harbour toward the turning point for the seaward approach to the naval arsenal.

The location of the Dock Island at the harbour entrance was so to speak a decisive factor in planning the project: Toward north, toward the horizon, the scheme appears as two large, floating horizontal planes. Over the middle of the island, toward south and the city towers, these planes are twisted and anchored to the site as two heavy, vertical blocks. From level to plumb. The apartments are primarily organized in multi-storey wings toward south. Here there are also day-care centres and common facilities for "domestic work". In addition to this, there is a courtyard housing group on the upper level toward north. The lower level toward north houses commercial and office space. In between these two levels lies a large communication and library center, which is spatially linked to the center of the scheme. Here there is cinema, restaurant and cafés, a common house, covered squares and shops – the scheme's common facilities. The parking facilities are primarily at roof level, which is reached via the spiral pedestrian and automobile ramps, which also provide pedestrian access to the bottom of the old dry-dock. The Dock Island's surface is landscaped with respect for the local outdoor activities; Northwest: a swimming pool at sea level. Northeast: a subterranean rowing club. Southeast: playing fields under the trees. Southwest: a city beach.

Spaces that are undermined in accordance with compositional curves that move from house-territory across the island's geological landscape to town-cosmos – the sea, the sky, the globe.

Executed by Kent Martinussen – chief architect, Malene Andersen, Peter Bertram, Jan Borgstrøm, Niels Grønbæk, Kristian Hagemann Hansen, Jan Harboe, Thomas Ryborg Jørgensen and Henrik Oxvig A.P., architects MAA.
Assisted by Mette Ramsgaard Thomsen and Eline Leisner, architects MAA, and Peter Toftsøe, stud. arch.

The project has been supported by the Danish Arts Foundation and the National Workshops for

Fig. 41. Text by Kent Martinussen and Malene Andersen, *From landscape to building. Residential complex on the Dock Island in the harbor of Copenhagen,* 1999.

من الطبيعة الى البناية

تجمع سكني وتجاري على جزيرة المرسى في ميناء كوبنهاكن ، الدنمارك .

نفذ هذا المشروع خصيصاً لجزيرة المرسى "د" على جزيرة كانت سابقاً معسكراً بحرياً في وسط ميناء كوبنهاكن ، وتشكل المساحة الكلية للمجمع ٠٠٠٨٤ م٢ ، وتضم هذه المساحة ٠٢٣ وحدة سكنية وتجارية اضافة الى مرافق تخدم متطلبات العائلة العصرية .

يشكل ميناء كوبنهاكن بدون منازع أوسع فضاءات المدينة ، حيث تتمتع ضواحيه بأفق واطيء وسماء عالية تشكلان هوية للمكان الذي ينجذب كميناء ديناميكي من خلال مركز المدينة المصفوف .

الميناء هو المكان الذي يخيم فيه ما يجلبه سطح البحر المتناهي من مرسى "تولبوذه" . تبحر النظرة من خط الأفق الى السماء مارة ببرج كنيسة الخلاص اللولبي ثم الى الضوء الشاهق واللامتناهي الذي يحدد عمودية النظرة الأفقية . وهنا يقود مرسى الحركة في هذا الهواء وهذا الضوء اللذان ولهذا اليوم يشوبان روح المكان رغم الشروط الطبيعية التي جعلت المكان مناسباً لاقامة معسكر ، والتي تحولت الآن الى مدينة حديثة .

ان السفن القادمة من أقاصي العالم تستقبل في هذا الميناء بالترتيب الباروكي بخطوط أهداف محددة لا مرئية تمتد الى القبة الذهبية التي تتوج عمود كنيسة الانقاذ كنقطة هدف . هذا الترتيب الذي يضم القناة باتجاهها نحو مرساها في معسكر البحرية .

موقع الجزيرة الراسي في القناة بين أفق البحر وأعمدة المدينة تضم نوعية تلعب دوراً أساسياً في تصميم المشروع : نحو الشمال / نحو الأفق يظهر التصميم كمستويين أفقيين كبيرين وعائمين ، وفي وسط الجزيرة المرسى باتجاه الجنوب باتجاه برج المدينة تلتوي هذي المستويات لتثبت في الأرض كنصبين ثقيلين عموديين ، من المستوى الى الشاقول .

ان الوحدات السكنية صممت في عمارات تواجه الجنوب ، وحيث توجد أيضاً دور الحضانة ورياض الأطفال ومرافق الأعمال المنزلية بالاضافة الى حديقة في المستوى العلوي تواجه الشمال . أما المستوى السفلي المواجه للشمال فيضم المراكز التجارية وبين هذين المستويين يتواجد مركز كبير للاتصالات ومكتبة عامة على امتداد المساحة الوسطية ، حيث تتواجد السينما والمطاعم والمقاهي ونادي العوائل والأماكن المسقفة والمحلات التي تزود الساكنين باحتياجاتهم . أما موقف السيارات الخاصة فقد اختير بعناية ليكون على السطح الذي يوصل اليه من خلال طريق لولبي يحتوي على حواجز يستطيع المارة من خلالها الصعود الى سطح الميناء القديم .

سطح جزيرة المرسى مزروع بما يناسب احتياج السكان : في الشمال الغربي مسبح بمستوى سطح البحر ، في الشمال الشرقي نادي القوارب تحت الأرض ، في الجنوب الشرقي ساحة كرة قدم مشجرة ، وفي الجنوب الغربي ساحل عام .

الفضاء يقطع بانسجام حسب التشكيلات المنحنية التي تمتد من بيت – منطقة مروراً بطبيعة الجزيرة الجيولوجية الى فضاء المدينة – البحر ، السماء ، الأرض .

منفذ المشروع المعماريون م.أ.أ . كينت مارتينوسن (المسؤول) ، مالينه أندرسن ، بيتر بيرترام ، بان بوركستروم ، نيلس كرونبيك ، كريستيان هيمان هانسن ، يان هاربو ، توماس روبوك يورنسن ، هنريك اوكسفي وكذلك ميته رامسكورد تومسن ، ايلينه لايسنر ، بيتر توفستو .

دعم المشروع كل من المكتب الوطني للمنح الفنية والورشة الوطنية للفن والحرف الفنية في الميناء القديم

Fig. 42. Mogens Møller, *Vega,* 1999. Cast iron and stainless steel, h. 13,5 cm.

الشكل (٤٢) موجينز مولر ، فيغا ، ١٩٩٩الحديد الصلب والفولاذ الصامد ارتفاع ٥ر١٣سم

Fig. 43. Mogens Møller, *The Watch,* 1998. Bronze and silver, 110 x 90 cm. Nykredit, Copenhagen.

الشكل (٤٣) موجينز مولر ، الساعة ١٩٩٨ برونز وفضة ، ١١٠ × ٩٠ سم نايكريديت ، كوبنهاجن